

ДРАГАНА ВУКИЋЕВИЋ  
ДУШАН ИВАНИЋ

ДИВНА ДИСХАРМОНИЈА ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА

ISBN 978-86-6153-615-9



9 788661 536151

ДРАГАНА ВУКИЋЕВИЋ  
ДУШАН ИВАНИЋ

ДИВНА  
ДИСХАРМОНИЈА  
ЈАКОВА  
ИГЊАТОВИЋА



Драгана Вукићевић/Душан Иванић  
ДИВНА ДИСХАРМОНИЈА  
ЈАКОВ ИГЊАТОВИЋ

Штампање књиге омогућило је Министарство просвете,  
науке и технолошког развоја Републике Србије. Резултат  
је рада на пројекту *Поетика српског реализма*, који финансира  
Министарство просвете, науке и технолошког развоја  
Републике Србије.

Драгана Вукићевић  
Душан Иванић

ДИВНА ДИСХАРМОНИЈА  
ЈАКОВ ИГЊАТОВИЋ



Београд, 2020.

Уз слику на корицама:

„Сликао га је Новак Радонић, врло сличан Јаши и по духу и по промашеној судбини, што је и Новака чинило „нашим Демокритом” и „Сократом”. Само што је Радонић „молски мудрац”, био још у већој мери опор и саркастичан. На том је портрету Јаша више суморан но озбиљан, више резигниран но борбен, а од пркоса ни сенке. Радонић му је одузео све што је он сам себи наметао међу људима. Само му је додао оно једно изгубљено око. Ко их зна зашто? Да и то није био неки њихов заједнички *défi* судбини?”

(Вељко Петровић: „Патница” Јаше Игњатовића,  
У: Јаша Игњатовић, *Патница*, Београд: СКЗ, XXVI)

## САДРЖАЈ

Дивна дисхармонија .....	7
Приповиједање / сјећање (Уз <i>Тридесет година из живота Милана Наранџића</i> Јакова Игњатовића).....	13
Јунак и време.....	35
Коментар у романима Јакова Игњатовића .....	51
Ритам пролазности ( <i>Вечити младожења</i> Јакова Игњатовића).....	79
Љубав галантома или љубав на бидермајерски начин .....	99
Панонски <i>stultifera navis</i> .....	149
Реалистичке приповијетке Јакова Игњатовића .....	175
<i>Увео листак</i> Ј. Игњатовића и <i>Сеобе</i> М. Црњанског .....	211
<i>Мемоари</i> Јакова Игњатовића у контексту српске мемоаристике XIX вијека .....	217
Рецепцијски заокрет .....	233
Читалачки уроборос (Кашанин – Скерлић – Игњатовић) .....	267
Лексикографско читање .....	279
Извори и литература .....	301
Библиографски подаци о текстовима у књизи .....	309
О ауторима.....	313
Индекс имена.....	317



## ДИВНА ДИСХАРМОНИЈА

Каква је то дивна дисхармонија, тако,  
као кад оно звона наопако ударају!  
(Триен сјасен)

У прози Јакова Игњатовића појављује се често један сасвим необичан мотив. Могао би се, опонашајући наслов књиге Ђила Дорфлеса у српском преводу, назвати *похвала дисхармонији*. Наш писац, међутим, барем временски претходи италијанском естетичару дисхармоније, тематизујући овај феномен као дио радње својих романа и мемоарске прозе, у оквирима описа, сцене, коментара, најчешће посредно, понекад и изричито. Тамо гдје прелази у избор јунака и конструкцију радње, може се чак говорити о симболичком плану дисхармоније и тада овај мотив прелази на општи план текста, у само језгро његове концепције. Уз *дисхармонију* се као блиски или еквивалентни појмови појављују *дисонанца*, *смеса*, *пародија*, али и *контраст*, неподударне *крајности*, а могао би се наћи и ред других идентификација сличног смисла. Све су то појаве представљене у оквиру животних ситуација, сцена или карактера, и све у посматрачу (гледалац или слушалац) изазивају утисак сводљив на јединствено семантичко поље. Како је књижевна фикција заправо естетски стваралачки гест, такве мотивске константе Игњатовић очито бира с циљем да постигне сасвим одређен учинак, било необичности, или комике, било гротескности или бурлеске, али често и да симболички назначи трагичке димензије (романескног) свијета. Пошто је тај свијет у чврстој вези са постојећим (стварним) свијетом, у крајњој инстанци естетске димензије би се могле разумјети као животне, мада су једне од других јасно разграничене.



У проучавањима Игњатовићеве прозе овај њен аспект јесте запажен, али на неким другим нивоима текста. Не би се могло рећи да је изолован и тако посматран засебно. И Јован Скерлић и Драгиша Живковић истичу поремећаје на различитим нивоима односа међу јунацима (родитељи – дјеца, старија генерација – новија генерација), а Љубиша Јерemiћ узима културну дијаспору српског народа у Угарској, сукоб традиционалних и нових вриједности, као основни оквир трагичких димензија Игњатовићевих романа. (Б. Миљковић је у предговору за *Чудан свети*, стр. 6, написао: „Он са уживањем присуствује разноликим, нарочито гротескним сценама, каквом општем метежу, пијанци у којој се пада на сто, игранци у којој се направи русвај, љубавним авантурама које се смешно завршавају“.) Узму ли се у обзир и такве могућности разумијевања Игњатовићевих текстова, дисхармонија би могла да буде један од средишњих реторичко-тематских чинилаца прозне структуре нашега приповједача, све до далекосежног става да овај чинилац у основи кореспондира с дубљим смислом цјелокупног дјела овога писца.

За почетак биће довољно да се наведу изразитије похвале дисхармонији, а да се касније пређе на њихов положај и улогу у одређеним дјелима, односно у Игњатовићевој прози и моделу (умјетничког) свијета који се тиме успоставља.

Арендаторка игра „шнелполку” као што музика свира, а доктор по свом ћефу „трајшрит”. Каква је то дивна дисхармонија, тако, као кад оно звона наопако ударају (*Триен сјасен*, 198: 64)

Ал’ кад се господар успали, у десној руци држи чашу са „ауспрухом”, ал’ не онаку „шампањерску”, већ праву чашу, па почне и он извијати, па добије вољу и Кречар и Чамча, па измешају гласове, један удари у баритон, а други у бас, па се саставе опет у алто – ужасан дискант. (*Вечийи младожења*, 1981: 33)

Дошао је ред на доктора. Наиђе на снајдерку; он дебео, она сува, крајности се састављају. (*Триен сјасен*, 1981: 67)

Било је ту све измешано: старо, младо, човек од хвата, до њега мали шпрљак <...> Но најлепше је било видети једног обученог у хаљине шокачког црквењака, пракарикуатура 'сакристајнера', у шареној дугачкој антерији. (*Мемоари*, 1988: 278)

Уз избор ових примјера може се додати да је у Игњатовићевој прози дисхармонија постављена на различите нивое текста. Она се препознаје у концепцији јунака, постављених по начелу контраста, на разноликим основама, карактера, изгледа, става, судбине (Орлић/Наранџић, Пера/Шамика, Софра/Сока, Софра/Шамика, Ђока/Гавра). Портрет Софре Кирића (*Вечийи младожења*), у првој глави романа, заправо је цијела серија дисхармонија (горњи и доњи дио тијела, јавна и приватна улога, одијевање по обичајима двају еснафа), које одреда изазивају комичан утисак. На дисхармонији почива, изгледа, и сама фабуларна конструкција, а онда и општа, глобална слика свијета. У дјелу које се концепцијски гради на дисхармонији једнозначан оквир би био страно тијело, грешка против основног начела.

Извјесни аспекти дисхармоније појављују се као мали облици, махом као контрасти, исказујући противтежу стања ствари жељама, спољашњег изгледа унутрашњем, имена бићу. Иза такве напетости између крајности, неподударности или неравнотеже налази се, по свему судећи, Игњатовићева склоност ка комици и иронији (у исказу ауторског приповједача или у концепцији јунака по себи), али и једно шире осјећање да извјесни феномени приписани животним односима тиме добивају више претпоставки да се естетизују (литераризују). Говорећи ријечима Ђила Дорфлеса, може се устврдити да Игњатовић стања дисхармоније преферира стањима хармоније (Дорфлес, 1991: 97) те свакидашњици (стварности) приписује управо

оне околности у којима се ствара тај ефекат „ужасног дисканта”, „смјесе”, чистог контраста или барем дисонанце. Тако се без обзира на реалистичке (миметичке) тежње Игњатовићевог дјела у њему појављује оно конструктивно средиште које почива на естетским могућностима, односно на ауторовом избору категорија које те могућности активирају. Да је тако, потврђује низ појединости. Једна од првих је игра именима, кад се појављује као неравнотежа између званичног имена и надимка, односно званичног и пожељног имена.

„Господар Софра” – тако се звао у послен дан; свецем и недељом, у цркви ил’ каквој црквеној седници звао се „господар Софорније Кирић”, и тако се и потписивао. (*Вечити младожења*, 1981: 7)

<...>

Не зове је више „Милевом” већ „Емилијом”. И он је „Емил” па нек буду Емил и Емилија. И њој се така имена као Милева, Милка, више не допадају. (*Тријен сјасен*, 1981: 69)

Други детаљ је игра у избору парова, плесачких, животних (брачних), пријатељских. Паван и Павановица, Гицан и Гицанка, Милан и Бранко, Гавра и Ђока. Несклад може имати велик распон, почев од непосредне бурлескности и гротескности (Паван и Павановица по физичком лику, Гицан и Гицанка као пар у односу на свијет а не између себе), а приближавајући се на другом крају естетици контраста и парадокса као темељним начелима конструкције цјелине (Софра и његова дјеца, Милан Наранџић и Бранко Орлић).

Трећи детаљ је у опису неравнотеже између жеља и остварења, несклада циљева и начина да се ти циљеви постигну. Најбољи примјер је вјероватно Пера Кирић с фантастичним замислима о брзом богаћењу. Али сустопице томе примјеру иду идеје Васе Решпекта о рушењу европских царевина ради рјешавања српског питања и српског уједињења и ослобођења. Дисхар-

монија схваћена као неподударност успоставља се између свијета стварности и свијета јунакових замисли. Игњатовићев коментар такве идеје одмах оспорава и обесмишљава, али допушта да се искажу као тематско језгро епизоде. Оне су, наравно, приписане јунаку у ауторовом увјерењу да помажу употпуњавању његове физиономије.

Четврти детаљ је у избору јунака, стварних или фиктивних, који одударају од средине или општих конвенција. Нарочито је велика галерија таквих случајева у *Мемоарима*. И баш та околност, да се јунаци/личности преузимају из животног искуства по мјери њихове „дисхармоничности”, изузетности и неподударности општем, говори довољно о естетски условљеном избору. Има један додатни аргумент оваквом разумијевању свијета Игњатовићеве прозе: он је у више прилика описивао хармоничан свијет, скупине људи у којима није дошло до контратеже између њиховог бића и стајежа, нити до расапа идентитета. На пример, кад описује мајсторске жене и кћери које су остале при старим обичајима у одијевању и понашању; или скромне и радине удовице које се посвећују дјечи; или јунаке који се жртвују за другог не гледајући на сопствену корист. Али осим тога изричитог става у епизодама, он овај мотив никада није развио у успјелу причу. Изгледа да су његовом дару и односу према свијету и његовом осјећању и поимању естетског одговарали процеси распада, поремећаја, нереда и несклада између онога што јесте и онога што би било пожељно.

Али шта је заправо пожељно за онога ко каже „дивна дисхармонија!”? Није ли апологија дисхармоничности истовремено слављене самог процеса стварања несклада или стања неусклађености као праве, пожељне вриједности? Или је обликовање таквих процеса и стања у посебним сликама заправо одговарало Игњатовићевом нарочитом смислу за комик, и то за онај њен аспект који Бергсон назива укрштајем низова који истовремено имају два различита значења (Бергсон, 1958: 65–66). Одговори на та и друга, оvdје непоставље-

на, питања за сада се морају одложити. Али не треба одложити увјерење да Игњатовићева „дивна дисхармонија” одговара његовом осјећању за естетско, било да се оно своди на изненађење, комику, опонашање животне стихије и случајности која пропитује смисао и предвидљивост људског дјелања и људске судбине. Такође увјерење да Игњатовић, по свему судећи, између тематског плана дисхармоније (изричитог описа таквих случајева) и њеног морфолошког транспоновања, те естетских тежишта, успоставља у свом дјелу чврсту везу. По његовим списима различите врсте могло би се пронаћи и теоријских оправдања, исказа који претендују да освијетле ауторову идеологију или опсесивне идеје, у кругу који је претходно назначен. Приповиједајући у *Мемоарима* о дружењима са Ђорђем Марковићем Кодером, он ће на једном мјесту рећи: „Теме су му изгледале као парадоксон, али су биле интересантне за студију, и почео је сам фућати моје идеје које су такође као парадоксон изгледале.”

Ма колико били категоријално различити, наведени примјери се овдје повезују као потврда јединствене шифре која отвара дијелове двају свјетова у тумачењима или у разумијевању Јакова Игњатовића, свијета текста и свијета стварности. Додирујући се, ако се не варамо, са осамостаљеним теоријским исказима, ти примјери су у крајњем смислу морфолошки и мотивско-тематски еквиваленти Игњатовићеве потраге за лијепим у ружном или, можда тачније говорећи, у свакодневном, лишеном тражене или замишљене хармоније.

ПРИПОВИЈЕДАЊЕ / СЈЕЋАЊЕ  
(Уз *Тридесет̄ година из живота Милана  
Наранџића Јакова Игњатовића*)

Не зна се обично шта аутора мотивише да одабере тему (о чему) и облик (како) свог излагања. Али се може утврдити којим рјешењима располаже, на што га присиљава таленат, знање и хтјење. Игњатовић је одређене за роман образлагао природом српског духа, српске историје и будућношћу српске књижевности (Игњатовић, 9: 48–49). Томе одређењу је властитим дјелом дао печат, објављујући цијели круг историјских, хумористичких и друштвених романа, без обзира што међу њима жанровске границе нису чврсте нити имају одлучујући утицај на организовање и стил излагања. Као што су у историјским романима (*Ђурађ Бранковић*) сцене из друштвеног живота барем толико важно ткиво приповиједања колико и историја (приватна сфера на рубу историјских догађаја), тако је и хумористички роман чврсто везан за друштвени живот.

Међу облицима Игњатовићевог романескног штива понуђени избор такође нема одлучујуће предности. Једни романи су изложени као „догађаји причања”, дакле као усмена ријеч у одређеном временско-просторном оквиру (соба за госте, увече или за празничне прилике, нпр.). Други су везани за околности и личности око којих се почиње стварати и развијати романескна прича, најчешће обликована из перспективе свезнајућег приповједача, повремено нарушена упадом ауторског гласа (нпр. *Чудан свет̄, Триен сјасен, Вечит̄и младожења, Пајшница*). Колебања, поготово одсуство досљедног држања изабране конвенције, често прате Игњатовићево излагање, али не остављају битније посљедице по општи умјетнички ниво текста.

Ове неколике напомене воде питању о односу сталних и промјенљивих чинилаца у једном опусу, кад је ријеч о облику (укључујући технику) приповиједања и о теми, дакле о ономе о чему се прича (мислећи на ликове, радње, описе и коментаре). Да ли између мијена у облику и мијена у тематици постоје извјесне реверзибилне или поновљиве константе? Иако се у поетици реализма очекује да се облик подреди теми или да се веже за тему, одговори на то питање не могу бити ни одлучни ни општи. Игњатовићево романескно дјело несумњиво је скуп динамичних поступака: спаја се ауторски глас и глас лица, уводи се јунак који прича основну причу, а често се романескној причи даје ток објективног приповиједања, ослобођеног и лица и ауторског гласа. Показаће се да иза ових морфолошких мијена није била обавезна промјенљивост свијета који се ствара у тексту романа: као да се исто вино налази у различитим боцама! Читалац има утисак да иза различитих приповједачких маски/гласова постоји неки чврст идентитет, мада ни овдје не треба инсистирати на једнозначним, искључивим становиштима. Покушаћемо да неке назнаке ових двоумљења расправимо на првом Игњатовићевом реалистичком роману, понекад наводећи примјере и паралеле и из његових познијих дјела.

Јасно је, наиме, да већ од тог романа (*Тридесет година из живота Милана Наранџића* – даље Милан Наранџић, 1860; 1863) аутор не проблематизује однос између приповједачких инстанци, овдје између ја-јунака и ја-приповједача (тзв. доживљајно и приповједачко ја). Пошто је Милан Наранџић уводном секвенцом (ауторски глас) смјештен у причу, он ту причу као лик води без прекидања (осим у почетку другог дијела романа који је изишао као друга, посебна књига). Јунак констатује промјену свог статуса, одрастање, кретање кроз простор, вријеме и социјалне слојеве, али не тематизује духовни процес властитог одрастања и сазријевања као предмет приповиједања. Биће да је то знак дубљег опредјељења самог Игњатовића, односно

природе његовог приповједачког дара и искуства: њега не занима генеза, већ испољавање и варирање карактера изабраног јунака, а самим тим га не занима ни самоиспитивање и преоцјењивање (на онај начин како то ради, нпр., Доситеј Обрадовић у *Живошу и њриклученијима* поводом духовног преображаја сопствене личности или како ће то радити романсијери зрелог реализма у описивању и анализи својих јунака).

Ово питање о идентитету главног лика ваља поставити и расправити управо поводом *Милана Наранџића*, јер тај роман дјелимично симулира тзв. аутобиографски пакт, потврђујући да је причалац (Милан Наранџић) јунак своје приче о свом животу. Сличан учинак ће се поновити и у другим романима, иако су изложени на други начин: и у њима је карактер чврст, готов, априоран, затворен, предвидљив у великом степену. Ако се што мијењало, то је било интензивирање кључне карактерне црте. Шамика одраста, а кад је требало да се жени, он све упорније избјегава ту могућност, док његов брат Пера од бећара и лопова стиже на границу оцеубице (*Вечити младожења*).

### *Сйомен и мисао су ширјани*

Пошли смо од тврдње да Милана Наранџића не занима процјењивање и описивање сопственог одрастања или свога некадашњег ја. Ипак се у његовом приповиједању појављују с времена на вријеме одређене фразе, несумњиво знакови аутобиографско-мемоарске дистанце и, шире узев, дистанце између времена приповиједања и времена у којем приповиједана радња траје („у оно доба”, „онда”, „у то доба”). С друге стране, велики дио сцена ствара се техником својственом објективном излагању: стање свијета се саопштава глаголским обликом садашњег времена, те се између времена приповиједања и времена догађања не успоставља временска граница као индикатор другачијег



става, искуства или погледа на оно што се збива(ло). Такав поступак упућује на формализован оквир, који само дјелимично испуњава реалистичке конвенције и динамику лика-приповједача: циљ је да се исприча животни пут, а не да се заузима став према својој некадашњем ја; јунак у кратким коментарима саопштава своје погледе на људе, морал, али то дјелује као уопштено, подразумијевано искуство, не као искуство настало у процесима спознаје и искушења сопственог живота, што је одвело у отворену противурјечност: причом доминира ја у радњи (доживљајно ја), а смислом те приче – ја у приповиједању (приповиједно ја).

Природа ретроспективног приповиједања је, међутим, готово присилила Игњатовића да поретку догађаја и њиховог тумачења ипак повремено даје темпоралне димензије, тј. да процес сазнавања добија егзистенцијални ток, карактеристичан за суштину људског искуства. Дијелом захваљујући форми презенте, Милан Наранџић чешће приповиједа тако да назначавача неизвјесност садашњости пред њеним будућим ликом и пред будућим догађајима. Суспрежући доцнија сазнања, он у приповиједању понекад даје предност првобитном стању ствари, истовремено назначавачући пукотине, привиде, који ће се касније отворити као криза првобитног знања. Приповиједање на тим страницама добија ток својствен објективном знању: прича тече линеарно, знање је симултано спољашњем изгледу ствари, али се у тај изглед уграђују назнаке будућности, доцнијег знања, које ће открити каузалне везе између спољашњег и стварног смисла дјеловања и ријечи јунака.

У улози регулатора времена причања/догађања и тумачења има и других средстава, каква су, нпр. писма или дијалози. Оба облика су редовно цитат одређеног тренутка, уметнути говор у поретку радње. Писмо је туђа ријеч, која упада у текуће збивање, као што дијалог враћа приповиједање о прошлим временима у поредак збивања. У оба случаја се прекида основни ток излагања и уноси туђа ријеч, пошто се саопштава оно

што се није могло дознати непосредним искуством (видјети, чути) или се не може реконструисати у дијегетичкој структури (већ се цитира као дијалог). Колико сама приповједачка перспектива (приповиједање о прошлим догађајима у презенту) подвлачи симултаност свијета и приче о свијету, толико се сличан учинак ствара цитатима писама и дијалога.

Аутор приповједачког текста се, међутим, не мора држати наратолошких норми или пожељних рјешења с обзиром на те норме. У другом дијелу *Милана Наранџића* појављују се облици еквивалентни унутрашњем монологу, доживљеном говору и некој врсти асоцијативних укрштаја емотивно-психолошких стања (тока свијести) у контакту с околином. Причање се у тим одјелјцима организује као симултан ток радње и мисли, иако је одвојено од тренутака догађања. Усмена ретроспективна прича није примјерен оквир овим облицима уколико мислимо да би ваљало да се њен аутор држи конвенција грађених у кабинетима истраживача/теоретичара. Ако се пак приповиједање замисли (и) као слободна расподјела гласова и тачака гледишта, може се само говорити о стапању или о повезивању једног, другог или трећег модела излагања.

Сутра дан, кад устанем, мислим се: шта да радим, куда ћу? Да је ту Чика, сад би он план какав начинио; овако треба сам да измислим. Онамо, ди сам већ једанпут био, не би волео ићи, рад би опет ново што видити. Морам опет најпре на познато место ићи <...>. Обучем се, пошљем по кола. За по сата кола су ту. Сад сам морам путовати, биће ми дуго време. <...>

Већ сам на путу.

Кад човек сам путује, дуго му је време. Шта зна друго чинити, него мислити се о којекаквим стварима. И онда падне човеку свашта на памет: и мудро и лудо, све испрекрштано, без почетка и краја, сад се почне једно, сад прескочи на друго; сад гледиш, пресуђујеш предел, сад гледиш на

коње, па мериш, да ли му је која нога фалична, сад гледиш на стадо, на добру ил' хрђаву пашу, на усеве; сад ти опет домаћа брига на памет падне, сад разни спомен прошлости. (Игњатовић 1900: 376–377)

У идућем одломку јунак уочава промјене у себи, које се тичу неког тренутка у прошлости и саопштавају се као да припадају томе тренутку, а не времену приповиједања („Какве разлике, какве промене”). Та повремена прелажења с догађања на јунакове мисли приближава излагање објективној приповједачкој перспективи и појачава утисак да се ради о персоналном роману (у појмовном регистру Франца Штанцла (Штанцл 1987: 74–98): потискује се монолитно становиште садашњег (приповједног) **ја** над бившим (доживљајним, егистенцијалним) *ја*; доживљајно ја се осамостаљује и постаје средиште слободног, асоцијативног ткања мисли; форма приповиједања прошлих стања пуни се еквивалентима унутрашњег монолога, констатовања јунакових/приповједачевих мисли. Приповиједање о прошлим збивањима постаје опажање садашњости или потврђивање итеративности, поновљивости стања својствених извјесним околностима („сам на путу”). Могло би се рећи да приповиједање у првом лицу постаје аналогно приповиједању у трећем лицу, какво се ствара формом доживљеног говора.

Падне ми Бранко на памет. <...> Опет Бранка изгубим из главе и падне ми на памет Ливија. Хоћу силом да је избацим из главе, ал' не иде; спомен и мисао су тирјани. Па да ми што важније на памет пада, него све којешта. Сравнивам Ливију сада са Ливијом девојком. Као девојка, била је врло умиљата, танка; сад пунија, слободнија, кокета. Сравнивам себе, какав сам био онда и какав сам сада. То ме сравнење највећма мрзи. Ливија би волела бити што је онда била, а ја опет водем што сам сада, мада сам старији. Какве

разлике, какве промене! Падне ми опет на памет госпођа Ханика, како се у конгу церекала и Бранкове речи, како му је она наклоњена. Све ми мозак буши. На срећу падне ми на памет Чика, па се мало разведрим. Како се сиромачи узмувао на бр. 1000! Нећу више ништа да мислим, гледим на све стране, на шуму и долину, на комарце из шумице, па с њима све мисли испрескачем. (Игњатовић, 1900: 377–378)

Те жалосне мисли, јако су ме обузеле; помислим како је у свету све непостојано, па сравњивам промене мога живота. Опоменем се шта сам био и шта сам сад. Био сам сиромачи ђак, глад увек ненаситима, новаца мало; сад фала богу свашта доста. Ал' ди је онај стари апетит? Само је једно било боље онда нег сада, то је што сам био млад. То јест, нисам још стар, ал' нисам ни младић. Само кад би овако могло увек остати, ал' све дубље у године улазимо. <...> Како то време пролази! Кад сам био младић као да је прекјуче било, а сад, хоће већ и девојке на удају да ме у руку љубе! Лепи изгледи! (Игњатовић, 1900: 428)

*Људи нису њакови уојшће, каковим се  
обично њоказују*

Још један чинилац утиче на осамостаљивање доживљајног ја у роману *Милан Наранџић*. Како се претежно приповиједа у облику презенте, свим се радњама даје вид садашњости, те је читалац ријетко премјештен у вријеме причања као вријеме одвојено од времена радње. Уз то јунак романа свој некадашњи лик описује само по спољашњем изгледу, те изгледа да о њему прича неко други. Такав поступак приближава приповиједање у првом лицу приповиједању у трећем лицу, отварајући пут ка доминацији визуелно-ауди-

тивно-догађајног, ка обездушевљавању свијета, потискивању емотивног и психолошког комплекса приче. Уз то се подвлачи још један смисао: пошто не залази у генезу типичних црта свог јунака, нити инсистира на психичким процесима, Игњатовић се служи елементима описа да свог јунака у извјесном степену образложи (мотивише) и да читаоцу учини прихватљивим или вјероватним његово понашање. Може се претпоставити да су зато имали предност облици приповиједања отворени за спољашње предочавање јунака (ја-облик, сказ, дјелимично и ауторски глас). Тиме се такође олакшавало савладавање дисјункције између тјелесног и душевног и неутралисало помањкање психичких процеса у свијету јунака.

Такав став би могла потврдити још једна чињеница: и кад се служи тзв. објективним начином, Игњатовић се у основи задржава на спољашњим цртама јунака (нпр., Софроније Кирић, Шамика Кирић, Ђока Глађеновић), или на говорним чиновима у којима јунак учествује, пошто га много више него унутарњи свијет јунака занима његово дјеловање и статус у друштвеној средини. Унутарњи свијет се у Игњатовићевим романима заправо априоризује, било давањем имена лику, било социјалном локализацијом лика (спајање карактера, судбине, темперамента са друштвеном средином), без подробнијег предочавања и дочаравања. Те априорне карактеризације битан су семантички чинилац ликовва, препознатљив у њиховим презименима: Наранџић, Орлић, Цифрић, Глађеновић, Берберић, Виноквашић, Гроздић, Свилокосић. Насупрот те наглашене прозирности јунака налази се прикривање идентитета (маскирање): јунак се представља другачијим него што јесте или што се о њему зна. Игре прикривања и откривања су сама бит Игњатовићевих романа: с једне стране, средства оживљавања приче у цјелини и јунака понаособ; с друге, тај поступак се издваја као суштина понашања човјека у свијету, као само биће свијета, поново потврђујући да реалистичка поетика властите норме и

конвенције воли представити као да су својства саме стварности.

Људи нису такви у опште, каковим се обично показују. Имаду две и три маске. Друкчије изгледају на сокаку, у свету, друкчије код куће. Они узимају по нужди сад оваку, сад онаку маску.

Има људи, који су о спољашњем љубезни, пуни комплимената, поздрављају те и кад не гледиш на њи. То су људи, који хоћеду да ти исто с њима чиниш, да у јавности нешто значу. Ако те се у чему год живца тиче, преварићеш се, ако се на њи ослониш, јер ће одма други тон окренути.

Има људи, који никуд не иду, ни с ким се не мешају, код куће ништ не раде, но с готовог живе, о комешају светском ништ не знаду, никад из обичне линије не иступе <...>.

Има људи, који се издају за високоучене, мало говоре, јер онда су најпааметнији, лице увек озбиљно показују. Ови целог живота ништ не раде, свет се од њи једнако чему нада, но бадава. <...>

Има људи, који се чине да су увек у послу, а слабо што раде. Ти се све туже да од посла већ ће се срушити. <...>

Има људи, који афектирају као какве фрајле, да не могу ни ово ни оно, да су увек болешљиви, и то од велике науке, или посла; лице страдалничко показују, о ником добро неће рећи, но неће ни зло. <...>

Но ја сам са свима знао живити. Када видим да је маску на себе узео, а ја узем опет другу, па се тако жмурке играмо (Игњатовић, 1900: 148–149).

Последње реченице можда сугеришу да је конкретна романескна прича (која се тиче јунака или групе јунака) само један листић из великог, неисцрпног каталога могућих животних прича. У вријеме Игњато-

вића тај имагинарни каталог је још био класификован, уређен, спознатљив, прегледан. Што се буде ишло даље према нашем добу, с модерном, постепено ће губити физиономију. Наиме, давно је већ уочено да свака епоха има своје кодове карактера (Четмен): реализам претежно прати учења о врстама, биологистичке теорије и учења о физиономијама и о класама. Као насљедник класицистичких универзалија Игњатовић се нашао на размеђу великих епоха, класицизма у повлачењу и реализма у надирању: с првим је ишла представа о човјеку као карактеру, с другим оријентације на човјека у конкретном социјалном окружењу (уп., Јаус). Игњатовић се сам радо служио назнакама биологистичких теорија и учењима о физиономијама (у сјећањима на разговоре са Ђорђем Марковићем Кодером).

Та ме је мисао једнако морила да човек има много паралелних својстава и сродне конструкције са животињама сваког рода. <...> Из таковог срањивања начинио сам си ту дедукцију да човек на коју животињу наличи, с том има и сродна својства. И сама форма сродна стоји у истој свези <...> Сад сам узео преда се људску физиономику у свези са душевним побудама и својствима, а у односу, паралелности међу људма. <...> Је л' тешко у животу мрзио без да је за то имао каква узрока, најћеш ли у свету, у животу, на човека који има томе наличну физиономију, па још подобан телесан створ, чувај га се, и тај ће те мрзити <...> Има неки демон симпатије и антипатије, и то остаје психолошка загонетка која се у пракци живота у паралелизму физиономија налази. (Игњатовић, 12, *Мемоари* (2) 1989: 101–103).

Уписујући свом јунаку морални релативизам, стално маскирање и готово једну једину животну тежњу (да се богато ожени), Игњатовић заправо ствара комичан лик или површном карактеру (у значењу које је развио Форстер). Утиску површности доприноси и

изразито ограничење интима у наративном монологу, јер јунак прича као да се ради о неком другом, а не о субјекту који приповиједа о себи. Лишен емотивности, он извјештава о догађајима и људима, незаинтересован за њихове судбине. Релативистички став од јунака прави моралну лутку – послије сваког пада поново се усправља (као права лутка, што на једном мјесту приповједач и говори), емотивно испражњену личност, која грамзи само за циљем. Јаков Игњатовић је у више својих прозних дјела успио да постигне овај ефект. На пример, јунака приповијетке *Једна женидба (Женидба Љубе Чекмеџића)* само онеспокојава што не постиже циљ, а свој статус не посматра критички. Милану Наранџићу се дешавају разне незгоде (истјерују га из куће, одузимају му помоћ, одбацују његова удварања, условљавају га новчаним захтјевима, ненадано доводе у питање његов успјех и срећу), али он није само жртва комике, већ и њен творац: проналази и ствара комичне ситуације, радо се налази у веселим друштвима, забаван је саговорник. Штавише, он је носилац свих типолошких аналогија и коментара, тумач свијета (живота). Колико се год ауторски глас одвајао од Милана Наранџића у предговору („У овом делу језик није онај исти којим сачинитељ пише, него онакав истоветни каковим је јунак истог дела говорио“), у оквирном дијелу романа тај глас додаје да јунаку „није оскудевало ни памети ни оштроумија“. Очито му није оскудјевало ни блискости самом аутору, односно ауторовом искуству о савременом свијету, од ђачког и студентског до кафанског и породичног живота међу Србима у Угарској. Мада се у литератури узима да је Игњатовић себе уградио у лик Бранка Орлића (уп., Момчило Иванић, предговор, СКЗ), његов приповједачки и козерски дар се испољио много више преко Милана Наранџића.



## И *џу* има свакојаки као и у *груџим* класама

Однос наративне синтаксе и наративне семантике је једно од најзанимљивијих питања у оквиру описа приповједачких структура. Игњатовић ређа класе/ типове ђака, људи, вароши, мушкараца/жена, нација, занимања и тако постиже утисак панорамичности, те се, парадоксално, насупротив фонду разлика појачава фонд сличности, уз спознају релативности свијета. Да би се дао смисао мноштву појединачних судбина и примјера, морало се ићи на уопштавање или на неку уопштавајућу девизу/став, исказ, којим се оправдава распршеност, а као уздарје настаје извјестан заједнички оквир идентичности. Суочити се са људском стварношћу и савременошћу значило је суочити се с бесконачним мноштвом појединаца. Назначити (или хтјети назначити) то опште, а онда га индивидуализовати, тј. именовати и локализовати, на (често) потпуно неочекиван начин. (Игњатовићеви *Мемоари* су пуни управо таквих примјера, узетих из живота, а не из области ауторове имагинације, што довољно говори о еквивалентности романескног и изворно аутобиографског приповиједања.) Преобликовање семантичких чинилаца у синтаксичке састоји се у основи у томе што се јунаци (радње) представљају као припадници сталежа, града, карактера, одређене улоге, а онда се њихове особине „бацају” у заплет.

Игњатовић свијет своје прозе ствара повезивањем наизмјеничних (опозитних) серија поновљивих случајева. Квалификатори наизмјеничности нису ограничени бројем или особинама, али се дају класификовати по блискости или по начину активирања (испољавања): обично се изабере јунак, или тип жеље, или мјесто збивања, па се констатује мноштво разлика у оквиру тог „истог”. Аутор *Милана Наранџића* је имао необичан дар да умножавањем мјерила и група постигне утисак о идентичности или да спајањем „обадва на једанпут”

изазове хаотично-гротескне представе о својим јунацима (односно јунак о себи, кад је ријеч о *Милану Наранџићу*).

Ми, Бранденбургери, скупимо се у Хопфенгартену. Ја управо нисам био ништ, то јест, нисам био ни Бранденбургер ни филистер, него обадва на једанпут, само издајица нисам био. (1900: 49)

Што год именује као једно (идентитет) у Игњатовића се распада на двојство, тројство, односно на неку отворену множину. Тако се општи појам *људи*, или *дјеца* распада „на различите ћуди и карактере” („Као год међу људма, тако исто и међу децама налазе се различите ћуди и карактери”, Игњатовић, 1900: 15). Слично се дешава и с појмом *ђаци*, *младожење*, или с мотивима *пропагања/усуда* (прича о јунаку какав је Васа Решпект, прича је о човјеку којег судба од постанка гони). Један квалификатор (атрибут, карактер, карактерна црта, али и група, слој, народ, улога или тренутно стање: младожења, ђак) наративно се провјерава и испољава у серији класификатора (подврста).

Но нису ни сви ђаци једнаки, и ту има свакојаки као и у другим класама.

Било је ђака, који су од куће слабо или никако снабдени били. Наравно, овима се најгоре водило. Слабо одевени, кост танак, ако какове кондиције имају јошт божпомози.<...>

Било је ђака који су прилично снабдени, од никог не зависе, и понајвише гледали су после свршени наука у какву службу доћи <...>.

Било је ђака који су од сиромашне куће, ал' од ког тог велике су стипендије вукли, лексију своју увек су знали (...)

Било је ђака од богати кућа; ти су се са сиромашним ђацима добро слагали, с њима су живили и проводили <...>.

Било је још ђака, који су у многима изванредни били. Мало знали што се у школи учи, а

изван тога више нег сами професори. <...> Једни од њихови другова држе их за фантасте, други опет обожавају и. Од ови један се убија ил га убију, други полуди, трећи постане великим човеком. (Игњатовић, 1900: 33–34)

У контрастима различитих слика, карактера, норми сижерна динамика заправо се остварује као семантичка динамика. Као што у улози носилаца промјене може бити ређање класа људи (карактера, ђака), тако може бити и ређање опозитних норми, какве се појављују, нпр., у Наранџићевим коментарима о женидби, који ће се овдје само дјелимично навести:

Бранко је овако држао:

Не треба да узме стар млада, 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 наклонст нег на новац гледати јер ако се случајем новац измигољи, крај пријатељству. <...>

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 о толико боље. – Ако је стара, треба јој по вољи чинити, па гледати да се добро тестаментачки начини. <...> (Игњатовић, 1900: 118–119)

Игњатовићев романескни свијет приповиједа/описује разлику унутар истог оквира (судбина/случај, карактер, тренутна или повремена улога). Могло би се рећи и обрнуто: проналажењем идентичности у разликама. Та поетичка норма обухвата све аспекте овог романескног свијета – сегменте радње, јунаке, компо-

зицију, технику приповиједања, а на одређен начин и стилско-реторички слој дјела. Догађаји/епизоде, нпр., уколико нису независни од главног фабуларног тока, најчешће потврђују одабрани карактер. У описима романа *Вечийи младожења* то је опште мјесто, не само оних дијелова који се тичу Шамике, већ и Пере и Софре. Ово понављање од раних до касних романа води засићености истим поступцима (модификација еквивалентног: градња лика, љубавни разговори, двојне радње и јунаци) и истим мотивима (нпр., мотив пропадања или страдања у роману *Васа Решпект*). Еквивалентан, међутим, не значи исти: једни пропадају због злог удеса (судбине, злих људи и околности: *Васа Решпект*), а други због лакомислености и саможивости (породица Стеве Огњана). Игњатовић помоћу разлика у радњи (свака епизода Шамикиних покушаја да се ожени различита је по оном што садржи радња) надокнађује априорност карактера и омогућује да се из сасвим другог правца, без психолошких дескрипција, назначи њихова дубина. Не би се другачије могла разумјети необична привлачност и популарност Игњатовићевих јунака.

*Површинос* у градњи ликова иза себе има необичну подлогу у сажимању поновљивих обиљежја људског понашања (с обзиром на животне околности, поријекло, професију, етику, пол, често саопштено посредством једне слике, геста, говора или својства). У романима Јакова Игњатовића дошло је до мијешања *карактера, шииа* и *улоге* те је настао цијели један, како је већ речено, људски мравињак: вјетропир (објешењак), превијанац, заводник, меланхолик, тврдица, пијаница, помодарка, собарица, вјечити младожења, удавача, муж-папучар, кафански свирач, трговац, затворски стражар, коцкар, крчмар, вјечити ђак, татор, подлац, берберин, официр, јуриста, адвокат, љекар, гурман. Овдје се не ради само о карактерима и типовима колико о типизираним хронотопичним позицијама – како се човјек тренутне улоге/професије (собарица или удавача нису карактер, као ни кафански свирач или

заводник), везане за одговарајуће мјесто и вријеме, поновљиво понаша. У Игњатовићевој прози је старији тип карактера (етичко-емотивна доминанта) спојен са социјално-професионално-индивидуалним обиљежјима и околностима. Често се дешава да је одређени лик у ствари цијела мрежа тих обиљежја: нпр., Софра Кирић је тим поступком представљен и као старовременски трговац, и као отац, муж-папучар, скоројевић, епски јунак, увијек у конкретним сликама и ситуацијама. Игњатовић своје јунаке веже за одређени тренутак/простор, али им уз увјерљивост чува и необичност, непоновљивост индивидуалне судбине.

Формална потврда ове опште тежње, ове нарочите семантике свијета, независне од облика излагања, упадљив морфолошки еквивалент има у инвентару/каталогу: Игњатовић потроши цијеле странице да каталогизује одређене „феле” људи, низове категорија унутар изабране „феле”, начела понашања у оквиру циља и улоге (нпр. женидба). Сасвим је могуће да се та страст јавила паралелно са развојем природних наука, класификација биљних и животињских врста, те су класицистичке категорије универзализације човјека сада социјално и професионално конкретизоване. Поступак је тако општи и тако распрострањен у *Милану Наранџићу* да се из форме коментара-каталога сели често у форму дијалога-каталога. Разговори међу јунацима обилују инвентарима опозитних слика, серија варијантних примјера (нпр. сцене удварања, курмахераја између Јелке, Милана и Десића). Дијаложке сцене су често каталог унутар одређене тематске цјелине, те су еквивалентне другим врстама каталожких серија.

Овај посљедњи примјер потврђује још једну семантичку еквивалентност морфолошки различитих цјелина (дијалог: коментар: извјештај/опис), блиску оној врсти еквивалентности коју смо уочили описујући перспективе и приповједачке поступке у роману *Милан Наранџић*. Очито је да Игњатовић одређену суму приповједног знања и вјештине трансформише у различите равни текста: једном се то везује за статус при-

повједача (искуство и став Милана Наранџића), други пут за суму општих знања или ставова иза којих стоји парцијално искуство (разлика је између Наранџића и Орлића, нпр.), трећи пут као дијалогска дистрибуција козерски формулисаних идеја о одређеној теми (љубав, нпр.). Из тога се може закључити да је први српски реалистички роман, на позадини архаичне технике излагања (пикарески роман), понио, често још у назнакама, богат склоп смисаоно-синтаксичких трансформација.

### *Ко је шај Милан Наранџић?*

Могло би се рећи да је заплет Игњатовићевог романа облик одговора на питање ко је јунак; у ширем смислу заплет би могао бити одговор на питање шта (под којим околностима) бива с одређеним карактером/личношћу, одређеним подухватом или одређењем. У већини романа нашега аутора (изузевши роман *Чудан свет*) јунаци се описују од првих животних одређења, од избора или наметања животног пута, без извјесности какви ће они бити на томе путу. (Ако као извјесност не узмемо сигнале читљиве у насловима – *Вечити младожења*, *Васа Решек*, *Пајаница*.) Најчешће план живота праве родитељи или сродници (евентуално тутори и сл.). У оквир намјештен за главног јунака други актери улазе својим причама, са оформљеним карактерима и одређеним одређењима. Игњатовићеве фабуле су порозне, отворене за међузаплете, епизоде и њихове изоловане јунаке, који се више не појављују у коначном исходу радње. И *Милан Наранџић* (посебно у другом дијелу) и *Тријен сјасен* (Гицан и Гицанка, Паван и Павановица) обилују таквим ликовима, везаним најчешће за хумористичко-забавни аспект дјела.

Радећи с карактерима доминантних обиљежја, која се не мијењају током приче, Игњатовић је приповиједање оптеретио опасношћу од монотоније (а нема горе

приче ни литературе од досадне). Успио је, међутим, да против те опасности пронађе релативно поуздана средства. Једно од најпоузданијих је активирање маске у односу на стварни лик, стварну карактерну особину. Таква је, нпр., приповијест о Гривићима у *Милану Наранџићу*, па о Предићу и Милеви и о Максиној породици у роману *Тријен сјасен*, или о Шамакиним покушајима да избјегне женидбу одлагањем самог чина или пак избором дјевојке која умире. Друга средства динамизације настају алтернацијама у оквирима еквивалентних судбина, какав је нарочито случај у *Васи Решјекши*, али великим дијелом и у другим романима.

Епизода о Гривићима и Бранковој женидби Хаником, њиховом поћерком, вођена је као комбинација симулатно-проспективног опажања/процјењивања са детективским расплетима. Развијена у низу сегмената, та епизода се склапа као процес постепеног откривања истине и скидања маски, које се слуте на лицима јунака већ при првим сусретима.

То је био господин Гривић и његова супруга. Мирног, тихог изгледа човек, препоручителне физиономије, тако, да ко га је први пут видио, ил' с њим се једанпут разговарао, морао га је заволети, ил' свако му поверење поклонити, тако је безазлен изгледао. Госпођа Гривићка, угледна, паметног изгледа женска; кад је погледеш, рекао би да не уме кокетирати; лице понајвише озбиљно показује; велика чисменка; разговор увек љубак, на сваку реч пази шта ће рећи <...>. Имали су једну сродницу, девојку од седамнаест година, за коју би рекао да је њиова кћи, тако се пред светом прама девојке понашаше. (Игњатовић, 1900: 224)

С овим ће се уписивати и процјене које ће се касније иронично преокренути у своју супротност. Бранко Миланове вијести о Ханики коментарише из своје идеолошке, романтичне визуре („Та то ја и тражим!

Просто, невино, разборито. Та се после у свим околностима зна наћи, а не оне, које по институтима одмекшају”), док ће развој приче (из нових извора информација) дјевојку и њене старатеље представити као праву демонску кућу, пуну мутних страсти и развратног понашања. Јасно је да тим поступком Игњатовић пажљиво води причу према поретку сазнавања ствари. Иако приповиједа у тренутку кад је то знање коначно, извјесно, он не пропушта да у синхрон поредак (прича=радња) унесе назнаке ироничног заплета и преокрета, дајући тако растреситим сегментима збивања пуно јединство.

Из неких од наведених примјера види се такође како различита средства улазе у динамизацију лика, у њихово маскирање и демаскирање. У опису госпође Гривић појављују се фраза „рекао би”, која у само средиште прве информације о лику уноси расцијеп између привида и истине, првобитног и познијег знања о јунакињи. Игњатовић се не сустеже да извјесне коментаре свог јунака уздигне у богату реторичко-стилску слику, која повезује свијет фикције и читалачког искуства, односно одређене стварности. Тјешећи Бранкову „милостиву”, Наранџић ће за свог пријатеља рећи да је „као лутка, која је у пола, од гора, од дрвета, а доле од олова, па ма је куд преврну свуд стоји” (Игњатовић, 1900: 168). То је само један од примјера који потврђује смјелост и оригиналност Игњатовићевих слика и њихов снажан семантички потенцијал, који није далеко од дисхармоничне подлоге или својеврсне „похвале дисхармонији” као естетском изазову (уп. Иванић, у овој књизи).

*У овом делу језик није онај исти којим  
сачинио је ње*

Стављајући прву реченицу Игњатовићевог предговора роману у међунаслов, хтјели смо истаћи њен



помало парадоксалан оквирни смисао, јер се тврди да нешто није што заправо јесте. А саопштава се и оно што је излишно, у условима кад је јунаку дата ријеч. Овдје би требало додати, не улазећи у структуру и смисао оквирних облика уопште у приповједачкој прози (уп. Милосављевић Милић), да постоји радикална разлика између садржаја и склопа оквира у историјској прози (романима и приповијестима) Јакова Игњатовића и у његовим романима и приповијеткама из савременог живота. У првим оквир је редовно хроникалан, патетично интониран, повезан са значајним историјским догађајем (Косовска битка, пад Београда под мађарску власт) или се састоји од екскламативног коментара („Сретан, ко је Турчин!”, *Дели Бакић*). У основи, осим екскламативних реченица, он је дио континуиране историјске нарације, слијепљен са основном причом. У романима и приповијеткама из савременог живота, међутим, оквирни облици су хронотопични: уз причаоца се издваја мјесто (околности) и вријеме причања приче; уз то иде темпорална дистанца између тренутка причања и садржаја основне приче. У неким случајевима ни овдје се оквир неће осамостаљивати, већ ће бити тијесно повезан с главном причом (*Чуган свети*, или *Вечийи младожења*): то су романи приповиједани тзв. објективним начином, погодним да прича потекне непосредно. Међутим, у романима исприповиједаним посредством лика Игњатовић подвлачи независност приче од ауторског ја, самосталност лика као средишње свијести, односно средишње тачке гледишта. Није случајно можда што су оба романа изразито аутобиографских црта (*Милан Наранџић*, *Васа Решијекки*) повјерена осамостаљеном приповједачу-лику, иако је један од њих (Војко Огњан) анаграмским именом повезан с личношћу аутора.

Само у једном домену је оквирни облик индикативан за одређење жанра. Наиме, у *Милану Наранџићу* историчари књижевности су препознали утицај пикарске традиције (Драгиша Живковић). У *Васи Решијекки* су такође очувани трагови пикарских елемената, али

нису везани за прво лице и аутобиографску причу, већ за облик сказа у којему приповједач саопштава туђе историје према свом знању и искуству. Ни причалац није пикарски тип јунака, нити се то може рећи за Васу Решпекта, личност која носи печат пркосног и часног романтичарског јунака, високог моралног нивоа и грандиозних националних замисли. То подвлачење оквирног облика с обзиром на ток приче и њен смисао такође је једна од маски која Игњатовићу служи да увећа смисаони потенцијал и загонетност приче. Његова романескна прича, као ни људи у тој причи, уопште нису такви каквим се у први мах показују.



## ЈУНАК И ВРЕМЕ

Полазећи од круцијалних проучавања паратекста Жерара Женета и његове тезе да наслови „конструирани зону између текста и ван текста [off-text], зону која није само транзицијска већ и трансакцијска” (1997: 2)<sup>1</sup>, у насловима, у „рубној зони” Игњатовићевих романа примећујемо тенденцију сужавања наративног света на парцијалне светове књижевних јунака. Било да то чини преко властитих имена: Милан Наранџић, Ваца Решпект, или одређене атрибутизације: вечити младобења, патница, стари и нови мајстори, Игњатовић наговештава двоструку фокусираност: на индивидуално, идентитетско, и на типско (професионално, карактерно...). У критици је, како старијој (Скерлић) тако и новијој (Иванић) већ уочено да су, у духу ранијих поетика, Игњатовићеви јунаци априори дати, са унапред задатим особинама које се кроз временску осу текста само потврђују. Ипак, упркос „поновљивости”, умножавању радњи којима се градирају задате особине, и јединственој идеолошкој матрици на којој се пројектују, ови ликови не одају утисак алегоричке статичности. „Студије карактера” карактеристичне за ранију прозну традицију, Игњатовић драстично мења увођењем нових темпоралних фигура. Уместо универзалних поука које се „извлаче” из егземпларних судбина јунака, преношења приче у неко „неодређено” свеважеће време, он своје јунаке смешта у тренутак сада и овде, чини их више миметичним него дидактично-алегоричним.

---

<sup>1</sup> Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Prevela Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.

Ово измештање јунака у „контрасмеру”, из ахроније поуке у конкретно време „примера”, наративизација старења, одрастања, пропадања, смрти, учинило је да препознатљиви карактери – вечите младожење, пикари, романтичарски занесењаци – постану мање „ли-терарни”, а више обични, ближи концептуализацији индивидуалног и искуственог, него типизираниог и генеративног<sup>2</sup>. У наставку рада, настојаћемо да објасни-мо различита „времена” јунака. Наш рад је покушај дефинисања приповедног ритма – Игњатовићевог тра-жења времена оптималног за парадоксалну позицију јунака на међи, истовремено и старог (типски класичног) и новог (типски реалистичког) јунака.

Протореалистичка синкретичност Игњатовићевих друштвених романа (синтеза ранијих традиција – про-светитељско-сентименталистичке, традиције аван-туристичког, пикарског романа) открива нам раније праксе временске фигурације јунака: од опонашања, и/или пародирања времена у пикарском и авантури-стичком роману, у којем јунаци прелазе из авантуре у авантуру (то могу бити женидбене авантуре као у роману *Милан Наранџић*, али и хусарске или љубавне авантуре Васе Решпекта), преко пунктуалних тачака у биографском роману (детињство, школовање, мом-ковање, женидба) до опонашања хронометријског вре-мена (мерење времена сатима и свакодневним актив-ностима јунака иситњеним кроз поновљиве временске радње – време обедовања, облачења, необавезних кон-верзација, трговања). Ова „борба времена”, кроз коју пролазе увек исти, непромењени јунаци, нарочито по-стаје приметна ако се упореди са уобичајено монолит-ним временом у делима Игњатовићевих претходника. Кренућемо, стога од разлика, да бисмо се вратили на

<sup>2</sup> О реверзибилним процесима типизације и конкретизације Игњатовићевих јунака опширније у овој књизи у поглављу: Д. Иванић, Приповиједање / сјећање (*Уз Тридесет јодина из живо-шта Милана Наранџића* Јакова Игњатовића).

сличности и покушали да објаснимо иновативност Игњатовићевог дела.

Прва новина коју примећујемо у поређењу са ранијим романима (изузетак је роман *Два идола*) односи се на временску акутелизацију наративног света. **Мимеза садашњег тренутка** (тренутне моде, манира, менија, популарних мелодија, бидермајерских ентеријера) представља новину, једну врсту „временског онеобичавања”. Навешћемо неколике стратегије „померања времена” према тренутку „сада”.

Покушај да приповедање учини актуелним, фикцијске јунаке „временски” приближи својим савременицима (створи утисак да је размак између њега, његових савременика и фикцијских ликова минималан), евидентан је у првим реченицама романа *Вечити младожења*:

„У вароши У. живио је господар Софроније Кирић трговац. То је било пре шездесет и пет година. То јест, он је већ и пре тога а и после тога живео, ал’ година 1812–13, то је била у његовом животу најважнија година, јер је сретно прокужио „црне банке” и „девалвацију”.

Додавањем шездесет пет година на 1813 (година којом почиње радња), аутор нас преко приповедача приближава тренутку објављивања романа (1878. годину). Он фикцијско време мери уназад у односу на своје савременике, тј. прикопчава време приче за време „објављивања”. Време календарски приближено времену објављивања, затим се „атомизира” – пребацује у хронометријско. Постављен у сатницу једног обичног дана, Игњатовићев приповедач вербализује (приповеда) оно што је типско у том дану. Простор је смањен на *овде*, а време скупљено у *сада*. После радњи смештених у далеку Индију, Африку, западну Европу, Америку (Јоаким Вујић, Лаза Костић), или на историјску позорницу (давна немањићка прошлост или савремене повест, револуција из 1848), простор унутар којег се креће Игњатовићев приповедач је заправо поето-

ним простора у којем се креће и аутор и потенцијални читалац. То је територија Новог Сада, Сентандреје, Будима, Пеште. Ово „време сада и овде” темпорални је императив не само у Игњатовићевим друштвеним романима.<sup>3</sup>

Приповедање је прожето жанр сликама у којима се с поентилистичком прецизношћу износе типични јунаци у типичним ситуацијама: Игњатовићеви бербери у берберницама брију, трговци су у радњама, госпође дочекују госте и проводацишу и сл. С једне стране, трајни презент и итеративни дискурс који се варира кроз формуле „као и сваког дана”, а с друге, презент којим се обележава тренутна радња, управо оно што се у овом часу дешава краткотрајна поздрављања, рукољуби и сл.).

У својој радикалној варијанти „време сада и овде” води ка наративизацији драмског (не епског времена). Међутим, ово драмско време, упркос својој ефектности и приметном усецању у приповедни ритам, није једино наративно време. У духу ранијих темпорализација, Игњатовић прибегава великим временским сажимањима – временским скоковима, заборављењем јунака и њиховим поновним активирањема на некој од наредних страница и сл.

Динамичан ритам приповедања у друштвеним романима Јакова Игњатовића скренуо је пажњу књижевне критике, али су процене приповедачаеве умешности у његовом овладавању биле различите. Јован Скерлић је писао о „задишаности и испресећаности”, „махнитом јурењу”, али и „разливености”, „излишним епизодама и безначајним појединостима”. На поједи-

<sup>3</sup> И у *Мемоарима*, осим крупних историјских дешавања, нарочито оних везаних за 1848, текстуализује се и оно што је ефемерно – мода, популарне мелодије и сл. У историјским романима је, природно жанру, Игњатовић најудаљенији од актуелизације времена, мада се његов историјски роман *Ђураћ Бранковић* такође може ишчитавати и као дијалог са Игњатовићевим временом. В. рад Татјане Јовићевић, *Српски историјски роман 19. века*, Београд, 2007.

ним местима, нарочито у роману *Милан Наранџић*, он је уочио „клизање преко најважнијих ствари”, шуτρο телеграфско излагање, али и задржавање на небитном, тривијалном<sup>4</sup>. За Милана Кашанина, напротив, телеграфски стил је издвојен као „једна од оригиналних и привлачних црта његовог писања”: „Тај стил, згуснут, пун, набијен изузетно је јасан и садржајан <...> Благодарехи кратким реченицама и есенцијалним речима, у романима Игњатовићевим се личности и сцене смењују брзином која, кроз велико богатство слика, даје велики *џулс живоџа*” (1977: 136, курзив Д. В.).

Скерлићево и Кашаниново неслагање односи се на процену ритма приповедања у конкретном тексту. Тек је развојем наратологије, ритам приповедања дефинисан као засебна књижевнотеоријска категорија.<sup>5</sup> Ми ћемо се, упркос разноликим теоријским експликацијама ритма, задржати на таксиномији Мике Бал (*Наратологија – теорија џриче*, 2005) која разликује пет различитих ритмова (она употребљава термин „темпо”): 1. елипса, 2. сажето приповедање, 3. сцена, 4. успорено приповедање, 5. пауза. Прецизност ових темпоралних фигура помоћи ће нам у откривању динамичног, скоковитог ритма Игњатовићеве прозе и разумевању семантичке, за Скерлића, нефункционалности, за Кашанина, семантичке сврсисходности различитих приповедних ритмова.

<sup>4</sup> Сви цитати из *Јаков Игњатовић*, књижевна студија, Сабрана дела Јована Скерлића, књига 12, Београд, 1965, 245–253.

<sup>5</sup> У наратолошкој литератури могу се наћи различите типологије приповедних ритмова (в. студије Персија Лабока, Жерара Женета, Гинтера Милера, Мике Бал, Шломит Римон Кенан). У књизи *Craft of Fiction*, Перс Лабок прави разлику између сажете или убрзане и проширене или сценске презентације. Ова дводелна подела нас враћа на античку поетику и диференцирање миметичког и дијегетичког приповедања. У поређењу, са дводелном, знатно је развијенија подела Ж. Женета, коју следи и Мике Бал и коју смо и ми следили да бисмо прецизније описали приповедну динамику Јакова Игњатовића.



Елипсе су наративне темпоралне приповедне фигуре којима приповедач економише информацијама прескакањем одређених временских деоница.

Игњатовић често сажима време констатујући да су прошле извесне године и да се лик сада налази у другачијој животној позицији у односу на ону у којој је био пре временског скока. За Скерлића су ови нагли временски скокови и телеграфско извештавање о ономе што се прескочило, примери Игњатовићеве приповедачке невештине. Време које се прескаче, међутим, не мора бити неважно. Илустративан је почетак дванаесте главе Игњатовићевог романа *Вечити младожења*:

„Прошло је десет година, у животу човека дугачак рок, колико се за то време свет мења, колико се роде, колико умиру, колико њи сретни, колико несретни”.

Штавише, чини се да је Игњатовић управо овим изостављањем учинио да то изостављено скрене пажњу на себе. Употребом елипси и псеудолипси у којима се осим констатација о протоку времена доста штуро сугерише и садржај тог протеклог времена, Игњатовић као да је ликовима надоместио само време, тј. ликове учинио порознијим, а време неумитнијим. У том контексту, та махнитост, то јурење, није приповедачева неумешност, манир. Она за нас има другачије значење. Она појачава „трошност” јунака, зауставља их у њиховим малим бригама које се у датом тренутку чине судбоносним. Све удаје и женидбе, добри и лоши животни потези, оваквим временским поигравањима, преозначавају се, све постаје релативно и ефемерно.

Чешће од елипси у којима нас лишава било каквих информација о јунаку у одређеним временским интервалима, Игњатовић прибегава псеудоелипсама или сажетом приповедању. **Сажето приповедање** подразумева убрзану семантизацију, кратке „телеграфске” извештаје (нпр. реченице типа: „Петар добије врућицу, доктори не могу да му помогну, умре” (*Васа Решћекџи*)).

Код Игњатовића најчешће се јавља када је потребно искључити или изнова увести у радњу јунака чија судбина до тог тренутка са аспекта радње или главног јунака није била битна. Стиче се утисак да чим се изгубе из видокруга главних јунака, поједини ликови као да нестају из приче па је накнадним извештајем потребно подсетити читаоце на њих. Поновни сусрет главног и „заборављеног” јунака обавезује приповедача да обавести читаоца шта се у међувремену њима догодило (сажето приповедање) и да их поново укључи у матицу приче (најчешће сценско приповедање) у функцији у којој су му потребни. О естетској ефектности сажетог приповедања писао је и Вељко Петровић: „У тим његовим телеграфским саопштењима, на прекретницама радње, има нечег јаког, уздржано емотивног, кокетног и изазивачког; као изазивање судбине чији су удари исто тако нагли и кратки” (Петровић 1936: XV).

Навешћемо неколико примера тих приповедних „удара”. Они се често смештају на спојевима прича када преузимају функцију епилога – на пример, на крају првог дела романа *Тридесет година из живота Милана Наранџића*:

„Хермина је морала побећи од мужа, јер јој је једнако Бранка пребацивао. Ливија има на кући велику таблу, да је славна бабица; а Паулина – та се још точиља по свету. Светозар је на гласу доктор и имућан човек...”

или на почетку дванаесте главе романа *Вечити младожења* од које се хроника породице не везује више за Софронија Кирића, већ за Шамику:

„Господар Софра је остарио, тако исто и госпођа Сока. Није ни чудо.

Ленка се удала за једног суца, против очине воље, који ју је хтео дати за Профита. Профит је другу узео. Таквог зета неће добити.

Пелагија, она лепа девојака, та „пенородна Анхизис”, умрла је.

Катица се још није удала, а прешла јој прва младост. Избира неће да се уда.

А Пера је беда; дао му отац једну кућу и нешто новца, он хоће да ради на своју руку”.

У последњем примеру, извештаји се прекидају коментарима који су код Игњатовића изразито фреквентни и полифункционални. Њима се економише причом (сажима фабуларни ток), открива мотивација, унутрашња фокализација јунака, демаскира јунак, граде паралелна текстуална значења (иронија, пародија и сл).<sup>6</sup> Са аспекта приповедног ритма, они имају функцију паузе којом Игњатовић пресеца како убрзано, тако и успорено приповедање, мења ритам, зауставља причу не би ли се „прикопчао” за „(а)хроничног” читаоца и дао му додатна објашњења или сугестије за разумевање приповедног света.

Игњатовићеви поново пронађени јунаци су заправо поново пронађено време приче. Више од ове функције, ти јунаци који повремено оживљавају на страницама Игњатовићевог текста, потом бивају заборављени, па поново откривени, новим уланчавањем у судбину главног јунака такође доприносе утиску пролазности. И елипсе и сажимања су дакле темпоралне фигуре посредством којих се постиже исти ефекат: кроз текст „развејава” лајтмотив пролазности.

И док је код епилошких сажимања време приповедања минимализовано, а време приче проширено, у **сценском приповедању** се тежи њиховој еквиваленцији. Сценски ритам је још један од ритмова којима Игњатовић често прибегава. Он се код њега не постиже само дијалозима. У романима су честа усадашњивања прошлих радњи употребом историјског презента. Игњатовићеви причаоци и у *Милану Наранџићу* и у *Васи Решкећу* (Милан и Војко Огњан), иако приповедају о догађајима који су се одиграли, додатно их

<sup>6</sup> О коментару в. поглавље *Коментар у романима Јакова Игњатовића* – Душан Иванић.

актуализују и драматизују „пребацавањем” у садашње време.

О функционалности историјског презента, Скерлић и Кашанин такође имају различита мишљења, за првог је оно „суво, натегнуто и досадно (1965: 249), а за другог даје живот догађајима и људима, и ствара утисак не само да се то о чему прича заиста догађа, него да се догађа баш сад пред нама (1977: 138).

Индикативно је у којим тренуцима са убрзаног приповедања (извештавања), Игњатовић прелази на успоренији ритам (представљање). О кључним тренуцима из живота јунака Игњатовић не приповеда сценски. Највише простора он придаје сусретима главних јунака са другима (упознавање, представљање, краткотрајни разговори) и њиховим заједничким обедовањима. **Сцене сусрета и разговора за столом** (спорне у Скерлићевој процени) стога ћемо издвојити и посебно анализирати.

Индикативни су следећи, насумично изабрани, дијалози из романа *Милан Наранџић* који, ако се има у виду намера причаоца да исприповеда читав свој живот, могу деловати опширно и непотребно:

„Господин Милан Наранџић, спаија, ове друге познајете, ово је опет, госпођа Милеуснић и фрајла Отилија – Чика представља.

– Драго нам је.

– С моје стране особита чест.

– Изволте сести.” <...>

„Драго ми је особито.

– Господин Милан Наранџић, спаија.

– Господин Зоричић, учитељ овдашњи и мој добри пријатељ.

– Драго ми је.

– Мени такођер...” (1900: 291)

За нас је врло индикативно да се сценско приповедање код Јакова Игњатовића не подудара са најнапетијим тренуцима причања. Пасивно време, време које

протиче а јунаку се ништа битно не дешава, и активно време, време „судбоносних” радњи, код њега се непрестано смењују. Сцене имају пре свега инаугурални карактер, означавају улазак јунака у нову средину. Радња ишчезава, тј. она се своди на конвенционалне поздраве, намештене разговоре у којима свако зна своју улогу.

Инаугуралне сцене нарочито су карактеристичне за путописну форму – мотивисане променом места и упознавањем нових јунака. У *Милану Наранџићу* насловни јунак путује из села у село, из града у град, удвара се и удварају му се, гости се, води угодну конверзацију, пише либсбрифе и сл. Ништа није драматично, судбоносно; живљење претворено у забављање, без превеликих напора, без обавеза, и одговорности. Скерлићу су ови „предвидљиви сусрети”, рукољуби, извештачени разговори, као читаоцу били досадни. Међутим, они нису случајни, на њима је Игњатовић и те како инсистирао, они су готово маниристички – из романа у роман, његови јунаци се сусрећу са разним људима и те кратке сцене сусрета се по правилу увек детаљно описују. Игњатовић их, упркос безначајности, не сажима. Напротив, као да се неко хипотетичко време истинских сусрета буквално пресликава у текст и постаје пуно време приче.

Сценско време је карактеристично обележје врло развијеног жанра разговора за столом (table talk). Кроз разговоре за столом такође се опонаша знаковно понашање сталежа који је нестајао, дочарава трошност и промискуитентност света заогрнутог лажним симболима лажног племства и младе грађанске класе у успону која је била сва у напорима имитације, „извођењу малих етикеција”. Представљања и разговори о храни се комбинују са говорним жанровима удварања, цењкања, самохвалисања...

Осим анализираних темпоралних фигура, убрзаног телеграфског и драмског, сценског приповедања, Игњатовић додатно динамизује приповедачки ритам **дескриптивним пасажима**. Симптоматична је његова селекција описа. Скерлић је писао: „Игњатовић је увек

причао само суве догађаје, без много описа, без оквира у којима се они дешавају. Природа је скоро сасвим одсутна, он је све друго само не дескриптиван писац. Треба претурити читаве свеске његова дела, па наићи на један колико-толико добар опис” (1965: 251). Иако су његови јунаци често на путовању, мењају места школовања службовања, путују из разоноде, у његовим романима они као да пролазе кроз простор без пејзажа. Места где бисмо очекивали развијене описе замењују кратке констатације: „Стигнем у В. Лепа велика варош. Гледам, налево, надесно, хоћу ли Бранка видети. Познао би да га видим. Дођем у хотел и станим се.”

Међутим, ако најчешће не описује екстеријере<sup>7</sup>, Игњатовић описује људе у простору:

„Тако се разговарасмо док не стигосмо у село Н. Кад уђемо у какво село, одма се у отменим кућама нешто журе. Пасија је то видети. Гледају већ издалека кроз пенцер какви то гости долазе, све мисле, ти ће к нама доћи, па како опазе да к њим иду, одма посао на страну, па се фришко облаче; <...> Кад уђеш унутра видиш велику авлију, пилића и друге живине сијасет, башту, гране пуне воћа, у шталу се марва утерива, слушкиња вашку тера да те не ује. Кад уђеш у кујну, кујна велика, пуна бакарни и други судова, све око тебе чисто. Уведу те у собу. Ту ти је ред и највећа чистота. <...> Бациш поглед на пенцер, а оно видиш како слуга јури пиле да га увати, а слушкиња већ гуску коље.” (1900: 253)

И док Скерлић са жаљењем примећује одсуство пејзажа, Кашанин пише о **сценографски конципираним описима**:

„Изврстан портретист, Игњатовић је и изврстан сценограф. Напореда са сликањем физич-

<sup>7</sup> У поглављу посвећеном приповеткама Душан Иванић пише о ретким, али врло ефектним лирским описима природе.

ких лица и духовних особина једне личности, иде у њега бележење како се оне крећу, говоре, дочекују, испраћају, играју, опијају се, варају, претварају се, краду, парниче се. Нико у нашој књижевности није с толико силине оживео го-миле људске – игранке, суђења, пијанке – ни-где се тако не црне масе иза појединача” (1977: 91).

Описима-декорима још се више појачава идео-лошки подтекст – свет је алегорија таштине и пролазности, представа у којој су људи смењиви, пролазни и привидно значајни; опис се редукује само на оно што је битно за представу – изглед учесника (врло детаљни описи одеће), место радње (куће, кафане, просторије за балове, често окупљања за столом, па стога и каталози јела). У којој мери је ово описивање сценографско, сведоче и описне реченице које наликују на дидаскалије: „Ето и господара Пере. Мален, дебео, округао човек око педесет.” Или „Иса Чамчић <...> око педесет година стар, средњег стаса, сув, лице округло, нос „на небо вопијушчи”, уста увек на смеј готова, очи ситне зелене, лице увек на иронију ил’ шалу готово” (*Вечийши младожења*, 2000: 30). Осим по описима-декорима, по групним портретима, Игњатовић је упечатљив по физиономијама јунака и опи-сима одеће („Заједно са физиономијом, Игњатовић проматра на људима њихово одело, које за њега није само одећа, већ саставни део једног живота и једног карактера” (Кашанин 1977: 86). Индикативно је да у описима бира увек оно што „одудара”, што је дисхар-монично – такви су његови групни портрети Гицана и Гицанке, или Софронија и Софије Кирић. Он фикционализује свет у покрету, у непрестаном гибању, у дисхармонији, речју, свет који пролази.

У завршном делу рада издвојићемо још једно вре-ме у Игњатовићевом роману. То је биолошко време старења. Описујући сусрет Шамике и госпође Лујзе, сусрет њих самих некада (младих – у сећању) и сада

(старих), Игњатовић контрастира два временска тока која паралелно теку (актуелно и виртуелно време):

„Госпођа Лујза устане, гледа, не верује својим очима.

Та јесте л' ви. Herr von Kirić? Давно се нисмо видели. Ал'смо се обоје променили!

Драго ми је особито.

Гледају се.

Пред Шамиком велика, разраштена дама; Шамики се у глави узмути сва прошлост, не зна шта да мисли, шта да говори.

Госпођа Лујза, опет, има пред собом сувоњавог човека, сав ћелав, бркови шарени – није то негдашњи Шамика. Сажалителни поглед баци на њега.

Волела би више да га није видела. Досад барем у сну, у фантазији, пратио је лик млађахног Шамике; код ње је Шамика увек био младић као Ахил.” (Игњатовић 2000: 184)

Јунаци су нагрижени временом, али то време „не тече”, већ се они позиционирају у оделите временске пунктове. Игњатовић даје временске пресеке у скоковима, али не описује динамично, процесуално време. Његови биолошки остарели, али суштински временом непромењени јунаци, заустављени су у удаљеним временским тачкама. Они се посматрају „са стране”, из метапозиције приповедача који коментарише њихов изглед, погледе, разочарања, који „слаже”, контрастира виртуелног младића задржаног у машти јунакиње са ћелавим човеком проседих бркова. Протицање времена је дато „споља”, не кроз унутрашњи доживљај већ кроз ефекат посматрања другог. Време јунака је „туђе”, у функцији реторског додатка, фигуре-контраста. И оно је такође семантички подређено ауторској интенцији и концептуализацији времена-мољца. То, назовимо га „идејно време” (које условно речено не тече, већ је помало барокно меланхолично у пред-



стављању човека, пролазног и таштог у (по)трошном свету), готово да је уграђено у сваки опис.

„Време молац” би стога могао да буде алтернативни наслов овог рада – оно је најмањи заједнички чинилац различитих приповедних ритмова: и убрзана и успорена семантизација, и „телеграфски стил” и „разливеност”, и описи и коментари, све је заправо њему подређено. Суштински, оно почива на барокној семантизацији света који је хијерархичан, пролазан и трошан. У строго хијерархизованом свету пуном празних симбола једног царства на умору, јунаци нису револуционарни (они не стварају ново време за себе), они су само сналажљиви; попут пикара добро се прилагођавају, маскирају и мимикрирају, и у поређењу са Балзаковим јунацима много су конзервативнији. Иако старе и/или умиру спознавши таштину света, они нису „револуционарни”, не успевају да преобразе себе, побегну од свог васпитања и карактера – они не мењају друштво, само му се прилагођавају. Игњатовић, иако приповеда о дисхармонији света који нестаје (а можемо га препознати у „трагичности периферије”, у изумирању грађанске класе у Сентандреји, у нестајању великог царства), још увек припада том свету. Његови јунаци, за разлику од Балзакових, у том смислу нису представници експанзионистичког грађанства, већ оних који се не супротстављају, који својим прилагођавањем, прерушавањем заправо одржавају старо друштво. Игњатовићеви јунаци остају временосни у духу старије приповедне традиције наговештавајући времените јунаке модерних романа васпитања.

И да закључимо. Различити ритмови приповедања и њихово динамично смењивање, контрастирање брзог и спорог ритма, њихово пресецање паузама, коментарима, описима, директно се рефлектује на значењски слој текста. Динамичан ритам приповедања – брзо смењивање сценског и епилошког приповедања, убрзане и успорене семантизације, индикативан телеграфски стил додатно појачавају динамизам доживљаја и у

текеријевском маниру, стварају утисак карусела кроз који, у брзим изменама, промиче „панонски вашар таштине” (Д. Живковић). Померање „јунака у времену” у „време у јунаку” код Игњатовића није спроведно до краја; као да су различити аспекти текста пролазили кроз различите аспекте модернизације: ликови остајали априори задати, а време се око њих узалуд ковитлало. Оно је више било подређено идејном слоју текста и барокној семантизацији таштине коју време-мољац нагриза него биолошком, и са њим повезаним психолошким временом смештеним у тело и ум јунака.



## КОМЕНТАР У РОМАНИМА ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА

Романсијерско дјело Јакова Игњатовића има јаке коријене у оном приповиједању које се у српској књижевности развијало послје Доситеја Обрадовића. То се дјело, осим тога, нашло на граници двију великих епоха, романтизма и реализма, акумулирајући њихове поетичке противности и додире. Зато би се у начелу могло очекивати да поуздано свједочи о процесима који су изграђивали прозни говор српске књижевности, и на подручју техника приповиједања и на подручју њихових морфолошких резултата. Коментар би, у склопу ових чинилаца, могао да има важно мјесто из више разлога. Тај облик је у темељу структуре Доситејевог опуса, гдје се разлаже у мање јединице као што су сентенције или добива широк простор, карактеристичан за наравоученија (Деретић); како говоре досадашња истраживања, кључно је средство у језгру поука романескних штива Милована Видаковића, једно од начела самог романескног облика („морална повест”). С Богобојем Атанацковићем (*Два идола*) коментар се подређује приповиједању, ликовима и радњама, губећи и значај и самосталност које је имао у претходном раздобљу српског романа.

На морфолошком плану Игњатовићеви коментари су ближи Атанацковићу него старијој традицији, док се за њихов смисао, а понекад и њихово мјесто у структури романескног штива може рећи супротно. Али обиман, жанровски и морфолошки динамичан опус, какав је Игњатовићев, могао је коментарима наметнути разнолике улоге и пространу семантичку и реторичко-стилску основу. Физиономија је њихова једним дијелом

зависна од оквирних облика приповиједања, али упркос разлика између тих облика, смисао коментара најчешће тежи да посредује између књижевне фикције и стварности, особито се везујући, већ по природи свога садржаја, за системе мотивације јунака; није му страна ни тенденциозност (гдје се налази у окриљу доситејевског наслеђа и дијели изричита опредјељења програмског реализма), односно настојање аутора да дјелом постигне одређен, унапријед постављен циљ; коментар се често гради посебно одабраним стилско-реторичким средствима, која могу да упуте на природу и смисао цијелога дјела; овај облик је отворен за метанаративне (метапоетичке) изјаве, значајне за разумијевање и дјела и стратегије приповиједања, као што без њега читалац не би био увучен у дилеме о вриједности и границама норми у међуљудским односима и судбинама. Наведене аспекте коментара као облика излагања у романима Јакова Игњатовића треба разумјети само као низ назнака које обједињују, разврставају и усмјеравају анализе, отворене и за друга подручја.

## 1

Полазећи од облика излагања, може се рећи да су романи Јакова Игњатовића исприповиједани разнолико: у првом и у трећем лицу, техником сказа, у ауторском приповиједању и мјешовитим начином. Међутим, ако се узму у обзир само коментари, читаоца ће изненадити како су они, упркос различитим оквирима, дакле и различитим носиоцима исказа, семантички и морфолошки блиски. Ако се у истраживање укључе и Игњатовићеви *Мемоари*, проза која нема фикционалан статус, стећи ће се сличан утисак. То говори да је неоправдано хипостазирати, „попредметити” морфолошке категорије (објективно приповиједање, приповиједање у првом лицу, творевине које се позивају на стварни свијет или живе од свијета чисте фикције) и

тумачити их као претпоставке семантичких опозиција или радикалних разлика. Аутор, који је увијек иза и изнад својих творевина, може да се понаша као што се понаша приповједач у животу: да прича у првом лицу (неко ко прича своју причу, о себи, о другој) а да садржина таквих коментара одговара оним који се приповиједају у трећем лицу (на другом мјесту, у другом роману). Нема сметње да исти аутор у нефикционалним дјелима (мемоари или есеји) има сличне или истовјетне идеје онима које је на другом мјесту приписао приповједачу као лику. (Ова појава је посебно развијена у модерном роману, гдје есејистички слој заузима више мјеста него само приповиједање.) И та околност потврђује шта је својствено семантици коментара: њихова општост је један аспект општости самог свијета, искуства, склопа знања које се преобликује у ликове, радње или се посредује као изричита порука/саопштење.

О томе нарочито увјерљиво говоре честе класификације из разноврсних области људске праксе у Игњатовићевој прози. Милан Наранџић саопштава или описује своја искуства с типовима ђака, породица, жена или мушкараца на исти начин као што се то чини у роману *Триен сјасен*, гдје је приповиједање на граници објективног и ауторског. Слична уопштавања појављуваће се редовно и у *Мемоарима*, у сасвим разноликим подручјима живота (мода, балови, музичке композиције, сталежи, карактери, нације, затворски стражари, српски ђаци, студенти, српски интелектуалци и др.). Више приповједачких облика и два категоријално различита подручја стварности (измишљено, стварно) подударају се повремено у истородном семантичком и морфолошком комплексу. Очито је да аутор извјестан скуп знања и идеја о свијету распоређује у приповједачки поредак, било да их приписује јунацима, било да их саопштава у своје име. Стваралачки процес би се дакле могао схватити, барем једним дијелом, као разлагање доктринарно-искуствених комплекса у наративне или информативне цјелине. У односу на саму

причу (јунака и радњу) те цјелине су једна врста коментара: саопштавајући слике свијета, посредно образлажу јунаков статус, оправдавају његова гледишта или његово понашање.

Независно од тога коме је приписан, коментар је усмјерен према читаоцу, инстанци која се доиста налази на граници свијета фикције (текста) и свијета стварности. Тај реални читалац, међутим, није слободан (као читалац) од текстуализованог свијета: он реагује на њега сферама свога искуства, одбацујући или усвајајући гледишта ликова, односно приповједача. „Кад читалац упозна све перспективе које му нуди текст, њему не преостаје ништа друго до сопствено искуство, на које се сме ослонити да би закључивао о ономе што му је текстом саопштено.” (Изер, у: Марицки, 1978: 97). У тим околностима текстуализоване пројекције свијета и реални свијет читаоца могу да се нађу у еквивалентним положајима и улогама за разумијевање текста, док категоријално бивалентни коментар заправо посредује између та два свијета или их измирује.

Уз семантичке и морфолошке сродности коментара у дјелима исприповиједаним разноликим техникама, појављује се, међутим, и једна упадљива разлика: коментара је много више тамо гдје је облик излагања персонализован (*Васа Решјекић*, донекле *Милан Наранџић*), а нарочито тамо гдје се веже за ауторски глас на граници са објективном тачком гледишта (*Тријен сјасен*). Разлог овој разлици могао би бити и жанровски. Роман *Тријен сјасен* је хумористичко штиво, гдје ауторски приповједач (односно његова маска) посредује много више између свијета текста и читалаца него у дјелима која нису превасходно хумористичког рода. Вјероватно је то условљено сложеном природом хумористичког приповиједања/казивања, потребом да приповједач ако не оптужи своје јунаке, онда да им се насмије или да их покуша оправдати у очима читалаца. Доводећи своје јунаке на руб дозвољеног понашања, или их постављајући у раскорак између стварности и

илузије, аутор (ауторски приповједач) гради подлогу да их читалац прихвати или им се насмије.

## 2

У литератури се обично сматра да су коментар и радња повезани јединственом улогом јачања миметичности фикционалних дјела. Али миметичност не мора бити нити јесте надређена, апсолутна категорија приповиједања. Зато би било адекватније рећи да је коментар једно од најважнијих средстава наметања, оправдавања или провођења ауторових концепција које се тичу главних носилаца радње, саме радње, цјеловитости утиска и смисла дјела. У књижевној фантастици, нпр., коментар може подстицати недоумице о граници могућег и немогућег, одрицати или потврђивати натприродно, припремати читаоца да се уживи у понуђене слике. Игњатовић га је, међутим, искористио за неутралисање границе између свијета текста и свијета стварности и, не мање, између писања и причања (писаног и усменог стила); његови романи су понекад написани као да су испрличани, а читалац има утисак да се налази у правој комуникативној ситуацији карактеристичној за усмено приповиједање, јер текст дјелује као говор(ење) а романисијерски глас као глас усменог причаоца, саговорника.

О свом романескном свијету овај писац неријетко приповиједа као да је дио непосредне стварности, дакле потпун, прави свијет, а не свијет фикције.

Немојмо се ни најмање чудити сељацима што једнако у бирцуз теже. Једно зато воле ићи у бирцуз, што најважнији договори увек се у бирцузу збивају; друго, што сељацима не умеју жене ваљано јело начинити, тако као у бирцузу, па се радо у бирцуз завлаче да се што добро наједу. Зато би добро чиниле сељачке жене да гледе, по



могућству, да им мужеви код куће добију, па би мање ишли у бирцуз, и мање би трошили. (*Чудан свети*, 1928: 37)

Кад ово каже, није извјесно мисли ли приповједач на сељаке у својој прози или на сељаке уопште, пошто читаоца наводи да запажа појаве које се тичу практичног, стварног живота. Игњатовић у ствари ликовима оставља простор (или даје привид таквог простора) за слободно дјеловање, што је карактеристично за јединке у свијету стварности: налази да су се могли понашати другачије (као да располажу слободом стварних личности), жали што су погрешно васпитали дјецу, расипали имање, осуђује их или хвали (нпр. у *Васи Решџекџу* или *Вечџиом младожењи*). То редовно код читаоца изазива утисак да је у додиру не са измишљеним већ са стварним свијетом. Најразвијеније облике овај поступак има у роману *Трџен сџасен*, гдје се приповједач према својим ликовима држи као према познаницима о којима тренутно приповиједа. Поводом Милеве, кћерке бербера Максе Свилокосића, која се загледала у лаћмана Пређића, приповједач каже: „Мада је и по себи лепа, ипак ју је та солдачка „турнира“ тако дотерала, да – нек је без замерке спрема господар Макси речено – не би рекао да је то берберска кћи, него нешто више.” (70) Шта значи „нек је без замерке спрема господар Макси речено”, ако не значи потврђивање заједничког егзистенцијално-комуникативног простора приповједача, приче и њених јунака, укључујући и читаоце. Овакав однос је још непосреднији у обраћању Ђоки Глађеновићу након његових узалудних покушаја да допре до господар-Максине кћерке:

Можеш се ти, Ђоко Глађеновићу, ма колико циврати, можеш бити богзна какав субјект, можеш богзна какве фракове са жутим дугметима носити, можеш се фризирати како хоћеш, ал' Милевино срце задобити нећеш. Туче те униформа. Да си имао униформу као лаћман кад си

у кућу господара Максе ступио, могло би што и бити, ал' овако ништа. (*Триен сѿасен*, 1981: 98)

Кад приповједач устврди како је Ђока Глађеновић „био у фрајлу Милеву јако заљубљен“ (1981: 19), дакле кад уведе нов акционо-релациони моменат радње, а да о томе раније није било ни наговјештаја, изненада приповједаче прелази у чуђење с коментаром: „Шта, зар је Глађеновић већ заљубљен, зар тако брзо? А, да! Берберин не може бити три месеца без љубави; шта три месеца – ни један дан, па зато и није чудо што се заљубио.“ Чији је то глас? Читаоца, изненађеног брзом љубављу о којој раније ни ријеч није проговорена? Приповједача/писца, који хоће да престигне читалачку реакцију и да допуни мањкаву мотивацију, да накнадно мотивише поступак јунака и да га учини прихватљивим за читаоца? Или је понајвише нешто треће: поље укрштања двају гледишта уписаних у производњу текста, једног приповједачевог, другог читаочевог.

У овај ред би могао ући и онај примјер кад се објашњава зашто је фрајла Милева побјегла са бароном, с уводном напоменом: „Питајмо зашто тако налаго да остави Милева своје родитеље? Круг живота тесан јој је био. Увидила је ограниченост родитеља, а себе у својим жељама код куће нит' је могла задовољити нит' ограничити“ (1981: 112). Поступак није важан само за проучавање коментара, већ казује доста о Игњатовићевој приповједачкој техници уопште и њеним естетским посљедицама. Кад се неки чин нађе прије мотивације која га образлаже, одмах се производи утисак авантуристичког доживљаја, јача детективски ефекат приче, а читалац и приповједач се нађу у положају спољашњих посматрача који се домишљају разлозима одлука. Тим поступцима се такође приближава романескно ткиво причању као говорној радњи, јер ставља и приповједача и читаоце у комуникативну ситуацију непосредног обраћања. Коментар долази са стране, из недоумице о одлукама и гестовима јунака. Могло би се рећи да приповједачки глас у роману *Тр-*

иен сѿасен подсеја на улогу репортера (телевизијског) који заједно с гледаоцима прати утакмицу (радњу) и коментарише поступке играча или им се обраћа, али с њима ни репортер ни гледаоци немају непосредног додира. Приповједач хоће да с читаоцем подијели мишљење о свијету који (као да) постоји независно од њих двојице.

Жалостан је дан Гаври нашем освануо. Није ни чудо, јуче јошђак и то свршен четир-латинац, а данас већ шегрт! То је страшна промена. Да је ступио у шегрте, а да није у школу ишао, ил' бар из нормалке, рекао би да то није ништа, на то се приправљао; ал' изучити четири латинске школе, и то добро, па постати берберским шегртом, то је сувише. (*Триен сѿасен*, 1981: 14)

### 3

У коментарима се врло често процјењује свијет дјела (јунаци, њихови поступци, друштвена средина): објашњава се, саглашава, осуђује, хвали или разоткрива. Не само што су један од главних посредника мотивације и карактеризације јунака и радњи везаних за њих – они упадљивом реторичко-стилском снагом, избором изразитих примјера (околности) и садржином важном за цјелину текста постају језгро смисла дјела, она мјеста која се најчешће цитирају и због којих се Игњатовић чита. Описујући (у роману *Вечийи младожења*) како Пера гледа лађарске коње на обали Дунава, њихово мучење и њихов положај (зависан од тога да ли је коњ први или посљедњи у низу), приповједач изводи закључак којим образлаже мијењање и учвршћивање јунаковог карактера.

Ту је видео како лађарски коњи вуку триест и више лађа. Жалосни коњи. Овај први, који се обично звао „ледингеш“, њему је лако било, он није ништ вукао, тек је претходио и водио, „ледингеш“, „самац“. Но осталима је било тешко,

и што више остраг, то горе. Бичеви пуцају, вију се око ушију, коњи тешко дишу, сустају, а онај последњи од водене стране све клизи и пада низ бајир, каткад га лађа тргне натраг, па се изврне. Страшно мучење. То је Пера већ у свом детињству гледао сваки дан и срце му отврдило. (*Вечити младожења*, 1981: 45)

Сложеношћу значењских подлога над овим случајем претеже групни портрет понашања породице Максе Свилокосића према лаћману Предићу. Коментар даје основу да се разумије понашање јунака, утврђује статус друштвених слојева као узрок одређења јединки, дискретно разлучује појединачне интересе и ставове, мада је у први мах изгледало да су заједнички.

У кућу мајстор Максе долазио је лаћман Предић. Син сиромашне куће, али угледан.

Познато је како су официри у грађанским кућама добро примљени, особито они који се умеју као грађани да понашају. Особито мајстор Макса, који је света видео, сматрао је то познанство са лаћманом Предићем за своју велику част. Лаћману се фрајла Милева врло допада. Фрајла се у почетку показује као ненаклоњена, но ипак збуњена; нешто је језа хвата кад види солдата. Госпођа је Фема пак у позорљивом положају и не зна да ли се та велика почаст ње или Милеве тиче. (*Триен сјасен*, 1981: 30–31)

Споља, породица је јединствена и читалац можда рачуна на наклоност између лаћмана и Милеве. Међутим, познанство с лаћманом је част за Максу (који хоће стално да се уздигне изнад нивоа свог сталежа, а официрски је сталеж угледнији од берберског; то ће се поновити и касније као слабост, кад прими лаћмана Предрага, *Триен сјасен*, 1981: 101); Фема не зна да ли се та велика част (да лаћман долази у њихову породицу) тиче ње или Милеве; Милева је примијетила да

даму боље респектују „кад јој двори какав официр не-голи какав цивилиста, нарочито мајстор” (*Тријен сјасен*, 1981: 31). Иза обједињујуће, монотоне слике свијета (једне породице као свијета), израћа множина мотивација/интереса, сталешко-социјалних или емотивних опсесија. Ниједна од њих нема, међутим, суштински егзистенцијали статус, већ су на граници самозаваравања или грешке, све изложене оној врсти неравнотеже која указује на сукоб интереса и етике, стварног и жељеног положаја. Таква мотивација је уобичајена за комично усмјерене радње и ликове, утолико што је нарушена равнотежа самог бића (идентитета), а јунаци се нашли у раскораку који разоткрива њихову сујету, њихове маске и илузије, али не угрожава њихов опстанак, те све добива комичан оквир. Коментар је на овом мјесту постао главно средство приповједачевог усмјеравања читалачког разумијевања свијета јунака.

Овдје не треба готово ни да се помињу веома познати примјери образлагања судбина Васе Решпекта или Шамике Кирића. Игњатовић формирање својих карактера готово искључиво везује за породичне односе или породично окружење, потврђујући да је и у томе сљедбеник епохе просвјетитељства.

Већ у детињству су му решиле судбу две крајности: претерана строгост очева и материно мажење. Измеђ њих ће сад као измеђ Сциле и Харивде бродити, но хоће ли добра пристаништа наћи, видећемо. (*Васа Решпект*, 1981: 19)

Шамика је био добра срца, ал' само нешто му је у карактеру фалило, и то важно. <...>

У детињству растао је међу женскимa, се-страма. Доцније, по вишим школама, све је не-како у кућама седио где су даме; примљен је био лепо, пре подне међу женскимa, после подне међу женскимa.

Упио је некако женску нарав.

&lt;&gt;

Шамика је био задовољан кад су даме о њему лепо говориле; он је у томе уживао. И што је чудно, код куће га увек мисао о женидби мори, а кад дође међу фрајле, он у тој конкуренцији заборави на женидбу, него с њима „штрика”, „хеклује” и приповеда како је била ова или она у цркви обучена. (*Вечити младожења*, 1981: 170)

Међутим, равни мотивације продиру и у друга, мање рационализована подручја, те се овај узак избор шири на нуминозне и случајне обрте људске судбине, гдје се животни пут Васе и Анице образлаже извјесном априорном тезом, нпр. „Сродне душе, особито у нужди, нађу се, познају се” (*Васа Решћекш*, 1981: 37), која је прихватљива као мјешавина искуства (прича се о прошлим догађајима) и става који се може примити или одбацивати; други пут се одустаје од проницања у суштину људског понашања („психолошка загонетка” остаје Васина одлука да не ода Матилду и да умјесто ње оде у затвор).

#### 4

У Игњатовићевој прози свих жанровских група (фикционална, документарна, есејистичка) коментар је важно средство уопштавајућих закључака на разноликим нивоима људског искуства (јединка: нација, класа, слој, група; случај: правило; храна, одијевање, учење/студирање; типови/карактери итд.), повезујући се, како би рекао Вејн Бут, с главном ствари „на небројене начине и у небројеним ступњевима” (Бут 1976: 174). Наш писац ређа класе/типове ђака, мушкараца/жена, нација, људи, вароши, занимања и тако ствара панорамичну перспективу свијета, али истовремено насупрот великом броју разлика издваја сличности: распршеност, непрегледност и аморфност свијета стварности добија (неки) оквир идентичности, сводљивости на појмљив,

јединствен смисао. У овом поступку очувало се и нешто од класицистичке склоности универзалијама, које су активирание као средство суочавања с бесконачним мноштвом појединаца, могућих јунака романескне приче; препознавање истоврсног у мноштву разлика постало је и средство уређивања, компоновања текста и начело разумијевања свијета.

Игњатовићева инвенција је неисцрна кад треба пронаћи семантичко језгро за уопштавања овога типа: касапска естетика, берберска кураж, берберска љубав, ђачки живот, сорте ђака, човјек од моде, људска сујета, све може постати мотив/тема коментара. Својства јунака или ситуација у које западају образлажу се припадношћу слоју, професији, узрасту, нацији, граду, физиономији, или „оној фели људи“ која има неке своје навике, како је када потребно. Као касапи су сасвим право имали: они и Салику морају по тежини пресудити, њихова се естетика и код женске у тежини састоји. (*Триен сјасен*, 1981: 22)

Кураж му је присуство Салике улило, јер иначе берберски народ није ратоборан, већ мирољубив, а у бици су понајвише они и шнајдери бијени. (*Триен сјасен*, 1981: 25)

Тако је као Голијат ишао по сали и ударао је кога је год дочепао. Тај столар био је од оне феле људи који су као од заната убојице, па се само из пасије туче, нит гледа ко је крив ни ко није. (*Триен сјасен*, 1981: 25)

Сличан се поступак може поновити у неким другим значењским просторима и са сасвим другачијим умјетничким, приповједачким циљевима. Узмимо увод XII главе *Вечийої младожење* (1981: 97), гдје се семантичка доминанта везала за најопштији антрополошки оквир:

„Прошло је десет година – у животу човека дугачак рок. Колико се за то време свет мења, ко-

лико се роде, колико умру, колико њи' сретни',  
колико несретни'!

За десетак година и у обитељи господара  
Софре Кирића настала је велика промена”.

У тим реченицама се саопштавају готово три-вијална опажања и закључци, али њихов смисао није у њима самим: њима се заправо премошћује јаз између првог и другог дијела романа, а приповиједање, анализе, сцене и слике, бриге о ваљаности оправдавања наглог преокрета надомјештају се једном тврдњом која мотивише (чини прихватљивим за читаоца) неочекиване ломове у судбини човјека уопште, па и јединки обухваћених романом. Добро искоришћене опште нормe свијета стварности омогућују писцу да без „по-трошње материјала” настави приповиједање. Топос о промјенљивости и пролазности људског живота уклапа се у главну причу једноставном анафорском фигуром која повезује општу судбину човјека и судбину ликова („и у обитељи господара Софре Кирића настала је велика промена”).

## 5

Независно од морфолошког окружења коментар може бити један од главних носилаца стилско-реторичког плана дјела, схваћеног у ширем смислу ријечи (комично, сентиментално, патетично, наративно, дескриптивно). Али коментар се гради и из реторичких средстава у основном значењу тога термина, из фигура и тропа. Будући да реторичко-стилски чиниоци често творе основни тон књижевног дјела, њихово учешће у коментарима говори само за себе о природи тога облика: иако су у бити везани за аргументе и ставове, изоловани од радње, наизглед „некњижевни”, они су пуни елементарних носилаца књижевног говора, ако под атрибутом „књижевни” разумијемо овом приликом сразмјерно учесталу употребу фигуративне ријечи. С обзиром на богата другостепена значења, тропи успостављају дотле незапажене везе између контекста и на



свој начин интерпретирају свијет текста. Нпр., упоређивање Бранка Орлића с лутком („Почнем је после ја тешити, да се не брине за Бранка, да је он одважан, доброг срца, и непоколебим, да је он као лутка, која је у пола, од гора, од дрвета, а доле од олова, па ма куд је преврну свуд стоји”, *Тридесет година из живота Милана Наранџића*, 1900: 168), или упоређивање врста људи с маскама („Људи нису такви у опште, каковим се обично показују. Имаду две и три маске. Друкчије изгледају на сокаку, у свету, друкчије код куће. Они узимају по нужди сад оваку сад онаку маску”; Исто, 1900: 147). Слика се појављује као средство процјењивања и уопштавања међуљудских односа. Међутим, морфолошки распони коментара имају препознатљиве, поновљиве семантичке еквиваленте: емотивни искази симпатија, чуђења, одбијања, саучествовања („сирота Милева”), подругивања, редовно се испољавају на нивоу једне ријечи или синтагме; интелектуални искази радо заврше у сентенцији или поуци, све до одређених закључака који су слични малим огледима.

У Игњатовића извјесни појмови одређеног семантичко-стилског профила имају привилеговано мјесто: он их радо и често употребљава, испољавајући симпатије према ономе што помоћу њих обиљежава. Такав је појам *дисхармонија*, којим наш писац идентификује или коментарише животне ситуације јунака. Као еквивалентни појмови могу да се нађу *дисонанца*, *смеса*, *пародија*, али и *контрасти*, *крајношти*, свакако уз цијели ред других идентификација сличног смисла. Све су то појаве представљене у оквиру сцена или портрета јунака, и све у посматрачу (гледалац или слушалац) изазивају утисак сводљив на дисхармонију. Бирајући такве мотивске константе, Игњатовић очито настоји да постигне сасвим одређен учинак необичности, комике, гротескности или бурлеске, али често и да симболички назначи трагичке димензије (романеског) свијета. У проучавањима је нешто од аспеката овог феномена запажено (Јован Скерлић и Драгиша Живковић истичу поремећаје на различитим нивоима односа међу ју-

нацима: родитељи – дјеца, старија генерација – новија генерација; Љубиша Јеремић узима културну дијаспору српског народа у Угарској, сукоб традиционалних и нових вриједности, као основни оквир трагичких димензија Игњатовићевих романа). Узму ли се у обзир и такве могућности разумијевања, *дисхармонија* би могла да буде један од средишњих реторичко-тематских чинилаца прозне структуре нашега приповједача, све до далекосежног става да овај чинилац у основи кореспондира с дубљим смислом цјелокупног дјела овога писца. Између дисхармоније у свијету радњи и јунака (гдје је средство описа) и дисхармоније као ријечи у коментару приповједача ствара се јединствена вриједносна раван.

Арендаторка игра „шнелполку” као што музика свира, а доктор по свом ћефу „трајшрит”. Каква је то дивна дисхармонија, тако, као кад оно звона наопако ударају. (*Триен сјасен*, 1981: 64)

Дошао је ред на доктора. Наиће на шнајдерку; он дебео, она сува, крајности се састављају. (*Триен сјасен*, 1981: 67)

Напоменимо да се дисхармоничност препознаје у концепцији јунака, постављених по начелу контраста карактера, изгледа, става, судбине (Орлић/Наранцић, Пера/Шамика, Софра/Сока, Софра/Шамика, Ђока/Гавра). Портрет Софре Кирића (*Вечити младожења*), у првој глави романа, заправо је цијела серија таквих односа (горњи и доњи дио тијела, јавна и приватна улога, одијевање по обичајима двају еснафа), који одреда изазивају комичан утисак. На дисхармонији почива, изгледа, и сама фабуларна конструкција, а онда и општа, глобална слика свијета: једнозначан оквир би био страшно тијело у дјелу које се концепцијски гради на таквом начелу, грешка против самог начела.

Извјесни аспекти овог реторичко-стилског комплекса појављују се као мали облици, махом сводљиви на контраст, који се гради из противтеже стања ствари жељама, спољашњег изгледа унутрашњем, имена бићу. Та напетост између крајности, неподударности или неравнотеже има изворе, по свему судећи, у Игњатовићевој отворености за комику и иронију (у исказу ауторског приповједача или у концепцији јунака по себи), иза којих би могло бити његово увјерење да извјесни феномени приписани животним односима тиме добивају чвршћу претпоставку да се естетизују (литераризују). Говорећи ријечима једног модерног естетичара, Игњатовић стања дисхармоније преферира стањима хармоније (Дорфлес, 1991: 97), те свакидашњици (стварности) приписује управо оне околности у којима се ствара тај ефекат „ужасног дисканта“, „смјесе“, чистог контраста или барем дисонанце. Дакле, без обзира на реалистичке (миметичке) тежње као јединствену позадину, у прози овога писца појављује се оно конструктивно средиште које почива на естетским могућностима и на ауторовом избору средстава које те могућности активирају.

Можда такву тврдњу најбоље потврђује гротескно спајање неспојивог, у оним примјерима гдје се патос смрти додирује са жељом за допадањем или нагоном за јелом. Пошто је сахрањен Петар, Стевин и Катаринин син, слиједи слике са даће. Прво се описује Петрова сестра Емилија, која и у црнини осјећа своју љепоту. „Бадава, лепа женска и у жалости кокетује“, рећи ће за њу Игњатовић. Затим у жариште слике долази свештеник.

Мати и девојке послужују и плачу, један дебели попа председава. Стева седи до њега, једе, па кроз плач приповеда попи своје врлине, но попа покрај свега тога с добрим апетитом једе. Петрове врлине ни најмање не сметају му, а то је све наука, обичај: мирис лешине, иначе већ окађене, није му несносан, као год крв касапину који сваки дан коље. Особито кад је за душу, ту се

и јело мора идеализирати. (*Васа Решпект*, 1981: 68)

Тај опис/коментар чудан је барем у једном свом чиниоцу, у потпуно неочекиваном, настраном поређењу попа и касапина, и то преко крви, клања и лешине. Игњатовић је радо узимао граничне ситуације и постављајући јунаке у њих, исписивао парадоксалне склоности и тежње, или барем назнаке двострукости људске природе, у којој нагонско надвладава етичност и емотивност, или слика сама по себи саопштава неки унутарњи поремећај природне равнотеже и положаја јединке у свијету, те посредно дјелује као коментар („Марија је у црнини, жалосна, као пупољак вирећи из гусеничине чауре”, *Васа Решпект*, 1981: 68).

## 6

Као посредник метанаративног говора, односно говора о дјелу у које је укључен, коментар у Игњатовића није чест. По томе овај писац одговара основним тежиштима поетике реализма.” Пред очи ћу вам ставити једну жалосну породичну слику”, рећи ће Војко Огњан отпочињући да приповиједа о породици Решпекта. У *Мемоарима* ће се појавити метафора огледала за дјело које одсликава живот прошлог времена. Сасвим дискретно назначаваче се приповиједање као усмено излагање, као резултат непосредног познавања јунака (*Тријен сјасен*), или се ауторски приповједач дистанцира од језика лика који приповиједа (тима и слике свијета коју тај лик има), у роману *Тридесет година из живота Милана Наранџића*. Једноставне су технике сужавања перспективе, односно преласка на перспективу лика из објективних приповједачких ситуација. Речено је већ како такви поступци утичу на илузију увјерљивости и искуствености и како бришу границу између фикције дјела и стварности читаочевог свијета.

Гледајући на однос текста и коментара у мање формалном смислу, њихова метанаративна улога може да буде, међутим, сложенија и примјетнија. Не само што посредује у градњи заплета, у композицији или у неким другим чиниоцима структуре дјела, коментар се према причи и јунацима односи као значење према знаку. Њиме се даје смисао дјелу (материјални чинилац знака: лик, радња повезују се са идејним чиниоцем знака). Могло би се рећи да је цијело приповједачко дјело производ претварања умјетникових идеја/мишљења у временско-просторне комплексе ликова и догађаја (Лемерт, 1968: 21). Аутор, међутим, ту општу идеју може изрећи и коментаром, што се у оквири-ма неких књижевних праваца сматра грешком против саме творевине која у првом реду треба да дјелује својим умјетничким, обликотворним и стилско-реторичким чиниоцима, без "уплитања аутора". Тако Јан Мукаржовски напомиње да је "једно од суштинских обележја одређене гране реализма у XIX веку било потискивање моралног вредновања, које је надокнађивано наглашавањем егзистенцијалних вредности. Морално вредновање ту је прикривено тако што су чињенице дате без непосредног одобравања или осуде, али састављене тако да вредновање из њих непосредно произлази: етичко вредновање, у делу неизречено, тако се пројектује ван дела, у мисао читаоца: читалац има илузију да ни од кога вођен непосредно вреднује саму стварност." (Мукаржовски, 1986: 240) Игњатовић је далеко од овог типа приповиједања, али и код њега склоп догађаја и јунака често односи превагу над оним што Мукаржовски назива моралним вредновањем: коментар се у том случају појављује као парафраза или израз глобалних идеја или интереса извјесне групе јунака, евентуално у облику чисте ауторске ријечи.

С обзиром на обим романеског текста, не треба очекивати да коментари имају морфолошко-тематско јединство: Игњатовић с одушевљењем говори о ђачком или берберском животу, о љепоти Новог Сада и Сентандреје, уопштава ставове о положају одређених

професија (нотарош, адвокат), или о смислу живота. При томе је важно ко неку мисао изриче (тј. ко од јунака). Није случајно што Милан Наранџић развија мисао о људима-маскама, а Бранко Орлић о идеалима, било да су у општечовјечанским и националним, било у приватним вриједностима као што је љубав. Међутим, врло често ни перспектива коју посредује ауторски приповједач не мора бити значењски општија, већ само једна од могућих идеја о свијету. Коментар се у овом смислу може схватити као средство аутоинтерпретације, те је већ због тога, у начелу, метанаративне природе (уколико није уписан лику): он је аутору ослонац и основа, прва отворена назнака за тумачење сопствене творевине, за утврђивање њеног смисла.

О неким другим функцијама коментара у сижеу Игњатовићевих романа такође би се могло говорити. Они аутору понекад служе да наговијесте исход радње, или да изазову преварено очекивање (било са становишта јунака, било са становишта читаоца). Аутор воли да упозори читаоца на погрешне кораке или узалудна очекивања јунака, те се на истом мјесту удваја смисао одређених поступака, или се јунак доводи у парадоксалну ситуацију. Нпр., „Мати је држала да је то у реду, а са тим је још горе” (*Васа Решићкић*, 1981: 80), „Они пак који мирују највише батина извуку” (*Тријен сијасен*, 1981: 25). Међутим, низ рјешења изазвано је композиционо-фабуларним потребама, што Игњатовић врло ријетко коментарише. Један је примјер кад Милан Наранџић објашњава својим слушаоцима како мора и о Бранку Орлићу приповиједати, „и то од почетка до краја, јер је његов живот свезан био са мојим <...>, па тако мој живот је поред његовог, а његов поред мога интересант” (*Тридесет јодина...*, 1900: 16), те животни разлози маскирају чисто књижевне концепције радње и јунака. У већини других примјера нека рјешења, изазвана чисто фабуларно-сижејним потребама остају потпуно отворена. Пошто се представљају као случај (ненадан сусрет и сличне околности), илузијом спонтаности и необјашњивости прикрива се чисто естетска

потреба увођења таквог случаја (нпр. поновни сусрет Васе Решпекта са Матилдом, која га је лажно оптужила). Али с обзиром на грубост Матилдине смрти, приповједач изгледа мора да укључи неки вид оправдавања свог јунака, који је и тако цијелог живота на граници норме и њеног прекршаја.

Решпекту је задовољство учињено. Бадава, људи смо, и сваком слатко падне ма и мала порција освете. Особито, ко ће Решпекту замерити после тако опране љаге. Цента му је са срца отпала. (*Васа Решпект*, 1981: 173–174)

Овај примјер свједочи како се естетске потребе (концепција јунака) коментаром подређују етичким нормама или етичком разумијевању за поступке који би могли изазвати осуду. Игњатовић је као ријетко који наш писац епохе реализма умио да оно што је етички амбивалентно или сасвим негативно у свијету својих јунака приближи читаочевој пажњи и разумијевању, толерисању, позивајући се на човјека као таквог, као на биће подложно слабостима и грешкама.

## 7

Колико су коментари усаглашени са јунацима и радњама и са главним сижејним линијама, а колико их изневјеравају и нарушавају? Они неспорно потврђују настојање да појединачне приче имају универзалнији смисао, али такође омогућују и да се одреди појединачан смисао, везан за концепцију сваког од јунака. Уколико је, уз то, дјело исприповиједано посредством више гласова, они могу да носе засебне, неусаглашене и неподударне смисаоне тежње, често оглашене као тачка гледишта јунака, нарочито када они своје искуство/став представљају као извјестан стандард, било да оправдавају властито понашање и однос према други-

ма, било да га уопштавају. „Човек који говори у роману је увек у извесном степену *идеолоџи*, а његове речи су увек *идеолоџеме*.” Јунаци су носиоци, да поново узмемо Бахтинову ријеч, различитих видокруга (Бахтин, 1989: 94, 96), у основи полемичких или апологетских. Како је Игњатовић радо стварао опозитне парове јунака, њихов поглед на свијет је готово дијаметрално супротан (Бранко Орлић: Милан Наранџић), тако да оквир радње романа и поједини њени одјељци садрже заправо различите визије живота. Па и кад нема непосредног паралелизма опозитних становишта, у роману се стварају међусобно неусловљена или паралелна поља смисла. Нема надређеног духовног или вриједносног норматива који би тај мозаик гледишта повезивао, иако има изричитих одређења за одређен тип вриједности. О завршној реченици романа *Вечити младожења* („Није постидно”) Драгиша Живковић је написао мали есеј, као што би се могао написати и о одјецима на вијест о смрти Васе Решпекта („Бе аферим, то је делија!”), гдје се коментар чита иза узвика (Живковић, 2, 1994: 147).

Јунаци Јакова Игњатовића у роману *Тријен сјасен* често противурјече и себи и општим поимањима моралне норме. Међутим, прекршај те норме узима се у њиховом свијету (чак и у свијету ауторског приповједача) као уобичајено понашање. Дистанца између онога што јунаци раде и онога што је са становишта моралних конвенција исправно готово се укида у јединственом поступку разумијевања и оправдавања за нарушавање тих конвенција. Кад Салику, у поменутом роману, другарица обавијести да јој Ђока Глађеновић отказује љубав, Игњатовић налази да је потребно том чину додати како такве „услуге другарице једна другој радо чине”, а нешто даље, пошто је Салика хтјела да се убије или да скочи у Дунав, како се оне „радују што је Салика сад њима сасвим подобна” (тј. као и оне изневјерена). Смисао на тим мјестима у ствари лебди између заузимања извјесног става (у виду опште мисли) и догађаја, односно понашања (које се прима као



илустрација те опште мисли). А то је само први корак на путу који води у тенденциозност, кад се извјестан исход збивања своди на поучно уопштавање у облику коментара. Између та два нивоа текста може доћи до разилажења, те радње и ликови воде читаоца ка једном, а ауторов коментар ка другом закључку, што може дјеловати као хотимично настојање писца да оствари смисао који није оправдан радњом и ликовима. Али то је и оно што Агнес Хелер назива „општим скицама” у давању смисла, било да се активира преко супсумирања, било преко аналогичности или узрокованости (Хелер, 1984: 110). Ријеч је о приписивању извјесних својстава која су временски неограничена, а односе се (или могу да се односе) на свакога, односно на извјесну репрезентативну групу (нпр. „другарице”, „дјевојке”, али и „људи” уопште).

Кажемо да нема надређеног духовног или вриједносног норматива, мислећи при томе на свијет јунака. Међутим, Игњатовић се врло често изричито опредјељује за норму у приповједачком (имплицитно ауторском) коментару, а ток радње и судбине јунака истовремено те норму оспоравају, што често води ка великим пукотинама у концепцији цјелине дјела (Јеремић, 1987: 153). Да поменемо само оне случајеве у којима вредновање сталешке припадности и сталешке хијерархије друштва постаје основ коментара. Приповједач се понекад позива на природнонаучне аргументе („Док је шегрт, гњечи га калфа, кад постане калфом, онда он гњечи шегрта. Тако се и ту, као и иначе у природи, на тај начин равнотежа одржава”, *Тријен сјасен*, 1981: 14), други пут на идеје о грађанској, сталешкој једнакости или инсистира на врлинама рада над помодарством и луксузом.

Красно је видети ту киту мајсторских девојака! Све једре од здравља, јер су радене. Лице косом да пресечеш, чисто, без да је малтерисано; веселост искрена, поглед отворен, ал’ скроман.

Ма коју да бираш, био би задовољан, па ма да си гроф. (*Триен сјасен*, 1981: 46)

Приповједачев глас као коментар постаје једна од значењских могућности дјела, учествујући, да тако кажемо, на отвореном попришту стварања смисла романескне комуникације. Игњатовић у извјесном смислу већ почев од наслова тумачи свијет свога дјела (што није изузетак међу реалистима): *Триен сјасен* овом насловном синтагмом саопштава основну по(р)уку у облику пословице: ко је стрпљив, тај ће се спасти, дочекаће да му се остваре жеље. Али је та порука у исто вријеме и најсажетија парафраза радње. Два смисла, саопштена у једном лексичко-синтаксичком поретку, настају као посљедица двоструке „оптике” и саме природе пословичких израза, отворених вишеструким денотацијама у процесу који се одвија између апстраховања и конкретизације.

Приповједачки коментар се разазнаје међу гласовима јунака, али се дешава да се с њима и стапа, или да саучествује у њиховој судбини (нпр. кад Предић напушта Милеву: „Дакле, Милева је тако исто као и Салика жртвована. А она сирота још ништа не зна о тој ужасној осуди!” (*Триен сјасен*, 1981: 92); у радњи поменутог романа, која има комичан ток, чешће им се подсмјехује. Како је, међутим, језик ликова и језик коментара готово на истој фразеолошкој равни, коментар се почиње читати као један од гласова блиских свијету о којему се приповиједа. Тако се његова поучност, односно дидактичност умањује, објективност слаби и приближава се типолошки говору ликова, односно гласовима (ставовима) који се споре о првенство смисла. С друге стране, и кад говори с позиције трећег лица, приповједач Игњатовићевих романа често се држи границе суженог видокруга, те се изједначава с персонализованим приповједачем. Таквих је примјера доста, нпр. кад за Соку Кирић каже како је лијепа, додаје, „као млада, морала је бити баш лепота” (*Вечити младожења*, 9). Као да је само у таквим приликама ли-

шен ретроспективних знања, приповиједа оно што је „сада”, у вријеме главне радње. Или је пак одједном лишен знања које му даје положај приповједача у трећем лицу, те од једне до друге реченице мијења врсту увида у свијет јунака („Глађеновић доиста и држи да је госпођа Гицанка у њега заљубљена. Враг би га знао, може бити да и јесте, но шта му то помаже?” – *Триен сјасен*, 1981: 176).

Једна од најзанимљивијих улога коментара је у томе што разбијају једноструке перспективе, било да се ради о јунацима, било о аспектима вредновања људског искуства. Ликовима се приписују одређене радње и мисли, они се опредјељују у свијету постављених вриједности, а онда долази коментар да оспори, релативизује или потврди оно што је читалац истом прочитао. Прича се почиње раздвајати од свог значења, јунак од портрета који му је уписан или који је изградио о себи, читалац од вриједносног система који је био усвојио или утиска који је стекао на подлози текста, те је бачен у имплицитни дијалог са собом и својом представом о тексту (јунаци, радње, вредновање). Становиште једног јунака је пољуљано коментаром који га оспорава, али се и конвенционалне представе о вриједностима егзистенције такође доводе у питање или се, напротив, потврђују као поновљивост човјекове судбине на земљи. Покушавајући да образложи суморност и особенаштво Гавре Свилокосића у Пешти и околност да је отац незадовољан његовим изгледом и студирањем, радом уопште, а касније описујући понашање Ђоке Глађеновића, Игњатовић додаје следеће:

Отац фали само Глађеновића, што је сиромаш, па тако чист и уредан. То је све лепо; ал' треба узети да је Глађеновић за десет година старији од Гавре, па тек слуша прве године курз; свака част и Глађеновићевој вредноћи и живахности, па да рекнемо и науци, ал' искрено рећи у овом последњем се не може мерити с Гавром. И сам Глађеновић признаје да је Гавра „добра глава”,

и не једаред је рекао да кад би он имао Гаврина талента, па кад би по реду свршио, морао и бити протомедикус. <...>

Па и сам Глађеновић има своје слабе стране. Он је себе такође држао за „велики талент”, наравно сам у себи, ал’ су га други ипак и споља познали. Но ти други држали су опет да је марљив, ал’ „слабе главе”, и да ту слабост мора његова сујета испуњавати, то јест, да се држи за више него што јесте. <...> (*Тријен сјасен*, 1981: 169–170)

То је истина да је Глађеновић био и мало сујетан, ал’ то не чини ништа. Колико људи има који нису сујетни? И ко има на што да је сујетан, зашто да није? Глађеновић и може бити сујетан, управо поносит, јер му је дед био прост граничар, отац берберин, и то сеоски, а он ево већ на прагу – доктор. (*Тријен сјасен*, 1981: 176)

Нарочито је занимљив положај коментара у улози проспективне или ретроспективне мотивације за одлуке јунака. Он приповједачу служи као први наговјештај да јунакове наде могу бити испразне или неутемељене.

Но сад долази још једна важна ствар, а то је регрутаније. Премда је Сава Дерентовљев имућан човек, ипак није мала ствар из кесе три хиљаде форинти извадити. Може то јефтиније стати, само када човек има добрих пријатеља. (*Чудан свет*, 1928: 49)

Кад човек на вашару купује животиње, он гледи од какве је фајте. Зашт’ да и ја то не чиним, нег’ да узмем којешта, па после да остављам богаљеве, да ме и после смрти проклињу што сам им отац био, а нисам крив? (*Вечити младожења*, 1981: 24)

Показаће се током радње како то што „може јефтиније стати” постаје неупоредиво скупље и опасније, да су „добри пријатељи” заправо непријатељи, да Соф-

рина рјечита предострожност у избору супруге његово потомство неће спасти од пропасти и гашења, игром случаја или судбине, усљед мањкавости карактера или чешће – усљед самовоље и предрасуда самог Софре Кирића. Разлози и једног и другог јунака покажу се као заблуде и обмане, опште истине као велике лажи: читалац је доведен у критички став према представљеном свијету, али и према свијету сопствене стварности или сопствених предрасуда. Коментари у ствари активирањем читаоца шире поље референтности на два свијета, унутартекстовни и вантекстовни. Приповједач своје „знање” искоришћава на естетски крајње дјелотворан начин: чиниоци наративне синтаксе (везе и односи између догађаја) преобраћају се у наративну семантику (аспекти свијета и смисла догађаја).

## 8

У закључном дијелу требало би да се опише природа коментара у Игњатовићевој прози у односу на друге српске реалисте, премда је ово подручје мало изучавано у нашој књижевној науци, те су могућности да се такви оквири утврде унеколико неизвјесне. На први поглед се уочава да је коментар у прози Јакова Игњатовића морфолошки релативно устаљен и ограничен на одређена поља текста; уз доста поједностављења, могло би се рећи да се по обиму и смислу приближава афоризму или краткој поуци у облику закључка; врло често тај се закључак саопштава у виду класичне или митолошке слике, али није лишен ни романтичарске реторике и посебних облика као што су парадокс, контраст, слика (управљена ка симболу или ка алегорији). Кад је развијенији, постаје језгро минијатурног огледа или расправе. У унутарњи свијет јунака залази само рубно, у назнакама мотивације или проспективних (Сава Дерентовљев) и некад ретроспективних вредновања (нпр., коментар Софронија Кирића о сопственој

женидби). Нема сумње да је коментар главно средство давања смисла (објективизације) партикуларним аспектима саме приче, односно радње и јунака.

Таква улога коментара остаће и у прози нових генерација српских реалиста, само што ће се упадљиво мијењати њихов идејни и духовни видокруг, знак да се помјерио извор универзалних значења. Сферу просвјетитељског (или и романтичарског) тумачења романескне јединке, односно положаја човјека у свијету, смјењују неколике нове сфере, које се могу унеколико повезати са основним моделима реализма у српској књижевности. Пропагандно-тенденциозни коментар програмских реалиста, који ће касније имати страначке оквире и у крајњем исходу добити насљедника у Домановићевим инвективама, има доктринаран идејни предзнак и агресивнији однос према свијету фикције и свијету читалаца. Такође се осјећа морфолошко-тематско јединство коментара који се ослањају на фолклорне залихе знања и на реторику усмене ријечи (Љубиша, Глишић), што ће опстати и доцније, до Матавуља и Домановића. Као нови резервоар коментара препознаће се позитивистичка филозофија, односно сцијентистичка процедура излагања и аргументације. Насљеђе, моменат и средина постају одлучујуће категорије у оквирима концепције књижевних јунака Симе Матавуља или Светолика Ранковића. Али се уочава, кад је ријеч о Матавуљу, још једна важна околност: он слободно располаже мотивацијским пољима различитог поријекла; једна изворе имају у филозофији позитивизма, односно западноевропском натурализму, друга се ослањају на фолклорне, религиозне и антипозитивистичке основе. Описати историју коментара током једне књижевне епохе добрим дијелом значи разумјети њене темељне духовне хоризонте, односно списатељске стратегије које рачунају са одређеним начином разумијевања текста и стварности његовог читаоца.



## РИТАМ ПРОЛАЗНОСТИ

(Вечити младожења Јакова Игњатовића)

### 1

Нема много писаца који на тако необичан начин улазе у ред класика српске књижевности као што је случај са Јаковом Игњатовићем. Рођен прије Бранка Радичевића, Стефана Митрова Љубише и Љубомира П. Ненадовића, он је шездесетих година деветнаестог вијека био средишња личност новосадских романтичара, а у исто вријеме својим првим друштвеним романом (*Тридесет година из живота Милана Наранџића*) отварао путеве ка реализму. Узгред се може додати да је и прије Игњатовића наговијештен нови смјер у књижевним процесима: Богбој Атанацковић је романом *Два игола* (1851) и приповијетком *Буњевка* (1852) захватио савремене прилике, али их је подредио романтичарској фабули. *Безимена* Бранка Радичевића, по концепцији роман у стиху (сачуван у одломцима), тематско тежиште има у јунаку европског великог града. Атанацковић први указује на западноевропски друштвени роман као нови образац и узима теме из текућег живота (грађански, међунационални рат 1848/49. у дијелу аустријске царевине), с намјером да их учини основом романескне приче, премда фабулу и карактере развија у духу старије, видаковићевске (просвјетитељско-сентименталистичке), и врло живе романтичарске традиције. Јаков Игњатовић ће одређење него његови претходници препознати нове путеве прозе, у огледу *Појед на књижевство* (1857), држећи да је у шаљивом, социјалном и историјском роману бу-



дућност српске књижевности и да се преко њега може „са добрим, моралним мотивумом на изображење разни класа дејствовати”. Сам он у свом опусу не разлучује новије правце од старих темеља: током стваралачког вијека остао је отворен према историјској и псеудоисторијској тематици, а романтичарски стилски и фабуларни комплекси редовно се појављују и у његовим друштвеним, реалистичким романима.

Оно што је највише отежавало признавање и канонизацију Игњатовићевог дјела, тичало се прије свега језика и стила: често грубе граматичке грешке, уз монотон стил, нису могли бити препорука читаоцу који се школовао на вуковском стандарду и приповједачима европског реализма. У полемичком тону, појачаном политичким размирицама, Лаза Костић је написао како у свјетској књижевности нема случаја да би књижевник таквог гласа „био толико невјешт своме језику колико је Ј. Игњатовић језику српском”. Додао је како је у нашега писца као и у Золе и француских натуралиста „онај поглед на обични живот, оно разумијевање и разбирање најнезнатнијих појава, она воља к израђивању, тако рећи, анатомскијех препарата најневиђенијих мишића и судова друштвенога строја”, но да он не открива „дубљине и најнежније закутке човјечје душе”, већ остаје на површини. (*О књижевности и језику*, 1989: 172–3)

Игњатовић је, уз знатно млађег Лазара Комарчића, био једини српски писац који је током епохе реализма упорно писао и објављивао романе. То се може објаснити природом његовог дара, али и традицијом на којој се учио списатељском занату: били су то романи Милована Видаковића, писца који је, упркос застарјелом стилу, тематици и композицији, имао широку читалачку публику до средине 19. вијека, па и знатно касније. Нове генерације читалаца су васпитаване на народним умотворинама (епика, лирика, приповијетке) и ауторским дјелима писаним током романтизма махом у стиху (лирика, поеме, драме), те је најживљи прозни образац и даље остао Видаковић. Приповијет-

ка и роман реалистичког стилског или тематско-мотивског профила још нису на видуку средином XIX вијека. Али већ шездесетих година припадници нове генерације прихватају и пропагирају реализам, у Европи увелико владајући правац, објављују програмске чланке и залажу се за успостављање чврсте везе књижевности са савременим животом. У том опредјељењу начелно је давана предност прози, односно роману као књижевном облику (чланци Светозара Марковића), док ће се српски писци већином опредјељивати за приповијетку. Та околност, да роман не постаје тежиште српске прозе, различито је образлагана. Пошто полазе од аксиома епохе да је роман огледало (одраз) друштвене стварности, критичари сматрају да претежно патријархални услови живота не погодују стварању модерног социјалног романа (Светислав Вуловић), али запостављају чињеницу да слични услови живота нису онемогућили старијим српским писцима да пишу роман. Радило се, међутим, о томе да изразито јака усмена подлога приповједне прозе (приповиједање као казивање, *сказ*) спутава настајање романа, обимног текста утемељеног на традицији писане ријечи.

У тијесном додиру са ранијим периодима српске књижевности, Игњатовић се одмах определио за роман као главни облик своје списатељске дјелатности. Одлично образован, он је свакако могао да бира образце у савременим европским књижевностима (руска, енглеска, француска), рачунајући уз њих и мађарску, на којој се добрим дијелом васпитавао. Вођен домаћом традицијом, он се, међутим, држао Милована Видаковића, самим тим и старијих типова европског романа, галантног, пикареско-пустоловног и образовног типа. Из тога круга не треба искључивати ни новији друштвени роман (Д. Живковић), какав пишу Балзак, Гогољ, Текери или Дикенс, али као да је старије искуство задржало превласт. Не треба превидјети да је наш писац радње својих романа постављао међу савремене угарске Србе, те се готово спонтано приближио реалистичком моделу прозе: захватио је различите сфере

живота, многе од својих јунака засновао је на прототиповима (постојећим личностима), а тежишта радње на сукобу романтичарских идеала (тј. јунака којима се ти идеали приписују) и тривијалне стварности као релевантне појаве једног времена, или на сукобу самих карактера, њихових судбина и погледа на свијет као средишта приповиједања. Задржао је при томе старију технику излагања и организовања радње, гдје изостаје чврсто мотивисање фабуларних чворишта и пресјека, као што изостаје исцрпна дескрипција (карактеристична за зрели реализам) и приказивање развоја/мијењања јунака (динамика психолошког устројства).

Треба при томе додати да је Игњатовићев роман-сијерски опус жанровски, морфолошки и тематски врло разуђен, те се, зависно од критеријума, може разврстати у разнолике групе. У историјској тематици њега занима епоха пропасти српских држава (*Ђурађ Бранковић*) и епоха преласка Срба у Угарску (*Дели Бакић*). Међутим, савремени живот остао је Игњатовићева непролазна тема: он у средиште радње поставља пробисвјета и његову перспективу свијета (*Тридесет година из животоа Милана Наранџића*), захвата село у тамним странама живота (*Чуган свети*), а градску атмосферу у изразито хумористичкој визури (*Тријен сјасен*); у једним романима занима га усуд романтичног јунака међу савременицима (*Васа Решејек*), у другим се суочавају друштвени оквири, генерацијске противности и карактер/лик (*Вечити младожења*, дијелом и *Пайница*); једни од њих имају доста елемената породичног романа, а по другим основама, тематским, фабуларним, композицијским, уз њих могу стајати атрибути – галантни, пикарески, авантуристички.

Ни поступци обликовања романескног ткива нису у овога писца истоврсни. Једни се романи причају као пикареска приповијест (приповијест морално неугледног а сналажљивог јунака) у првом лицу једнине (*Тридесет година...*), у другим један од јунака пред групом слушалаца прича историју другог, по нечему значајног јунака, дакле као *каз* – казивање (*Васа Решејек*);

трећи се излажу као објективно приповиједање (*Вечииши младожења*), некада с јаким примјесама ауторског уплитања у свијет јунака и радње (*Триен сѿасен*). У композиционом смислу једни се приближавају породичној хроници (*Вечииши младожења*), други мозаику комичних сцена, неспоразума и одговарајућих карактера (*Триен сѿасен*) или се граде преплитањем двију фабуларних линија као историја двију грана једне породице (*Васа Решѿекѿи*).

Насупрот промјенљивости тема и мотива Игњатовић је усталио информативно-наративни стил и начин склапања романескне приче, ређајући радње, сцене (разговоре) и коментаре. Али је као баштиник класичног образовања, старе грчке и римске књижевности, огољеном приповиједању о савременицима често додавао латинске сентенце или историјско-литерарне паралеле, изазивајући спојем тривијалног свијета свакодневице и класичних случајева комичан ефект (Катилина, Ноје, Танталус и др.), док су поређења и метафоре, везане за меланхоличне и сентиментално-патетичне комплексе, имале романтичарску подлогу (биљни елементи; ружа, цвијет, љубичица). Игњатовић је тежњу ка контрапунктирању преносио на елементарне облике, на ниво стилских фигура и тропа – на контраст, парадокс, ексцентричне и дисхармоничне слике/ситуације (нпр. у уводном дијелу *Вечиишої младожење* портрети Софре Кирића и његове жене, Паван и Павановица или Гицан и Гицанка у роману *Триен сѿасен*). Тиме је разбијао наративну монотонију и успостављао везу с „типичним специјалитетима”, особенаца и изузетним типовима, честим јунацима своје прозе. Постављајући радњу у реални просторно-временски оквир куће/породице, крчме, школе, одређених градова (Сентандреја, Нови Сад, Пешта), касарни, студентских и ђачких соба, Игњатовић је приповиједање попуњавао мноштвом говорних сцена и говорних жанрова, те је колоквијални језик српске војвођанске и угарске средине увео на велика врата, насупрот романтичарској традицији епске и лирске стилизације.

Иза такве живе говорне ријечи налазиле су се одређене (грађанске или друге) улоге и институције, преко ње су се градиле разнолике тачке гледишта, пригушујући ауторско посредовање или једнострана фокусирања слике свијета.

Као посебна врлина Игњатовићевих романа истиче се да су они по множини животних, рељефних ликова својеврстан „људски мравињак”. Аутор је тај квалитет постигао сажимањем поновљивих црта понашања у један гест, у говорне секвенце или неко друго битно својство, а све то дао да се очитује у разноликим, промјенљивим ситуацијама. Тако се ова проза настањивала типовима/карактерима вјетропира, протува, заводника, меланхолика, тврдица, бекрија, помодарки, кокета, вјечитих младожења, удавача, трговаца, крчмара, коцкара, бербера, адвоката, порезника, љекара, уображених болесника, врачара, заводника, љубавника. Лик се у Игњатовића редовно појављује као тип/карактер, а при томе је чврсто уоквирен свакодневним савременим животом. Наравно, писац је у тежњи да представи особено и особењачко склапао изузетне ситуације и уведене карактерне црте својих јунака оваплотио нарочито успјешно у романима *Вечийи младожења* и *Васа Решйекйи*). Али је он умио да нивелише и свијет моралног релативизма, гдје се карактерна цјеловитост расипа у свакодневно, у тренутни интерес, у промјенљиво, како то бива у комедиографски интонираном току романа *Триен сјасен*. Као обиљежје мијена у књижевним процесима које је изазвао први романијер српског реализма уочена је деградација романтичарског јунака, преко тривијализације високих идеја (примјер Пере Кирића из *Вечийої младожење*), или преко јачања негативног, преступничког, које романтичарски пркос и изолованост криминализује (*Васа Решйекйи*). Сматра се да је од нарочите важности што Игњатовић своје јунаке престаје да гради по црно-бијелој техници (позитиван – негативан), тако да се за њих не може рећи одлучно на којој су страни у старој дихотомији добра и зла, карактери-

стичној за лик претходних књижевних епоха (романтизма, нарочито сентиментализма). „Није постидно”, каже се за Шамику Кирића у завршном коментару романа *Вечийи младожења*. Присније описујући оне које је извргавао силама репресије (било да су те силе породичне или друштвене, обичајне или законске), населио је свој свијет упропаштеним животима и сликама промашености (Живковић), у сударима личних наклоности и жеља средине. Трагичан положај јединке у свијету стварности има противтежу у незадрживом приближавању тривијалном и ружном, карикатуралном и лакрдијском, чак и гротескном. Трагове оваквог поступка налазимо у сценама са Пером Кирићем, или са Шамикиним удварањима кћеркама и унукама некадашњих љубави, гдје стари љепотан изгледа као рен међу љубичицама. Изузетно мјесто по томе пародично-ироничном тону заузима портрет Софре Кирића с почетка романа, дат из разноликих перспектива (његова лична, других ликова, пренесена са слике-портрета) и помоћу разноликих средстава обликовања (ријеч свезнајућег приповједача, туђа ријеч, јунакова ријеч, начин одијевања, дијелови намјештаја, односи с другим јунацима и сл.).

Жанровска нестабилност, неуједначен ниво вриједности, застарјеле технике приповиједања и описивања, све је то скупа изазивало осцилације у вредновањима Игњатовићевог дјела, чак и у тумачењима општег смисла његових најцјењенијих романа. Тако је обимна литература о *Вечийом младожењи* на прво мјесто стављала слике пропадања српске буржоазије и српске традиције у Мађарској и сукоб генерацијског поимања смисла живота („очев и дјеца”). Након тога је указано на психолошки значај главног јунака (мањак мушке црте у Шамике), док је у новије вријеме проучаваоце привукла пројекција усуда српске културне дијаспоре. Нису никада оспоравани успјели портрети јунака, хваљена је динамика радње, на споју авантуристичко-јуначког, комичног и трагично-сентименталног: брзо освајање простора, неочекивани преокрети

у збивањима и судбинама, сцене сусрета и растајања, сентиментална расположења и стања, уз широк распон стилских тежишта, од пародично-ироничног и ведрог приповиједања с елементима бурлеске и јуначке приче, до меланхолије пролазности и трагике неостварености или промашености живота.

Игњатовић није наметнуо своје обрасце роману српског реализма, али му је дао основни тематски импулс, открио да се романескна имагинација, у стилски динамичним варијацијама (хуморно, трагично, озбиљно, тривијално, карикатурално, гротескно), може поставити у свакодневни живот, створио ненадмашан број ликова и повезао ток старије и новије романсијерске праксе, на једној од двије главне линије српске прозе. (На једној од тих линија налази се Милован Видаковић, први значајан српски романсијер, чији су најбољи насљедници Јаков Игњатовић и, у ширем смислу, Милош Црњански. На другој линији успоставља се веза између Вука Караџића, Стефана Митрова Љубише, Симе Матавуља и Иве Андрића.) Утицао је на писце који су почињали 60-их година, а прихваћен је међу програмским реалистима (група око Светозара Марковића) као носилац модерног књижевног опредјељења. Његов утицај ће се осјетити и касније, у прози Стевана Сремца, једног од највећих хумориста које има српска књижевност, али и у меланхоличним комплексима *Сеоба* и *Друје књије Сеоба* Милоша Црњанског. За живота потцјењиван и оспораван (највише из политичких разлога, као мађарон), с новим издањима својих дјела, од почетка XX вијека, ушао је у ред школских писаца, изазивајући и одржавајући подједнако пажњу широког круга читалаца и најужег круга проучавалаца књижевности. У антологијском избору Педесет српских романа (1981) три наслова су додијељена Игњатовићу, а тешко би те наслове потиснуо и неки нови, савременији избор.

При томе ваља додати да за савременог читаоца, образованог на великим европским реалистичким дјелима (помислимо на Достојевског, Флобера,



Толстоја, Балзака, Дикенса) или на прози двадесетог вијека (од Пруста и Џојса до Борхеса, односно од Станковића и Црњанског до Андрића и Киша), романи Јакова Игњатовића дјелују као једноставне, прозирне, лако схватљиве творевине, гледани као композиције, склоп извјесних радњи повезаних јунацима, вјештина намјештања ријечи (како би Вук описивао стил). Али те су творевине остале привлачне и по динамици фабуне, и по сасвим лежерном, непретенциозном начину приповиједања, а нарочито по необичним ликовима. По ријечима Милана Кашанина, „живописност, хумор, иронија, главне су особине Игњатовићевог портрета људи”. Нема „ничега апстрактног у њега кад слика људе, ничега неодређеног кад казује њихов ход кроз живот, ничег теоријског ни небулозног кад износи њихове мисли и осећања”, наставља овај есејист.

## 2

*Вечити младожења* је један од оних наслова који су с корица књиге сишли на улицу, у свакодневни говор, попут *Пој Буре и њој Сјуре*, *Нечисти крви*, *Проклети авлије*, иако га не обиљежава сложеност склопа, ликова, радње нити стилска нијансираност својствена низу дјела овога рода у српској књижевности. У томе се могу пронаћи неки од разлога што је овај роман с великим задршкама стигао до високе цијене у књижевној историографији и међу новим генерацијама читалаца. Али треба знати да је роман у српској књижевности уопште споро стицао углед. Док су се први заступници реализма у књижевности залагали за ову књижевну врсту, сматрајући је погодном за морално-социјалну анализу друштва (Светозар Марковић) или психолошку студију (Пера Тодоровић), у ондашњој критици нико од српских романсијера није стекао већи углед: једним је оспоравана тенденција, другим истицан мањак озбиљности, или су им налажене композиционе грешке и осуђиван избор тема. Тек негдје са Светоликом Ранковићем реалистички роман почиње да задовољава



читаоца/критичара савремених претензија. Та нова генерација читалаца, којој припада и Јован Скерлић као критичар и историчар књижевности, глад за романом ублажава између осталог и враћањем књижевној прошлости, одакле им Игњатовићево дјело долази као вриједност која је издржала пробу времена, и издржава је све до наших дана.

Током једновјековног тумачења *Вечийої младожење* иза провидног, једноставног основног значењског слоја текста проналажени су нови нивои значења, а тумачи улазили у немала спорења око коначног умјетничког учинка и смисла дјела. У првим модернијим виђењима *Вечийи младожења* је узиман као одраз животних околности, слика пропадања српске буржоазије и народа у Угарској, али и као велика трагедија „оцева и деце, два поколења која немају више исте погледе и исти начин живота, која се више не разумеју и не воле”, како каже Јован Скерлић, аутор прве монографије о Јакову Игњатовићу. Уз тај већ интернационални мотив сукоба генерација, Скерлић истиче и важност насловног јунака, Шамике Кирића, као представника младог, гњилог нараштаја и женске природе коју је стекао у породичним околностима. Следеће озбиљније оцјене су дошле с Милошем Савковићем, код којег доминира идеја о генетској вези Игњатовићевих романа с Балзаком, док лик Шамике Кирића тумачи као оличење наше малограђанске средине. Послије Другога свјетскога рата издавање и проучавање аутора *Вечийої младожење* бива све јаче утемељено: читаоцима су коначно доступни сви Игњатовићеве романи, мемоари, приповијетке, чланци о књижевности и публицистички списи. Проучена је његова биографија и коначно распршена легендарна нагађања о његовом боравку у Алжиру и Паризу (Живојин Бошков). Одређен је европски оквир тих романа и природа слике свијета у вези с њиховом умјетничком концепцијом, зависном од једног типа забавне литературе за ширу публику (Драгиша Живковић), али је такође виђен на трагу познатих модела породичног

романа у европској књижевности (Д. Вученов). Другачије је протумачена природа трагичког у дјелима нашега писца, с наглашавањем сукоба традиционалних и нових културних вриједности, те културне дијаспоре у којој се нашао дио српског народа (Љубиша Јеремић).

*Вечити младожења* је грађен на фабули којом доминира главни јунак, мада моменат радње/догађаја није запостављен. Уз то избором перспектива и повременим рефлексјама настаје приповједачки тон у распону од иронично-хуморног до патетично-меланхоличног расположења. Први дио романа је спој описа, ретроспективног приповиједања (женидба Софронија Кирића, о којој осим њега причају и други, дајући Софронијевој причи другачији оквир), сцена с путовања, подвига на путу, бурлескних шала. Тај дио се завршава разлазом између очевих жеља (вођених повјерењем у новац као једину вриједност у избору животног пута) и понашања његове дјеце, која имају свој поредак вриједности. Сљедећа, дванаеста глава романа на извјестан начин је нов почетак: она констатује како су велике промјене настале у породици Софре Кирића, у односу на стање у првом дијелу приповиједања. Ниједно од дјеце није испунило очеву жељу: Ленка се удала на своју руку, Пелагија умрла, Катица постала избирачица, Пера живи као чиста „беда“, па је сва „надња још у Шамики“. И већ ту се, на почетку приче о свом јунаку, пошто је навео све његове врлине као младог човјека, студента, Игњатовић открива како се завршава њен главни ток: „И Шамика, такав младић, опет није се никад могао оженити не да није хтео, но баш није могао.“

Није ли писац тиме читаоцу ускратио занимљивост/напетост приповиједања? Ишчекујемо „како се нешто неће догодити“, каже један од проучавалаца овог романа сматрајући да је то књижевноисторијски „запањујуће модеран поступак“ (Петар Милошевић). Игњатовић је у ствари уз помоћ других чинилаца, других тежишта напетости, подстицао занимање читаоца за главног јунака и за приповиједање у цјелини. На пр-

вом мјесту је систем препрека које сам Шамика ствара или их искоришћава као околности које му олакшавају да отклони женидбу: једном је то мало мјесто, други пут неко куди дјевојку, трећи пут су родитељи незадовољни, па се догађа смрт у породици, или се могућа тазбина интересује за материјалне прилике, или се јунак не може одлучити при избору; уплићу се и вјерске разлике, све до (неминовне) смрти изабране дјевојке. Занимљиво је у ствари мијењање околности у којима се остварује основно својство карактера. Већ око Лујзе Полачекове нанизало се мноштво препрека, до оне главне која потиче од младожење, у виду његове неодлучности. Друге прилике стварају и другачије, нове препреке: поред неодлучности и мањка храбрости појављује се романтични импулс – Шамика хоће тешко добијену љубав, неће да је љубав трговина; не може се определијелити за једну поред друге, да се која од удавача којима се удварао не увриједи.

Таква концепција јунака наишла је на различита тумачења. Психоаналитичари су налазили досљедност својствену подвојеном психичком типу: „Испод свесног вишег ја – које тобоже „хоће”, ради дубље, несвесно ја – које неће”, каже Владимир Дворниковић. Други су наглашавали избор самог карактера по себи, у нечему постојан (женска црта у њему, мањак одлучности), у нечему непостојан, површан и прилагодљив (жали мајку, али је у друштву весео, спреман на плес; зариче се у љубав, па ипак се је брзо одриче, обећава женидбу, али своје обећање не узима ни сам озбиљно). Трећи су у лику Шамикином налазили социјалну или културно-историјску типичност, те се он узима као представник одређеног друштвеног слоја или културне ситуације у којој су се нашли угарски Срби неколике генерације по сеоби из Старе Србије. Сва су та тумачења оправдана у мањој или већој мјери. Игњатовић је полазио од конкретних прилика и примјера (прототипова) и у својим *Мемоарима* свједочио како је за Шамику имао жив образац међу сентандрејским адвокатима. Као и у другим романима, аутор ни овдје не троши много про-

стора да образложи карактер свога јунака, али полази од дјетињства („растао међу женскимa”) и околности за вријеме школовања („све је некако у кућама седио где су даме”), закључујући да је упио „некако женску нарав” и да му је недостајала „мушка црта”, све до шаљиве а смисаоно важне примједбе једне од Шамикиних несуђених изабраница да је требало да се роди као женско.

Игњатовић не оставља много простора за мотивацију својих јунака, иако је јасно да се у тај систем образлагања и објашњавања укључује животна средина, околности и наслеђе, али и неки други, апстрактни и априори чиниоци, као што се види у лику Шамикиног брата Пере, којег аутор портретише по лику Дон Кихота, приписујући му и нарав овог Сервантесовог јунака („дух за велика предузећа”), а онда га ставља у друштво пијанаца, лађара и коњокрадица, гдје јунакове велике замисли пропадају. Један од описа социјалног окружења које утиче одсудно на Перин карактер потврђује изворан реалистички дар нашег приповједача, који, барем у тој слици, не уступа Золи или Балзаку.

Кућа, дућан и меана била је баш код Дунава, баш на том месту где стају лађе, вашарске, житарице, белозанке. Ту је видео како лађарски коњи вуку триест и више лађа. Жалосни коњи. Овај први, који се обично звао „ледингеш”, њему је лако било, он није ништ’ вукао, тек је претходио и водио, „ледингеш”, „самац”. Но осталима је било тешко, и што више остраг, то горе. Бичеви пуцају, вију се око ушију, коњи тешко дишу, суштају, а онај последњи од водене стране све клизи и пада низ бајир, каткад га лађа тргне натраг, па се изврне. Страшно мучење. То је Пера већ у свом детињству гледао сваки дан и срце му отврдло. (*Вечити младожења*, 1981, 44–45)

За лик Софре Кирића би се могло рећи да је сложенији него други ликови, што говори да је он у кон-

цепцији романа готово равноправан насловном јунаку, што оправдава тезу о *Вечийом младожењи* као о роману једне судбине, али и роману двају покољења, очева и синова. Игњатовић јунака снабдијева противтежом унутарњих и спољашњих знакова, представља га поступком карикирања и изричитих похвала, пушта га да похвално прича сам о себи, али га описује и посредством других ликова, на нивоу општег тона – озбиљно, хуморно-карикатурално и патетично. У оквиру романа аутор не уноси случајно Софрину рјечиту предострожност као општи наговјештај исхода радње: Софра трговачким рјечником образлаже како је ваљан избор супруге услов за здраву породицу („Кад човек на вашару купује животиње, он гледи од какве је фајте. Зашт’ да и ја то не чиним, нег’ да узем којешта, па после да остављам богаљеве, да ме и после смрти проклињу што сам им отац био, а нисам крив?“), а упркос таквој предострожности његова дјеца редом пропадају, игром случаја или судбине, усљед мањкавости карактера или чешће – усљед самовоље и предрасуда самог Софре Кирића. Портрет овог јунака, у првим поглављима романа, настао је као сјечиште разноликих перспектива: једне су спољашње, објективне, друге долазе од ликова, треће уписује став приповједача (нпр. у облику ироније или демаскирања јунакових маски), четврте су приписане самом Софри Кирићу. Истовремено су извори тих перспектива постављени у више оквира (социјални, породични, приватни, јавни, професионални, радни и празнични). Поврх тога је укључио слику–портрет: описивање и тумачење те слике улази у умјетнички најсрећније тренутке нашега романописца. И кад изгледа да се саопштавају неутрални, информативни подаци, читалац ће опазити да су они често постављени у ироничан однос, у дисонантности јавног и приватног, привидног (пожељног са становишта лика) и стварног (са становишта приповједача).

„Господар Софра’ – тако се звао у послен дан; свецем и недељом, у цркви ил’ каквој црк-

веној седници звао се „господар Софроније Кирић”, и тако се и потписивао.” (*Вечити младожења*, 1981: 7)

<...>

„Напоследку, на једном сточићу у углу велики „швајцерски сат” на четири ступчића од алабастра, и тек се онда навија кад ће гости доћи.” (*Вечити младожења*, 1981: 10)

С таквим начином описивања лик бива много сложенији него што оставља утисак последије штурих, немарно набацаних појединости, те се ублажава оно што изгледа као мањкавост Игњатовићеве прозе: у њој се, наиме, одмах откривају главне црте јунака, а онда се оне само потврђују кроз различите догађаје. Карактери/јунаци су у ствари поновљиви (итеративни), а околности су у начелу увијек другачије, како се види по свим водећим јунацима. Подсјетимо се, рецимо, како Софра контролише потрошњу вина, или како настоји да Ленку (и друге кћерке) уда за трговце, што је по његовом увјерењу једино поуздано занимање, те како Перу присиљава да буде трговац и наслиједи очев животни пут. Једна једина страст опсједа Софру Кирића, и она се испољава у свим околностима. И Шамики Игњатовић приписује један низ особина које постају главни извор фабуларних варијација, с понеком новином, која те особине освјетљава с друге стране. У ствари, основна карактерна обиљежја (наслеђе старије књижевне традиције) доводе се у одређене околности и изазове који их само учвршћују и потврђују.

Шамика је био добра срца, ал’ само нешто му је у карактеру фалило, и то важно. <...>

У детињству растао је међу женским, сестрадама. Доцније, по вишим школама, све је некако у кућама седио где су даме; примљен је био лепо, пре подне међу женским, после подне међу женским.

Упио је некако женску нарав.

<...>

Дакле, фалила је њему мушка црта што се никад оженили не може.

Иде за женидбом, а не може. Остаће женидбе Танталус: женске ваздан око њега, ал' кад хоће да прихвати, свака измакне.

<...>

Шамика је био задовољан кад су даме о њему лепо говориле; он је у томе уживао. И што је чудно, код куће га увек мисао о женидби мори, а кад дође међу фрајле, он у тој конкуренцији заборави на женидбу, него с њима „штрика”, „хеклује” и приповеда како је била ова или она у цркви обучена. (*Вечийи младожења*, 1981: 105, 106, 170)

Игњатовић је успио да једним моделом повеже своје идеје о човјеку уопште, те да те идеје постави у оквире савременог (српског) друштва и свога искуства о њему. Често је, међутим, у своје ликове уписивао образце/прототипове не из живота већ из одређених књижевних дјела (Дон Кихот, Изор Клеманс) или их је сводио на препознатљиве, типизираних фигуре спадала/шаливције (Чамча). Животна стварност се у тим случајевима дешифрује помоћу литерарних топоса, схематизује се према литерарним моделима, а не по стварности о којој је слика стечена искуством.

### 3

Постоји један слој *Вечийиої младожење* који се обликује постепено као једна од семантичких доминанти, везана не само за ликове већ за сам модел свијета и човјека у томе свијету. Тај слој настаје повезивањем радње са судбинским промјенама у животима јунака током година. Мало је наших романа у којима се тако

осјећа усуд времена као у *Вечном младожењи* те би се с правом могло говорити о ритму пролазности као семантичкој подлози романа, односно о пролазности, старењу и смрти, како каже Љубиша Јеремић, као једној од најопштијих тема овог Игњатовићевог романа. Не рачунамо на устаљене исказе о старим, вазда бољим приликама него што су савремене („Е, други је онда свет био”, „Е, друга су онда била времена!”). Ни то да читаоца прво изненади како аутор искоришћава тзв. празно вријеме и мотивише без много ријечи велике преокрете.

„Прошло је десет година – у животу човека дугачак рок. Колико се за то време свет мења, колико се роде, колико умру, колико њи’ сретни’, колико несретни’!

За десетак година и у обитељи господара Софре Кирића настала је велика промена.” (*Вечни младожења*, 1981: 175)

Игњатовић не воли да описује генезу неког стања (тим ће се поступком служити каснији реалисти). Зато радњу зауставља тамо гдје треба нагласити оно што има општију вриједност у људском искуству, а то се редовно веже за пролазност/пропадање, за однос према животу и смрти или за велике емотивне потресе и судбоносне одлуке.

Каква разлика између негдашњег и садашњег господара Софре!

То није више тај јаки Софра, који је са три ударца три лопова убио.

<...>

А Шамика?

Ни Шамика није више негдашњи Шамика.

<...>

Оћелавио је, па се чини још старијим. Истина, лепа глава, лепо чело још, али допола ћелав...



па већ и беле косе виде се, прогрушане. Већ је мраз лист опрљио.

<...>

Он опет у Кошицу. Но овде се све његове познате поудавале. Бадава, свест се сваки дан мења. Мења се и Шамика, ал' сам на себи не примећава. (*Вечийи младожења*, 1981: 171)

<...>

– Видиш, Софро, ми овде седимо; тамо у сали музика свира, онде је нов, млад живот, а ми смо трули пањеви.

Право кажеш, Јово, све ће бити, само нас неће бити.

<...>

– Мој Јово – говори кроз плач – највећма ми је жао што, кад умremo, нећемо више заједно бити; то ми је највећма жао што се морамо једаред раставити. – Плаче, јеца. (*Вечийи младожења*, 1981: 175, 176, 182)

Распршено ткиво приповиједања тиме добија јединство на једном, ако се може рећи, метафизичком плану, обухватајући у основи све ликове и свијет којим је настањен приповједачки текст. Читалац стиче утисак да се у обимом невеликом роману као што је *Вечийи младожења* нашло много шта – од младости, зрелости и нестајања једне до зрења, губљења илузија и неког новог облика пропадања друге генерације. Шамика при крају романа посредује и поспјешује оне исте облике комуникације у којима је учествовао као млад човјек, само сада преображеног и избледјелог сјећања на љепоте некадашњих заноса.

Особито у другом дијелу романа, противурјечан и промјенљив у појединостима, а сталан у опадању енергије и наде, модел живота обликован је контрастирањем сцена и емотивних супстанци: раскошно ведро и изазовна веза са Лујзом Полачековом смјењује

се портретом-коментаром који потцртава представу о јунаковом карактеру. Уто долази необична епизода с Пером који хоће да оца објеси, а слиједи туга старца пред умирање и растајање, један од најмеланхоличнијих опроштаја у српској прози. Хронолошко надовеивање и паралелизми, емотивно контрапунктирање и меланхолична уопштавања животног искуства одвијају се на завршним страницама романа без пропуста. Јуца Соколовићева умире у крику жеље за животом, оптужујући најближе да су је убили, док Лујза Полачекова, сада госпођа Свирак, „велика, разраштена дама”, изазива можда код читаоца питање има ли смисла утабан, уобичајен животни пут. Али ни Шамика Лујзи не изгледа много боље, мада је ишао другим, неутабаним путем: сувоњав, ћелав, „бркови шарени”, те би вољела „да га више није видела”. У томе сусрету „представило им се канда сањају”. Они се сада с том чињеницом мире као с неповратношћу живота. Ако је пролазност остављала меланхоличан тон у сценама растајања и умирања, овдје се она неутралише с новом генерацијом и општом релативношћу свих вриједности повезаних с временитошћу човјека.

Та значењска константа постаје одсудна за посљедња поглавља романа. Могло би се рећи да Игњатовић пролазност уписује свему што уноси у роман. Ни Пера „нема више старе живахности, нема фантазије”. Аутору није ни то доста, већ свог негативног јунака под старост преображава у лик високог моралног интегритета. На супротну страну немотивисаном трошењу, раскалашности, страстима, себичности, стављани су рад и добра дјела, у духу епохе с којом је аутор одрастао, слиједећи Доситеја Обрадовића, Лукијана Мушицког и Јована Стерију Поповића. Зато у њега Пера, који је хтио некада да објеси оца, такође сада сања сан, само ружан, утолико другачији од Лујзиног и Шамикиног. На посљедњим страницама романа успоставља се неочекивано равнотежа између пропадања и обнављања, ако не у једној породици или судбини, онда у заједници обухваћеној дјелом. Вријеме, објективни

корелат постојања, преображава се у доживљај, а границе између живљења и умирања, среће и несреће, превађају се коментаром који чежњи и нади отвара право на испуњење сна. „Ако живот није сто година, не мора бити ни десет; може бити и један дан. Јуцина душа хоће један дан да по вољи живи.”

\*

Текст реалистичких књижевних дјела може се разумјети као метонимична слика живота, потврђена и појачана посредством коментара, обично саопштених из угла свезнајућег приповједача. Општа тежња да се опонаша свијет стварности утиче да се књижевно дјело не разумије само као аутономна творевина већ и као дио неомеђене и нераздјељене цјелине свијета. Не може се порећи да је за савременог читаоца такође изазовно да успостави однос према прошлим временима. Али много изазовније може бити, кад је ријеч о *Вечийом младожењи*, приповиједање по себи, његови стилско-реторички и семантички распони, који сежу од пародично-ироничног и бурлескног, од страха и смијеха у неким сценама, преко меланхолије и трагике умирања неостварених, несрећних јунака, до мирења са животом који се, како је говорио Андрић, непрестано троши и осипа, па ипак траје вјечно. Тако се коначан смисао налази у својеврсној емотивно-естетској катарзи коју је Игњатовић, као ријетко ко од српских приповједача, умιο да оствари узимајући за главно средство свијет и прилике свога времена и своје средине.

## ЉУБАВ ГАЛАНТОМА ИЛИ ЉУБАВ НА БИДЕРМАЈЕРСКИ НАЧИН

Учесталост појављивања лика галантома у српској књижевности XVIII и XIX века упућује на одређене (инваријантне) типске црте: то је јунак концентрисан на спољашње утиске које производи својом одећом, ге-стовима, речима и понашањем; њему је друго биће по-пут огледала у којем се непрестано нарцистички огле-да; опседнут је својим изгледом, декором и декорумом; показује нарочиту лакоћу (вештину) у опхођењу са же-нама; служи се „наученим”, а не спонтаним говором. Фигура галантома из XVIII века може се реконструирати на основу прозе Симеона Пишчевића, Алексан-дра Пишчевића и Саве Текелије. Парадоксално, кроз њихову спремност да се баве „женским темама” (ни-мало мање модом, баловима, позориштем, него ратом, на пример), кроз мушки глас је продирао и женска перспективизација света. У XIX веку, барокну, рококо стафажу смењује бидермајерска. Варијације галанто-ма пратимо у прози Ј. С. Поповића, К. Трифковића, Ј. Игњатовића. Овог пута анализираћемо тип „гавалира”, „дендија”, „галантома” (појмови су преузети из самих текстова) који се смењује у Игњатовићевој реалистич-кој прози (у романима *Милан Наранџић* (1860–63), *Тријен сјасен* (1875), *Вечити младожења* (1878)). Она је добар пример испољавања различитих „варијант-них црта” у оквирима истог типа јунака – осцилација у луку од хибридног споја пикарског аривизма и га-лантомске театралности у лику Милана Наранџића до декадентности галантома у феминином карактеру „вечитог младожење” Шамике Кирића. У реалистичкој прози Јакова Игњатовића трагаћемо за симбиотичном маском љубавника – галантома.

Иако љубав између мушкарца и жене припада сфери интимног, она није лишена утицаја јавне, друштвене сфере. Различити социјални контексти условили су да се, упркос истим типским цртама, разликује „рококо” од „бидермајерског” галантома. У предговору *Милану Наранџићу*, Момчило Иванић пише о друштвеним условима који су поспешили појаву Игњатовићеве реалистичке прозе:

„Но стварни неуспех – морални не кажемо – ових Срба у покрету од 1848. одјекнуо је и у српској књижевности, особито у 60-им годинама. А разуверење и исправка политичке акције донели су собом у српској приповедачкој књижевности појаву друштвеног, хумористичког романа у реалистичном правцу. Да се овако на ову, унутрашњу страну народног живота обрати пажња, да се смело, ма и с болом и резигнацијом у души, загледа у појединачки и друштвени живот онакав, какав је доиста, а не какав само замишљамо и какав бисмо хтели да буде, као да је неминовна последица тог политичког неуспеха и разуверавања, које нестале услед круте владавине аустријске после 1848, мађијског поступања са српским народом у Угарској.” (1900: 5)

Осећање разочараности и изневераних очекивања после револуционарне 1848. г. било је једна врста споне између српског и немачког (аустријског) грађанина који се после Бечког конгреса и Метерниховог режима, такође разочаран политичким животом, повукао у свој свет. Културни модел који тај мали грађанин, добровољно изгнан из токова „велике” историје ствара, у историјама уметности је препознат као бидермајер<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> У студији *Biedermeier painting 1815–1848* Ц. Норман пише да је реализам главна карактеристика бидермајера. О бидермајерским одликама Игњатовића в. Д. Живковић, *Бидермајерски стил романа Јакова Игњатовића*, у: *Европски оквири српске књижевности*, 1970, стр. 287.

У књизи Џералдине Норман (Geraldine Norman) *Biedermeier painting 1815-1848, reality observed in genre, portrait and landscape* (1987), поред значења културног модела (уметничког стила) упознајемо се са још једним значењем речи: бидермајер је наиван, обичан и побожан мали грађанин; Bieder значи **исправан, простодушан, једноставан** (у столарском занату неотесано дрво за обраду), а Maier је уобичајено презиме – нешто налик нашем презимену Петровић. Бидермајери би, у том контексту, симболизовали свет самозадовољних, себи важних иако историјски непримећених, многобројних Петровића. У Игњатовићевој номенклатури они су Наранцићи или Кирићи, код Трифковића – Петровићи, Поповићи, Дражићи, Видићи. Привидна аполитичност, напуштање крупних тема (ратови, царства, нација) била је попут друштвеног вентила, „паузе” до следећег великог друштвеног (устаничког) померања. У Трифковићевој комедији *Француско-јруски рај* „крупне теме” постају само „маска” за лажно-озбиљан разговор, политички ставови се брзо напуштају и све враћа у мир породично-вереничког ручка. У таквом свету, далеко од озбиљности ратова, дворова кроз које пролазе галантоми из XVIII века (племићи и официри) затичемо нашег литератног јунака – бидермајерског дендија (берберина/хирурга, јуристу, кројачког сина/спахију).

Нисмо склони да ову „политичку паузу” тумачимо као реакцију, конзерватизам или опортунизам српске грађанске класе. Мислимо да је погрешно помодарску културу средине XIX века посматрати очима њених критичара и у њој видети искључиво социјално назадовање. Позивајући се на студију једног од најзначајнијих проучавалаца бидермајера, Д. Живковић у чланку *Бидермајерски стил Јакова Игњатовића* пише: „Фридрих Зенгле указује у својим новим студијама и на неке позитивне стране бидермајера, нарочито као епохе која насупрот концепту естетизирајуће литературе „немачке класике” ставља, као принцип, литературу сврхе и деловања (Zweckliteratur)” (1970: 307). У студији Момчила Иванића управо је Игњатовићева проза приказивала *друштвени животи онакав, какав је доиста, а*

не какав само замишљамо и какав бисмо хтели да буде. Уочавамо још један идеолошки аспект Игњатовићевог прозе – у њој се кроз фигуру галантома истовремено и опонаша (стабилизује), али и оспорава доминантан културни образац (аустријски (бечки) бидермајер). Игњатовићеви романи имају двоструку идеолошку позицију: с једне стране јунаци делују симпатично као инаугуратори једног безбрижног „водвиљског” света, у којем је све „као по моди” – с друге стране, иронично-хумористичан став приповедача или аутоиронија ликова откривају неодрживост (пролазност) света који је у знаку имитације вредности и система који је био на издисају. У „неуспеху” (етичком, емотивном, па и ширем политичком – јер он се не препознаје као делатни историјски субјект већ као његов потрошач, конзумент) јунака који су из перспективе заједнице успели (попут Милана Наранџића) крила се снажна критика „вашара таштине” на коме је безуспешно вегетирао један „однарођен” свет на периферији.

У XIX веку, једна од маски галантома јесте и маска однарођеног јунака, имитатора „туђих” културних модела. Фигури галантома је супростављена фигура патријархалног, национално освешћеног Србина. Кроз књижевност (Стерија, Трифковић, Игњатовић) може се пратити борба за симболичку предност (доминацију) која се водила између ова два модела.

Иако се у фикцијским текстовима најчешће предност давала култури чији је репрезент национално освешћен јунак, не треба занемарити ни оне текстове (чешће документарне) у којима се истицао значај „туђе” културе. У „галантним мемоарима једног берберина” Нићифора Нинковића (*Жизни описанија моја 1807–1842*) на питање: „А зар ми (мисли се на Србијанце, прим. Д. В.) немамо овде девојака, већ све у Немачку трчите?”, Нинковић одговара: „Имате, браћо и господари [...] Али су ваше девојке врло тешке; једно, што су од простоте велике; друго што су голе и сиротне; треће што свој женски рад не знаду; четврто што не умеду госте у кући дочекати; пето прати кошуље

не знаду; шесто, најпосле, не знаду јело човечески зготивити.” Њима насупрот, Српкиње с друге стране Дунава „Особито свака женски посао знаде и лепо, по пристојности, госте дочекати.” (1972: 129). На трагу смо двоструког вредновања пречанки – с једне стране се критикује њихова извештаченост, помодарство, однарођеност и сугерише други културни модел којем се даје симболичка предност (књижевност српских романтичара), а с друге, управо се по образованости, пристојности, гостопримљивости, пречанке (Војвођанке) одвајају од девојака које су васпитаване у србијанској, више оријенталној средини. У Игњатовићевој прози бидермајер препознајемо као доминантни културни модел (афирмативни аспект) који се већ примицао свом крају (бидермајерска декаденца – субверзивни аспект).

Пошто смо означили друштвеноисторијски контекст у којем се јавља српски бидермајер и његову амбивалентну симболичку позицију унутар српске културе, у наставку рада задржаћемо се на опису бидермајерске културе живљења – опису ентеријера, одеће, опхођења... Бидермајерску семиотику свакодневице довешћемо у везу са симбиотичном фигуром галантома-љубавника. Простор ћемо анализирати као љубавну сценографију, говор као љубавни сценарио (удварање, наговарање, ласкање, завођење, исповедање). Пошто је галантом – љубавник више у знаку утиска који жели да произведе него емоције коју (не)осећа, описима спољашњег, манифестног даћемо предност у анализи. Оно што је манифестно (видљиво), оно чиме се наш галантом представља, откриће нам и унутрашњу димензију лика (оно што он јесте). У првом делу бавићемо се маском галантома, а у другом, оним који је носи.

## 1. Маска

Упоредивши свет *бидермајера*, *наранџића*, који су се појавили на страницама реалистичког (хумористичког) друштвеног романа са светом који је долазио из



друге литературе (сентименталистичко романтичарска проза), постаје нам јасна огромна разлика коју су и први читаоци препознали променивши своју лектуру (Атанацковића, Видаковића, Игњатовићем). У Игњатовићевој прози свет се атомизирао на простор тако интиман, тако близак читаоцу, на његову одећу, јеловник, свакодневне разговоре, животне тривије... Оно што Игњатовићев читалац чита постаје тако актуелно и директно, метонимично (не метафорично) у односу на свет у којем живи. Игњатовићев свет је изразито сценографски уобличен, захвалан за реконструкцију бидермајерског ентеријера, говорних жанрова или идејних ставова и стремљења одређених друштвених слојева којима су и сами Игњатовићеви читаоци припадали. Зато не зачуђује што су се проучаваоци визуелне културе Срба радије оријентисали на „књижевне” него сликарске изворе. М. Кашанин је писао да „оно што нису учинили наши сликари XIX века, учинио је Ј. Игњатовић” мислећи при том на одело, покућство, групне и појединачне портрете, типичну кућну топографију и сценографију српског грађанина средином 19. века. И Павле Васић, костимолог и костимограф, аутор универзитетских уџбеника, канонских текстова из области костима, дели Кашанинове фасцинације Игњатовићевом прозом: „Какво богатство сећања и успомена захваљујући Јакову Игњатовићу! Колико његових романа и личности је везано за Сент Андреју! Читао сам их од најранијих година, затим илустровао у раној младости, у графици, акварелу, темперу. Затим поново читао не знам који пут, настојао да утврдим топографију радње М. Наранџића, илустровао их и за време рата док сам био заробљеник у Немачкој” (1991: 27).

Ликовна фасцинираност Игњатовићевим делом, његов „визуелизујући потенцијал” нарочито долази до изражаја у детаљним описима одеће, трпезе, ентеријера. За лик галантома они су врло битни јер указују на његову типску црту која га повезује са галантомом из XVIII века – усхићеност (бескорисним) детаљима; свет

је утолико лепши уколико више скреће пажњу на себе својом декоративношћу, луксузом непрактичног. У салонима Игњатовићевих јунакиња наишли смо на мноштво тих детаља (рецидива) који откривају типичан бидејмајерски декор – ту су чипкане рукавице за даме, сунцобрани (паразоли), носачи за цвеће, разноразни држачи, пудријере.

Бидермајер је у знаку „цветања дизајна” па ћемо се задржати на намештају и унутрашњој декорацији. Приказивањем света из угла јунака, Игњатовићеви читаоци су укључени у фокализацијску игру, бидермајерску реалност опажену кроз жанр, портрет, пејзаж, писмо, ентеријер. Ако преузмемо Наранцићеву фокализацијску тачку (он и јесте позициониран као централни фокализатор), наћи ћемо се у свету коме он стреми и који „осваја”.

### 1.1. У соби таланџома



Извор: Leopold Zielcke A so called "Zimmerbild" (chamber painting). Berlin, Germany. Early Victorian period. [https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B0%D1%98%D0%B5%D1%80#/media/%D0%94%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BA%D0%B0:Zimmerbild\\_83.jpg](https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B0%D1%98%D0%B5%D1%80#/media/%D0%94%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BA%D0%B0:Zimmerbild_83.jpg)

Кроз ликове галантома – улазимо у просторе који су удобни, сигурни, декорисани, испуњени сувенирима... Џ. Норман пише да је то уметност коју подстиче животна удобност, али и племените тежње средње грађанске класе. За бидермајерско приказивање свакодневног живота карактеристичан је спој издвојених реалистичких детаља, али и наклоност ка улепшавању, дотеривању, додиру осећајног...<sup>9</sup> Намештај и кућни аксесоар детаљно су дочарани, а са зидова соба нас дотерани, углађени и самозадовољни посматрају њихови власници. Игњатовић разоткрива задовољство грађана који позирају, а кроз задовољство позом и учинком који се њоме постиже истиче и њихов карактер. Портрети у стану Софронија Кирића су парадни – иако намењени породичном ентеријеру, они треба да демонстрирају углед портретисаних; гледалац се конструише као туђин од којег се очекује дивљење. Клавир (пијанино) чест је декор бидермајерских салона. Он треба да сигнализира префињености и музичку образованост, чак и у ситуацијама када ње нема. Купују га и занатлије – у роману *Милан Наранџић*, у пекаревој кући, фрајла Фани више „удара по њему” него што свира. Поред портрета, пијанина, бидермајерски собни реквизити су и сувенири, огледала, клајдерштоци и ормари, секретери у којима се чува љубавна и породична преписка, библиотека (лектира: сентименталне повести, љубавно баладична проза, модни журналы, документарна аутобиографска или мемоарска проза...). Око галантома је читава мала индустрија која прати изглед (одећу, фризуру) – кројачи, праље, трговци тканинама.... Наранџић у једном разговору с Деспихем објашњава економску страну женидбе са каћиперком:

„А колики су трошкови са таквом једном дамом? Ту ти треба две-три слушкиње екстра,

<sup>9</sup> Бидермајерски намештај је био одјек француског царског (краљевског) стила, али без орнаментике (пресвучене столице, канабе пре него софа, секретери, пијанино...) В. Џ.Норман (Geraldine Norman), *Biedermeier painting 1815–1848*.

две-три слуге екстра, фризерка екстра, вешерка екстра; па ту ти треба екипаж, сваки час тешке свилене хаљине, па ти машамоде праг обијају, па шта кошта на годину материјалиста, па цукерпокер, па ди су мирисаве помаде, зејтини, сапуни, да госпожи кожа и коса омекша? Па онда сваки час болести, јер нежне госпоје често болују, па онда отварај џеп за докторе, бабице и апотекаре. Па ди су још друге кућевне ситнарије, за које човек и не зна, само осећа да се новац измиче? Ил' ваљда љубав све то надокнади?" (1900: 195)

Издвојићемо неколико предмета који за галантоме имају симболичко значење: огледало, ормар, сувенири.

Спремни за нарацистички ужитак које им пружа улепшано ја, галантоми се често посматрају пред огледалом. У књижевности, огледало не само да има функцију денотативну (шта је у соби јунака) већ и конотативну – њиме се умножавају перспективизације јунака; с једне стране је фокализација на оног који се огледа у огледалу (какав јесте), а с друге, на оног који се види у огледалу (улепшано ја).

У ормарима се чува брижљиво бирана одећа галантома. Шамика Кирић (*Вечити младожења*), далеко од куће, носи „веша сијасет”:

„Па какви ту нема у орманима хаљина, какви капута, атила, фракова, „венецијанера”, какви и колико панталона и чакшира, да је могао две недеље сваки дан мењати.

Па један велики орман пун разни ципела и чизама са мамузама, без мамуза, чизме од најфиније коже, па од црне, од јелинске коже.

А рукавице ретко трипут да навлачи”. (2000: 101)

Други предмети симболичке вредности јесу сувенири. Они откривају естетику галантома. Лепо је оно што може постати сувенир – „окамењен тренутак” којим се изнова покреће пријатно сећање. Таква је симболичка функција цветног бидермајера. Симбо-

лично значење венчаног букета названог по времену које га је популаризовало – може се пренети и на други бидермајерски реквизитариј. Све у соби галантома је помало цветно, љупко и извештачено. Многи предмети су луксузни, непрактични али имају „емотивну” вредност за власника – они су произвођачи меланхолије, жала за прошлим тренутком, али и његово обнављање кроз сећање. Сувенири се поклањају драгим особама с којима се жели поделити лепа прохујали тренутак. По повратку из Италије, Шамика Кирић даје девојци и њеној мајци, „у спомен ноћашњег бала”, минђуше из Венеције: „од косе плетене, а златом исцифране; два пара. Тако исто и два пара таква прстена”. Шамикин стан је препун сувенира који га подсећају на неостварене љубави („за букете и косе имао је сребрне кутије, и кад се већ букет у пра претворио, и то је поштовао; у њему су све љубави његове измешане”) (2000: 178); Шамика чува успомене, али их и сам производи: „Отишао је у Пешту, па је код фризера од Лујзине косе дао исплести венац, у среди писмена : „Љ”, „В”, „Н” – „Љубав”, „Вера”, „Надежда”, па тај венац после метнуо у златан медаљон. И тај медаљон ће Шамика увек у цепу код срца носити”. После смрти вољене девојке, припремајући уместо свадбе њену сахрану, он у сребрној кутији чува смешан пепео од бидермајера и делић венчане хаљине који је на свећи изгорео: „Он код себе у медаљону носи Јуцину косу. Пепео његови успомена у сребрној кутији код њега на столу је ноћу. Кад не може да спава, узме кутије па их љуби.” (2000: 191)

Сувенирима се оживљавао један свет који је нестао и који се изнова сећањем утискивао у незауостављив временски ток.<sup>10</sup> У бидермајерском свету галантома, сећање је нарцистичко јер јунаци кроз предмете често

<sup>10</sup> О евокативној моћи портрета (у нашем контексту и сувенира) Ј. Лотман пише: „Непрекидности и незауостављивости временског тока у који је објекат уроњен супротставља се издвојен и заустављен моменат слике” (2004: 91).

желе да оставе трагове о себи, да изнова, произведу меланхоличан тренутак, да изазову сузе и уздахе.<sup>11</sup>

Емотивне поруке нису се, међутим, слале само преко сувенира. И одећа је била носилац емотивних значења. Павле Васић, цитирајући А. Блума, пише да су људи у ово доба волели да усвоје меланхоличан изглед који је и ношњи дао посебан карактер” (Васић, 1974: 180). С обзиром на чињенцу да је одећа „идентитетско” обележје галантома, да он, ако је галантом, мора бити модеран, посебно поглавље посветићемо моди.

### 1.2. Мода галантома – одећа, фризура и накит



Никола Алексић: Јелена Виловски, супруга Јована Стефановића Виловског, око 1850, уље на платну, 64x51 Извор: <http://www.galerijamaticesrpske.rs/bidermajer-konstantin-danil-i-nikola-aleksic.html>

<sup>11</sup> Типичан је избор предмета који Бранко прима као залог јаких емоција – то су Идин прстен и портрет; због расанка са Идом, он „једнако меланколизира: „Све је мање и мање говорио, све је ишао по башчама, усамљен, почео већ стихове писати” (1900: 53). После Идине смрти, нагнут над споменик, он је од цвећа и венаца узимао „парче по парче, и к срцу притиснувши, задржао је себи као спомен” (1900: 65).

Поново се враћамо запажањима Павла Васића који у књизи *Одело и оружје* бележи: „Као извор за грађанску ношњу овог периода (средина XIX века) нису без интереса ни описи костима у романима Ј. Ињатовића, који се често, не само подударају са ликовним документима, него их превазилазе по богатству и разноврсности” (1974: 190). На основу Игњатовићевих текстова и развијених дескрипција одеће могли бисмо саставити један хипотетичан модни журнал који би у великој мери кореспондирао са актуелним журналима из пишевог времена. Преко фигуре галантома он открива не само шта је било модерно и актуелно за време о којем пише и у којем живи (културноисторијска, документарна функција), већ и шири семиотичко-семантички потенцијал одеће. Његови галантоми нису само лепо обучени – они одећом постижу одређене циљеве: маскирају свој економски статус, друштвену класу којој припадају, образовање... Осим „практичне” функције (постизање неког циља лажним представљањем), за галантоме одећа има и естетску функцију – они заиста уживају у удешавању и њихови ормари су увек пуни одеће по последњој моди. После описа одеће *тавалира* („Новац је већ падао па сам се почео носити као каков гавалер. Зими капут од тифла, па онда кришпин (кратак огртач без рукава, прим. Д. В.), лети квекер (капут налик на фрак, само што му је стражњи део, реп, краћи но у фрака и заокругљен, прим. Д. В.)<sup>12</sup>, беле чакшире, лагирате ципеле, па шпацаирај се тамо амо”), коментаром: „То је био живот!”, Милан Наранџић открива осећање животног задовољства, постигнутог облачењем (1900: 27). За галантома, мода јесте и уживање, и средство за завођења: „Носили смо се лепо, више него што треба да заробимо какво срце” (1900: 53). Преко одеће се развијају сичеи под-

<sup>12</sup> У чланку „Доба Луја Филипа и бидермајера” Павле Васић у књизи *Одело и оружје* пише: „Реденготи су у почетку дуги до глежња и спреда затворени са два реда дугмади, али кицоши (денди) их носе само на један ред”. Око 1837. силазе до половине бутина (Васић 1974: 179).



вала и превара. Компромитована јунакиња Ханика се облачи „мало на форму сеоске фрајле” у плаветну делинску (вунену) хаљину и оставља жељени утисак на потенцијалне удвараче: „Но та простота још је већма уздизала, јер у толико већма је изгледала невина и лепа” (1900: 238). О трансформишућој моћи одеће сведоче и сами јунаци:

„Био сам рафинират од сваке струке. Име ми је Милан, но преиначим га у Емил. И то нешто значи. Носио сам се како какав барон. У оно доба била је мода лети све од једне фарбе хаљине носити. Ја сам имао више такви фела. На дан сам се двапут преоблачио. Особито жута фарба онда је била модерн. Тако сам често ишао: у жути панталона, жутом капутићу, жут прслук, жуте топанке (ципеле налик на опанке које су се озго преплитале каишевима, прим. Д. В.), жут шешир, жуте рукавице, онако као прави денди” (1900: 117).

Одећа је начин прерушавања и заваривања саговорника у погледу имовног, класног или професионалног статуса: тако јунак коментарише свој изглед: „ко ме није познавао, држао ме за барона” (1900: 117). Заокупираност јунака модом и њен „манипулативни” карактер, честа је тема у књижевности. Од Доситеја, преко Стерије, јављају се опозитни парови јунака – онима који су каћиперни, неретко покондирени и однарођени, супротстављени су други, умерени, национално освешћени, скромни. И код Игњатовића, иако ретко, фикционализују се јунаци који не прате моду. У *Милану Наранџићу* такав је тотор који „премда је у знатном званију био, носио се ипак просто, рукавице и фрак никад није носио” (1900: 17).

За разлику од Милана Наранџића, којем је одећа средство лажног представљања, Шамика Кирић „у ношњи је био прави dandy, у понашању gentleman” (2000: 100). Он је истински посвећен моди:



„У цркви, и ма где, знао је описати тачно како је која дама обучена, какве је имала хаљине, шешир, рукавице, ципеле, ал' све. И то је одмах знао приметити је ли укусно обучена или не. И кад је која укусно била обучена, онда би рекао о њој „Kabinetsstück“. Ако је која позната дама штогод хтела куповати, то је њега за савет пита-ла... И мушкимa служи као журнал: како Шамика какву хаљину начини, то његови другови одма по његовом кроју наручују” (2000: 105, 106).

У поређењу са Наранџићевом екстраваганцијом која има за циљ да укаже на његов (често глумљени) статус, Шамикина екстраваганција је мотивисана његовим „естетичним” осећајем. Његово одевање је префињеније:

„Шамика обучен као да је из кутије искочио. На њему фини фрак и панталоне црне, марамица на вратку тако удешена, машлије тако израђене као што нико не може, само Шамика. Па бео прслук на шапутле, венецијански сат око врата, па његово елегантно држање – сви на њега гледе” (2000: 120).

Индикативан је избор придева – „фин” и „елегантан”, као и истицање Шамикине посебности „као што нико не може, само Шамика”. У поређењу са Шамиком, Наранџић је имитатор, један од многих који моду не разумеју, него је следе.

Игњатовићеви романи архивирају податке и о популарним фризурама или накиту јунака. У роману *Тријен сјасен*, избором јунакове професије мотивисана је његова фасцинација – фризуром, брковима, брадом:

„Ђока Глађеновић се „као прави штуцер лепо носио, и увек по моди; косу је такође намештао по моди, и већ је две три моде у томе променуо. У Земуну, док је била мода солдачка, шишао се „халбцол-цол” по пропису, после опет „титус”,

па онда „a la Fieschi”. Недељом, лети, овако је изгледао: глава остраг јако ошишана, спреда над слепим очима и врх чела „кушони бреновани”, брада „a la grecue”, од врха танко доле спуштена, па онда беле панталоне, еберластинске ципеле, жути напршњак, црвена краватла, висок танак цилиндар, мало надесно накривљен, плаветан фрак са жути дугмети, беле рукавице и танак штап. Остраг му је из џепа свилена марама вирила”. (1981: 20). Он носи „златни велики ланац, сат „анкер”, „десна рука пуна прстења, ал’ баш на сваком прсту осим на палцу...” (1981: 176).

На десној руци, на првом прсту, Глађеновић држи прстен који је добио од госпође Гицанке и њиме изазива завист:

„Кад је у женском друштву, а он скине с прста баш тај велики прстен, на коме је изрезано његово име, па се њиме игра и покаткад га пољуби као невешт, да га даме гледају. Кад даме то виде, све прскају од љубоморства, отимају му прстен из руке, и читају изнутра souvenir госпође Гицанке.” (1981: 176)

Накит такође може бити средство афектирања. Он се намерно показује у друштву и не служи само да „обнови” сећање на особу која је накит поклонила или да остави естетски утисак, већ и да скрене пажњу присутних на самог власника, његову заводљивост или (глумљену) осећајност.

### 1.3. Друштвени животи талантиома: променаде (шпацири), салони и балови

Друштвени живот дендија је врло развијен – он је престао бити човек фронта и постао човек канабета.<sup>13</sup> Далеко од узбурканог јавног политичког живота, га-

<sup>13</sup> Ц. Норман пише о моди окупљања пријатеља у кућама, организовању породичних забава – читање, свирање, аматерска глума.

лантом своје битке бије у кућном амбијенту. Његова освајања, ратови воде се у салонима, а ратни плен је – богата миражџијка. Он не може без удобности и шепурења. Паун је његова оптимална ликовна симболичка представа. Плесови (страст за играњем, заједничка свим класама), путовања, променаде и шпаџири, оптималне су прилике за манифестацију шепурастог јунака (не оног барокног, загонетног који је остао без своје Кирке, већ новог, сладуњавог бидермајерског Пауна који је у пратњи каприциозног Амора). У роману *Триен сјасен* јунаци који се шетају експлицитно се пореде са пауном:

„Красно је било видети Ђоку кад се са Саликом по променади шетао. Она као пауница, а он као паун. Она у својој пластици, округлости и опружности трепти, он, опет, са пребаченим „обероком“ преко леве руке, иде као великаши. Не једна госпођица завиди њој, не један штуцер (гиздавац, прим. Д. В.) завиди њему” (1981: 29)

**Прозори** су уобичајено места за извиђање, удварање, кокетирање; у штоку, као у оквиру слике, заштићени удобношћу и приватношћу кућног простора јунаци су истовремено изложени погледима других као што су и други изложени њиховим. Они су спремни, да им се тако истуреним, нешто догоди. Специфична је и архитектура кућа са **кибицфенстерима** који омогућавају да се јунак додатно „истури” у спољни свет. У поглављу индикативног наслова *Модирање и кокетовање*, Мирослав Тимотијевић пише: „Појава истурених прозора названих кибџфенстер или кокетфенстер, на грађанским породичним домовима, најбоље илуструје увођење кокетовања у општеприхваћене друштвене форме приватног и јавног живота жене” (2011: 224). У *Милану Наранџићу* дочарана је и ситуација у којој се јунаци посматрају са прозора: „Бранко је ... по читав дан седео на столици, прекопута госпођином пенџеру, књигу у руци, па мало у књигу, мало на пенџер” (1900: 41).

Кибицфенстери су и једна врста мотивацијског алибија за увођење комичних сижеа:

„Господичне, кад се Шамика шеће, отварају жалузине ил' потајно извирују. Тако први дан једна фрајла, чувши да иде Шамика, брзо прозору, па у хитости, да се се не би задоцнила, разбила је главом прозор. Ал' Шамика и јесте изгледао примамљиво, демонски...” (2000: 101)

Уобичајене типске радње које се одвијају под прозорима јесу гледања, завођења, певања песама (у *Милану Наранџићу* ђаци опевају лепоту госпође Иде, у роману *Тријен сјасен* Ђока Глађеновић песмом покушава да изнесе девојку на глас).

Слична је функција и уличних **шетњи**:

„Одем ја са Деспићем на променаду. Била је музика, ал' већ је сунце заодило, веће се почеше разилазити. Опазимо две лепе даме, а ми за њима; оне мало брже, ми јуримо. Кад смо и стигли, а ми се метнемо у позитуру, а оне почеше кокетирати, смеше се.” (1900: 349)

Променада је и место експонирања богатства – лажног сјаја. Индикативно је шта се види „иза” или „кроз” јунаке који шетају:

„Кад се по променади шетам, све женске очи на мене гледе. Кад прођем покрај њи, чујем за леђа шапутање; имам добре уши. Једна каже: „Двадесет хиљада”, сигурно мерила ме колико прихода имам; друга шушка: „Тај штајнрајх је зјело врло богат”; трећа вели: „није ружан”. Ал' ја на све то аристократично горе-доле ходам и чиним се невешт”. (*Милан Наранџић*, 1900: 219)

У *Пајници* је карикатурално приказано театрално понашање транссветовног јунака Милана Наранџића – улична драма самопоказивања, шепурења, скривања, извиривања:

„Милан зна шта он у женском свету важи, и по томе се и понаша. По сокаци се шеће као пеливан, висок је од хвата, и кроз више прозоре може да гледа унутра. Госпођице капцима све шкрипућу; отварају, затварају, хоће и да се виде, и опет скривено да извирују. Милан већ зна за те женске мајсторије, па се тек смеши кад која извирује, ал' тек по гдекојој се јави да је приметио, јер где би се свакој клањао.” (Игњатовић 1936: 130)

Цела једна студија нијансираних хијерархијских односа у друштву може се извести из Игњатовићевог каталога парова који се шетају. У роману *Тријен сјасен* он пише:

„Погледајте кад се само служавка са капларом по променади шета; каква радост, какво се поуздање на њој види. Хаљину сад овамо, сад онамо прстима удешава, и с каквим поносом показује свету своју срећу. Узмите само стржмештере (нареднике), кад се са ма каквом матором куварицом шета, с каквим господарственим ходом и погледом сваком у очи пада. Па текер кад дође у гостионицу, а калфе и калфинице све се одмичу...” (1981: 31)

До сличних закључака о друштвеним релацијама можемо доћи упоређивањем плесних парова који не поштују хијерархију балова (долазак занатлије на официрски бал дочарава се кроз ратну реторику „Тако Макса сретно *продре* са породицом на официрски бал. По вароши читава граја због тога.” (1981: 51)

Попут променада, и **балови** су синегдохе сложених друштвених односа. Индикативан је већ редослед гостију који пристижу (најраније они који нису нобл: „Неће ниједна да је прва, јер иначе би се ранг смањило” (2000: 128)). Друштвена хијерархија се рефлектује и преко избора партнера, избора игре, начина играња. Нобл балови се, не само по гостима и њиховим тоа-

летама, већ и по типу игара разликују од пургерских. Из економског угла, Чамча даје предност пургер баловима: „Од ноблбала немам никакве хасне. Ту се слабо пије, а од лемонаде, и пунша, и посластица нема хасне, него од пургербала.” (2000: 133).

Балови су идеална места за експонирање галантома. За Шамику Кирића приповедач каже да „зна потпуно етикецију” – коме се прво прилази, како се дама бира, како се изводи на плесни подијум. Индикативна је реченица у којој се пореди са Селадоном (заљубљеним пастиром из романа *Асире*, „у пренесеном значењу са нежним и страственим љубавником”), и то у тренутку док прилази дамама да их бира за плес: „Па кад се ангажира”, с каквом грацијом прави кораке до играчице, па онај лепи наклон – прави Селадон!” (2000: 120)

Друго место друштвених премеравања јесте **позориште**. Милан Наранџић описује како је одлазио у позориште са богатом Фаником и „аристократичном” Лауром: „Хтео сам да свака задржи надежду, да ће ме задобити.” (1900: 57) Притом, он не приповеда о представама које је гледао. Позоришни амбијент погодује исказивању љубавних осећања. Одлазак у позориште је и мотивација сусрета са Паулином: „Једанпут у театру приметим једну красну црнооку фрајлу”. У Венецији Шамика Кирић „готово сваки дан је ишао у позориште, и то највише у „Фенице” и то кроз „водену” капију.” (2000: 115).<sup>14</sup>

У роману *Пайница* Мадам која зна „за какав делокруг своје девојке изображава”, кроз различите „животне случајеве” и на сопственом примеру („жалостан одсек мога бића”) објашњава опасности од неадекватног образовања. Свет је испарцелисан и означен на свим нивоима сходно „рангу”, „класи”, „сталежу”, „месту”,

<sup>14</sup> Осим што реферира на одређено место окупљања, позориште има и симболичку функцију врло битну за идејни свет дела као и за сам приповедни поступак Јакова Игњатовића, о чему ће више речи бити у поглављу *Ауџорова маска или „театрално” приповедање о „театралном” живошу*.

„положајном кругу”<sup>15</sup> који се приписује и исцртава око сваког. Управо је њен „случај” поука да „без темељитијег рада у девојке и фантазија се усија, прави себе идеале – маште, које не може достићи” (1936: 41). Позориште је место кобног сусрета младе Мадам, „усијане фантазије” са грофом. Игњатовић не говори ништа о опери, извођачима – садржаји културе су препокривени љубавно-еротском криптограмском причом, а позориште маркирано као опасно место посрнућа.

„И ја сам у тако високом заводу била и дотерала већ до четврте године школског течаја, ал’ кобне прилике наведоше ме да сам у позоришту у очи погледала једном коњаничком официру, оклопнику, младом, лепом грофу. Он ме је погледом поразио, покренуо ми душевне осећаје, једно неразвишено магновење ме издало, баш кад смо били у опери; гурамо се напоље, а гроф као делија крчи пут, утисне се до мене, ухвати ме снажно шаком за руку и вуче ме; ја задршћем и изгубим у гунгули друштва, и у том бесмо већ на пољу, беше много каруца; грофове су близу, вратанца су већ отворена и не знам сама како сам унутра ушла. Гроф затвори каруце и брзим касом ме одвезе, не знам ни сама куд. Сад нека је копрена бачена на тај мој излаз.” (1936: 44)

**Путовања.** Бидермајерски јунаци често путују. Игњатовића не занима пејзаж уколико није стафажа

<sup>15</sup> У роману *Пашница* Игњатовић описује „положајни круг” девојке која долази из скромне грађанске породице: „Јелици треба грађанско васпитање, да кад се уда, буде добра кућаница, да може у породици корисно управљати (...) шта би за две године у француском језику и музици научила, а напослетку њеном положајном кругу и нашо јој то?” (Игњатовић 1936: 35) Посебно се указује на опасност васпитавања и образовања у вишим заводима неадекватно положају јунака: „Учи се и онде добро, само начин и предмет учења не одговарају сваком грађанском сталежу, у који родитељи девојчини спадају. (...) Бива да девојка из завода с каквим „клавирмајстором” ил учитељем француског језика леђа окрене” (Игњатовић 1936: 43).

за одређену позу (меланхоличан, замишљен, несрећен јунак или безбрижни јунаци на мајалесу). Игњатовићев денди увек је у друштву, најчешће у салонима, на ручковима, баловима – увек у маси, у сусретима, заузет руковањима и упознавањима. Ако се и појави усамљен – више репрезентује позу (неретко и карикатуру) усамљености него истинског усамљеника. У загонетном путовању Бранка Орлића, његовим распитивањима о сукобима на Кавказу и Африци, препознајемо моду писања инспирисану Бајроном (она је у *Мемоарима*, самом писцу послужила као маска којом је успешно прикрио један период свог живота). Међутим, бајроновски сиже о јунаку који уцвељен због љубави креће на неизвестан пут у сусрет авантурама, и придружује се борцима за правду, није развијен већ је реторски сведен на елипсу. (Упоредити са ранијим бајроновским алузијама развијеним у роману *Два угла* Б. Атанацковића.)

#### 1.4. Вештина опхожденија или кодекс понашања

Пошто се дотерао и изашао из своје собе (у шетњу, позориште, на бал...) наш галантом је спреман за сусрет са Другим. Авантура „љубазног опхожденија” почиње већ при погледу, наклону, руковању и самом представљању. Игњатовић открива два типа галантома – једни су попут Наранцића одлучили да буду галантоми да би из тога извукли неку корист; други тип представља Шамика Кирић. И за једног и за другог карактеристична је вештина конверзације. Међутим, код првог доминира прагматична, а код другог естетска функција.

За галантома је врло битан први утисак који ће својом појавом оставити па ћемо се задржати на инаугуралним сценама. О значају имена при представљању Милан Наранцић приповеда:

„Крстио ме је Јова берберин, и као човек од добра укуса, подао ми је лепо име „Милан”.



Многи ће мислити да то у животу ништ не чини, ил' лепо ил' ружно име имао. Није тако.... Моје је име јошт и по томе срећно било, што сам га могао двоструко употребљавати: у простијем друштву Милан, у ноблијем – Емил” (1900: 5).

„Дво-личје” ће постати идентитетски императив Милана који постаје Емил, али и Игњатовићеве јунакиње – Милеве: Емилије из романа *Тријен сјасен*. („Откако је место Милеве постала Емилија, сматра се као да се покалуђерила – али у милитарну бранжу. Покрај лаћмана добила је неку милитарно-мајесетичну окретност – „турниру” (1981: 70))

Ипак, промена имена не значи и истинску промену ових јунака. Они су увек „као” (никада не и) нобл; стално су у напору глуме/имитације, некад карикатуралног мајмунисања, некада вешто изабране маске. Отуда су непрестано присутни трагови Милани, Милеве у Емилу и Емилији. У Игњатовићевом водвиљском свету, маска која се скида с лица, мимо јунакове воље, брзо се враћа и јунак успева, без трагичних последица, изазивајући само смех оних који су га прозрели, да се врати у ранију улогу<sup>16</sup>. Једну маску он умножава комплементарним маскама (у „походу” на милостиву Наранџић смењује следеће маске: маска а la Бранко, маска пријатеља, маска кузена, и коначно маска заштитника) успевајући тиме да отклони опасност раскринканог јунака без маске. (Колико је то далеко од маски и маскирање у Костићевој трагедији *Максим Црнојевић!*) Његову маску чини и његов говор.

Посебан вид симболичног љубавног говора одвија се преко цвећа – блуменшпрахе је говор цвећа, „тумачење мисли онога који је дао цвеће по цвећу које је дао” (1900:

<sup>16</sup> Индикативан је смех Идине мајке која Милана Наранџића открива у невештом смењивању маске богатог великаша и слуге; куварицу Бабику с којом је имао љубавне авантуре, Милан Наранџић Милостивој, којој се удвара, представља као дадиљу која га је неговала у детињству.

397). Овом конверзационом вештином се надмећу потенцијални удварачи у роману Милан Наранџић.

За разлику од Наранџића који лепо говори када жели да из тога извуче неку корист, Шамика Кирић се увек опходи лепо. („Код њега је била псовка „гумилсти” и „шмафу” – 2000: 197) Иако је и његов говор конвенционалан (Шамика је имао два своја обична јака израза: „гумиласти” и „кабинетстикл” – „гумиласти” кад што презире, „кабинетшстикл”, кад му се што допада” 2000: 144), он није неискрен. Он не глуми љубазност, он јесте љубазан. Он је истински фасциниран женама и не гледа их кроз економску рачуницу. Он је „други Фрауенлоб” (Frauenlob (нем.) – хвалитељ жена, иначе надимак немачког песника Хајнриха фон Мајсена (1250–1318), који се истакао похвалним песмама жени)” (2000: 229).

Галантни јунаци не само да лепо говоре, они се и лепо понашају. Навешћемо неколика правила понашања које галантоми *а ла Наранџићи* следе не би ли оставили утисак на своје сабеседнице:

„Међу женскимa био сам одвећ учтив. Ако су од већег реда, нисам пушио и грдио сам оне који пуше. На свако њихово питање нисам рекао „љубим руку”, јер то сваки ћифта говори. Пред материма обожавао сам кћери, а матерама, ако је дошло до речи, увек сам казао, да су о десет година млађе нег' што јесу. У јелу и пићу држао сам границу: имао сам кад на другом месту најести и пити се. Са јединицама сам поступао као са јајетом, да се не разбију. Са старијим дамама шнуфао сам (шмркати бурмут, прим. Д. В.), и свака је казала „Овај је шармант!” У игри сам био укочен као енглески центлмен. Пазио сам којој дами треба воде па носи. Али и то је морала дама бити којој сам ја воде носио.” (1900: 118)

О правилима лепог понашања води се рачуна и при сценама обедовања. Распоред гостију, „table talk” такође откривају друштвену хијерахију јунака. У по-

ређењу са Миланом Наранџићем који избегава да једе на јавним местима прикривајући своју прождрљивост, Шамика Кирић је неко ко и у свакодневном чину обедовања тражи естетику. Зато, одлазећи у иностранство, он од куће носи свој „сребрни“ сервис за ручавање. У Италији „*науцио је јесџи* (курзив Д. В.) „остриге“, морских шкољака, морскога рака, „страхино“ и „горгонцолед“, а без пармезана никад није чорбу јео“ (2000: 115). Приповедач нам открива његове гастрономске навике: „На балу поједе једно два јела, коју чашу вина. Кад је сам код куће, на подне два-три јела, навече једно јело, парче сира или ма шта, чашу-две вина“ (2000: 191).

И говор и понашање, откривају заједничку црту галантома: сваки галантом помало је „фрауенлоб“. Како је за разумевање фигуре глантома – љубавника битно његово опхођење према женама, издвојићемо оне примере који откривају његове заводничке говорне вештине. За Шамику Кирића „љубав је била неки 'спорт', спољашњи формалитет, а женидба из конвенције, нужно зло“ (2000: 157).

Најексплицитнији у описима завођења јесте Милан Наранџић. (Индикативно је упоредити његов са „манифестом завођења“ Александра Пишчевића). За разлику од стереотипних ситуација у којима је заљубљени јунак нем (топос неизрециве емоције), неспособан да говори о ономе што осећа (М. Наранџић приповеда: „Кад човек са речима љубав исказује, ту му се сва чувства збуне, памет шепртља, срце прси да пробије, језик запиње, вилице се стегну, руке се тресу“), Игњатовићеви „нارانџићи“ врло су речити. Иза њихове речитости се заправо крије нарцистичко задовољство човека који има одређен интерес и који не мора бити заљубљен да би говорио о љубави. Његова реторика је строго контролисана, изнијансирана јер у нијансама је тајна убеђивања и освајања јунакиња („Знате, милостива, много зависи и од начина, с којим се љубав изјашњава. Каткад, није добро, кад се дами у очи слепомично с речма љубав изрази, јер дама дође у ферлегенхајт, па ако би и казала да хоће, не зна како ће.“ – 1900: 266)

Свестан да „много зависи и од начина, с којим се љубав изјашњава”, Наранџић детаљно открива своју заводничку стратегију.

### 1.5. Манифести завођења

– Један од заобилазних начина завођења јесте укључивање девојчине мајке у љубавну игру. Код Игњатовићевих јунака танка је граница између ласкања и удварања мајкама изабраница. Циљ је придобијање симпатија мајке ласкањем њеном изгледу и успешном васпитавању ћерке (мајка се види као ћеркина нешто старија другарица); позивањем на свој друштвени (лажни) положај и озбиљност намера, као и на несумњиву искреност емоција (опхођење Наранџића са Фаникином мајком, опхођење Глађеновића са Милевином мајком), јунак у мајци своје изабранице или види свог савезника, чак и замену за изабраницу (в. Софроније Кирић и Фема).

– Друга стратегија почива на симболичном удварању, откривању емоција посредством литературе која се чита или песама које се певају у присуству драге. У роману *Тријен сјасен*, после љубавних неуспеха, Ђока Глађеновић „неће више да пева веселе песме, него само жалосне, али љубавне. И књиге је на ту форму читао. Знао је напамет Мармонтелову *Агелаиду, алџијску њасширку*” (1981: 33). Шамика Кирић је „на гитару мајстор” јер је већ у Кошици гитар добро проучио, а у Венецији до савршенства дотерао” (2000: 124). У друштву дама посебно је ефектан „талијански „тремол” (треперење тона при певању или свирању, прим. Д. В.).

– Директнији начин завођења јесте посредством љубавних писама. С обзиром на чињеницу да она у великој мери рефлектују културу бидермајерског грађанина, на њима ћемо се додатно задржати. Љубавна писма Игњатовићевих јунака су пуна „чувстава и фантазије”. У љубавним писмима честе су синтагматске конструкције: рањено (или заробљено или ишчупано)

срце, живот као пустиња, као и конвенционални завршеци: „милион пути твоја...” Карактеристичан је стил љубавних писама који се такође лако опонашао; Либсбрифи се пишу на немачком, језику доминантне културе, што треба да укаже на отменост јунака.

Начин „како се пише љубавно писмо” дочарава не само љубавне односе између јунака већ и прикривне економске интересе. Индикативна је различита титулација исте јунакиње када је сиромашна и када се обогати. У првом случају Ђока Глађеновић се обраћа „Собарици Салики Селингер” и писмо почиње речима: „Моје срце више не куца за вама, ви сте само собарица, а ја хоћу да постанем доктор...” (1981: 182), а друго писмо, извињавајући се, почиње: „Милостивој госпођици Селингер, поседници, часној госпођици...” и завршава потписом „Ђока Глађеновић, својеручно, хирургус”. Већ из ословљавања јунака којем јунакиња отписује („Господин Ђока Глађеновић, неупслени берберски помоћник”), може се наслутити њен одговор на његово покајничко удварање.

– Отворено исказивање емоција такође је једна од тактика завођења. Отвореност, међутим, код галантома, не подразумева и искреност. Конверзација Милана Наранџића у друштву две даме којима се наизменично удвара може се ишчитавати као пример извештаченог, парадног говора. Уместо да говор изражава аутентичну емоцију, „програмирана” емоција одређује говор; „научени”, „увежбани”, „извештачени” говор треба да произведе (лажну) емоцију (прагматични аспект), али и да буде аутореферентан, да скрене пажњу на себе самог (естетска димензија). Он је и друштвено пожељан. Илустративан је следећи одломак из *Милана Наранџића*:

„Час се са млађима разговарам, па се опет Јованки окренем.

Фрајлице, ви имате неки особити манијер који човека врло усхићава, ваше мирне црте на лицу показују неки особити солидитет, али кад погледам на ваше меланколичне очи, које ваше

срце као кроз два огледала показују, онда не могу веровати да вам и душа кадикад не волнује, а ваша фина бледоћа, коју би какав блазиран човек могао узети за угашен пожар вашег чувства, показује ноблес вашег рода и воспитања; благо оном који би код вас ероберунг начинити могао.” (Игњатовић, 1900: 221)

Правила опхођења, која се прилагођавају друштвеној лествици, откривају јунакове жеље и његов морални опортунизам<sup>17</sup>. У њима је садржан и вредносни систем јунака и његова женидбена филозофија (1900: 118). Упоређујући ставове са својим пријатељем „Бранко је ово држао”, М. Наранџић приповеда:

„Ја сам држао: ”Треба се само богато ожени-ти, па ма каква била; то јест, ја кажем само за мене, а не за другога. – Ако је млада, лепа и богата, толико боље. – Ако је стара, треба јој по вољи чинити, па гледати да се добро тестамент начини. – Ако је болесна, треба јој дати медицине колико хоће”.

У *Милану Наранџићу*, али и у другим Игњатовићевим романима развијају се серије ситуација у којима јунак долази у различита женидбена искушења (сетимо се женидбе Љубе Чекмеџића (*Једна женидба*, 1862) или љубавних авантура Шамике Кирића). Каталогизи брач-

---

<sup>17</sup> Правила доличног и прикладног опхођења разликују се сходно класи којој јунак припада. У тренутку када почне да опонаша вишу класу, Милану Наранџићу ће засметати свако подсећање на његову прошлост. Индикативна је двостурка мотивација прекора који упућује Лаури: с једне стране, поред толико тема, она га подсећа на тренутке његове раније ђачко-слуганске инфериорности и на његову вечиту заокупљеност храном (симптоматичан је мотив неутољиве глади јунака коју он упорно покушава да прикрије лепим манирима), а с друге, као девојка која је дошла из института, њој не приличи да разговара о чанцима резанаца и распрадлама: „То ми се баш није допало од једне фрајле из института, но мислио сам опет; ово је само фамилијаритет стари” (1900: 56).

них парова чести су у српској књижевности. Парадигматична је структура каталога потенцијалних женика и удавача у другој части Стеријиног *Романа без романа*. Оно што је хипотетичка моделативна дијалошка конструкција код Стерије између просаца и удавача („Ево овако се код нас жени; сад да видимо како се удаје” (1998: 94)) имаће свој литерарни пандан у огласима Игњатовићевих јунака. Стеријин каталог отвара различите сижејне могућности, варијације „опет то, али мало другачије” које ће се понављати и у самом Стеријином делу, нарочито комедијама, као и у делима каснијих писаца (Трифковић, Игњатовић). Животне судбине јунака функционишу синегдотски, као потврде предочених (хипотетичких) каталогизираних ситуација у којима се варирају четири пара маске: млад/стар, здрав/болестан, леп/ружан, сиромашан/богат.

## 2. Ко се крије испод маске?

У првом делу рада приказали смо како изгледа маска галантома (његов изглед, јавни и приватни простор, кодекс понашања, вештина опхођења и завођења). У другом делу концентрисаћемо се на фигуру јунака који носи маску галантома. Његова потреба за маскирањем је рефлекс друштвено прихватљивог модела понашања – театрализације живота тако карактеристичне за бидермајерску културу. Зато, пре него што скинемо маску галантома са лица њихових носилаца и уочимо различитост оних који је носе (три маске галантома), покушаћемо да дамо одговор на два питања: када је маска најосетљивија (порозност маске) и ко скида маску јунацима?

Лотманово промишљање „театралности у животу” везано за другу епоху, епоху класицизма, као и Живковићево проучавање „литерарних извора” у тривијалној, забавној књижевности, помоћи ће нам да разумемо генезу театралног у Игњатовићевој прози.

### 2.1. Када је маска најосећљивија?

Театралност галантома нарочито долази до изражаја у патетичним сценама у којима јунак треба да представи (одглуми) велику бол. То су сцене смрти или растанка од вољене драге. Управо због патоса које носе, бомбастична реторичност јунака (њихова пренаглашеност) открива рањивост њихове маске – они често не осећају оно што би требало да осећају, али знају да то „одглуме”. Глума меланхолије је карактеристична за размену сувенира и патетичне сцене смрти.

Посредством сувенира, јунак сигнализира одређено стање духа: сету, меланхолију, осећајност... Међутим, то стање духа, назваћемо га „бидермајерска меланхолија”, не открива интровертне јунаке – меланхолија галантома је театрална, у функцији фасцинције другог.<sup>18</sup> Меланхоличан изглед је поза, намештен израз којим се призива пажња, афектира, заводи. Галантоми, при том, имају пуну свест о производњи (глуми) меланхоличног стања. М. Наранцић проницљиво анализира портрете девојака које су се у току две „незаборавне недеље” јавиле на његов оглас за женидбу. Једну „здраво лепу” одбија јер је „сувише шмахтенд” (шмахтенд значи с погледом пуним чежње, прим. Д.В.). Он такође открива да је женско сажаљење према Бранку „изродило и неку симпатију према њему”. Патосом су обојене сцене растанка: „Какав је то плач, каква искреност у Марије! Кад смо се опростили и ижљубили, а Марија коњску гриву љуби, који нас возе!” (1900: 101).

Глумљене емоције се разобличавају најчешће коментаром, било самих јунака, било приповедача (реторски модул – хипербола, иронија или хумор). Игњатовић је склон контрастирању знакова којима се производи одређено емотивно значење (сажаљења, туге, патње) и знакова који рефлектују праве односе јунака (равнодушност, прорачунатост). Описујући Бран-

<sup>18</sup> У *Роману без романа*, Ј. Стерија Поповић на почетку *цесџице грује* даје каталог суза: „Сузе, љубезне моје читатељке, деле се на сузе, које од срца иду, и сузе које од срца не иду” (1998: 65).



кову патњу после смрти јунакиње у коју је заљубљен, његов пријатељ Милан Наранџић „сентименталистички сценарио” смењује водвиљским: „Мислио сам да ће полудети!” (...) „Онда нешто смислим. Наумим да се дамо на курмахераје, а ја ћу почети” (1900: 53). У роману *Тријен сјасен*, бол госпође Феме узрокована бекством њене ћерке из куће, Игњатовићев приповедач разобличава као кокетерију са утешитељем, лаћманом Херцом: „Госпођа Фема *прав*и жалосно, преподобно лице као у св. Вилендерина” (1981: 111) (курзив Д. В.).

У Игњатовићевим романима често се понавља хронотопична ситуација коју бисмо могли назвати „несрећно заљубљени јунак посећује гробље”. Пажња је усредсређена на манифестност туге, на сам знак: „Катица, као негда Изор Клеманс, иде на гробље, на ружичало, дели цвеће, венце и поклоне чине љубећим се, да им свежи њиховој припомогне...” (*Вечити младожења* 1981: 238).

Описима сахрана и гробаља Игњатовић додатно интензивира несклад између онога што се жели постићи производњом одређене емоције и саме (глумљене) емоције. Илустративни су гротескно кокетни разговори уцвельених дама и њихових утешитеља који „из чистог срца у чисто срце уливају своју бољу”. Описујући како његова сестра доживљава смрт оца, М. Наранџић даје (типски) портрет меланхоличне кокете, девојке у црнини: „Два три дна, па прође сва жалост, а моја сека Јула у црним хаљинама и црном шеширу, на њену црна фиранга или вал; свуд се показује, сваки је сажелује, а мене сиремака нико” (1900: 12).

Игњатовићеви јунаци се *служе смрћу* – у њиховом говору она је средство за производњу одређених емоција и остваривање најразличитијих циљева. Смрт се глуми, њоме се прети, о самоубиству се само прича. У роману *Тријен сјасен*, напуштена јунакиња Салика „дошла је до највећег дешперата; хоће да скаче у Дунав, да поједе „рајпелцле”, ал’ Резика и остале друге одговорише је од те лудорије, теше је да је и њима свима

то исто пасирало, и то свакој од њих пасирати мора” (1981: 85).

Наведени описи смрти и гробаља откривају бидермајерску гробљанску сценографију тако другачију од готско романтичарске. Гробље је само идеална позорница за (глумљену) бол, за пародирање стереотипних (класицистичких) рефлексива о смрти и пролазности; оно није место које изазива језу и дубљу запитаност над смислом људског живота. Несрећни јунаци се брзо враћају у живот. Бидермајерска трагедија лако прелази у водвиль. Чак и јунаци који искрено пате, не остају дуго у стању боли. (О Шамикиној тузи за мајком приповедач каже: „Он је за матером искрено жалио, и кад му ко спомене матер, готов је на плач. Али у друштву веселом лако опет заборави, готов је одма на играње” (2000: 105)) Они уживају да демонстрирају своју бол, да је чине јавном, да причају о њој, да је кроз сувенире „обнављају”. Бидермајеру није својствена трагедија.

Попут сцена растанака или смрти, у Игњатовићевој прози демаскиране су и патетичне изјаве (заклетве) љубави. Дијалог узбуђених јунака („Заклињем ти се, Емилијо, да те нећу оставити (...) Обоје јецају – и теше се”), приповедач прекида ироничним коментаром: „Ако на кантару жеља над вољом превагу одржи, онда та воља одфркне увис у понос спомена, а жеља изгори у пепео”. Из угла девојчиног оца господара Максе обећања јунака да ће се оженили јунакињом, макар остао без наследства и свукао униформу, „празне су речи”, „бомбасте фразе које се више господара Максе не хватају” (1981: 93). Оне су мета приповедачевог хумористичког провокативног коментара којим се иронично опонаша патос лаћманових исказа: „Лаћман треба да је воли већма него своју армаду, нег све на свету, треба да се мучи, и нека се мучи као први људи, наши први праоци, а да заслужи у лицу зноја, у племенитој патњи такву девојку, таку заручницу као што је Милева” (1981: 79).

Љубавна реторика је испресецана и трговачким терминима што маску заљубљеног галантома додатно

чини порозном. У Милану Наранџићу се за брачну партнерку расписује оглас, даје јој се статус робе која има своју цену и љубавна веза своди на трговачку трансакцију у којој цену диктирају младост, тј. старост јунакиње, њен друштвени статус, образовање и сналажење у друшву, нарочито, наслеђе које јој припада и које се уговором лако може пребацити на женика. Као и у било којем трговачком послу – и у овом постоји подметнута, лоша роба, срећан тренутак трговине, просечна цена... Пожељним се сматрају девојке између петнаесте и двадесете године са минималним приходом од 3000 форинти, док се за оне до 30 година тражи приход од 5000 форинти, оне које имају до 40 година, приход од 10000 форинти, преко 40 – 20000 форинти.<sup>19</sup> Порозност маске галантома – љубавника открива „љубавни говор” који је неретко испресецан пословним и правничким терминима везаним за наслеђе и брачне уговоре који се „усецају” у сентименталне фразе јунака. Индикативан је и продор говорне (тривијалне) лексике (јунаци се *цифрају*; јунакиња покушава да *укеба* јунака, „Бранко се већ *зайекао* код Лауре”). Све ове речи имају јаку стилску маркираност јер у свести читалаца обнављају границе између различитих језичких система (стилова) и упућују на њихово оштро кршење. Будући да се кроз језик открива ко јесте галантом и ко увек говори као галантом, а ко се само претвара, покушаћемо да објаснимо језичку порозност маске дигресијом о језику Игњатовићевих јунака као „смеси” разних језика.

### *Дигресија: о језику који је смеса разних језика*

Писани у време филолошке критике која је вредност дела примарно повезивала са тежњом за вуковском стандардизацијом књижевног језика романи Ја-

<sup>19</sup> Упоредити са Стеријиним каталогом. В. Роман без романа, 1998: 93–95.

кова Игњатовића су привукли пажњу дугачијим типом језика. Драгиша Живковић је писао:

„Он није довољно познавао ни фолклорно – етнички фонд нашег села нити је језички могао да подражава чистом народном сељачком говору, како су чинили вуковски сеоски приповедачи, понекад час кокетирајући с идиомом сељачког говора. Сељаци у његовом роману „Чудан свет” говоре исто као и његови „почтенородни мајстори и масторице” из градских романа, а све његове личности из свих романа, као и он сам у говору приповедача, служе се једним градско – колоквијалним изразом, који је колико накарадан – из вуковског аспекта „чистог народног” језика, толико и жив и сочан – из аспекта уметничке адекватности и сугестивности.”<sup>20</sup> (Живковић 1984: 432)

Будући да романескни језик Игњатовићевих претходника (Стојковић, Атанацковић, Видаковић) није могао да одговори изазову новог жанра, питање језика ће се појавити већ при првом покушају писања романа са „социјалним мотивумом”. Индикативан је покушај аутора да већ у предговору *Милана Наранџића* оправда говор својих јунака и ограда се од евентуалне замерке тада актуелне филолошке критике.

У језичким анализама Вељка Петровића посебна пажња се обраћа на блискост (истоветност) језика ликова и приповедача („као да говори један од јунака истога романа, или, бар неко из тог друштва”) којима се остварује „присна веза с публиком”. Дистанцираност приповедача наспрам језичке интимизације с ликовима варира од романа до романа:

„У *Пајници* он прича као што жене причају, као што би причала једна госпа из његове варо-

<sup>20</sup> Драгиша Живковић (предговор), Јаков Игњатовић, *Изабрана дела*, Јубиларна издања, Београд, 1984, стр. 432.

ши М., једна такозвана „кафешвестерка“ осамдесетих година, одлажући за који часак карте од „фришефире“. Он у ствари у Патници не описује личности већ као да их оговара” (Петровић 1936: XV)

И док је у *Патници* говор приповедача близак говорном жанру – оговарања,<sup>21</sup> у другим романима иронија се јавља као моћно средство преакцентовања „језика присног с ликовима“. Петровић у *Васи Решетку* и у *Вечитом младожењи* препознаје: „мушку иронију“, „реску поругу“ једнога кардаша који сучући брк и намигујући забавља „оригиналним штикловима“ другове око механског стола, те и он донекле ствара колику-толику дистанцију, неку пишчеву супериорност изнад тих „мордкерла“ (Петровић 1936: XV).

Ако је постигао језичку присност с ликовима (посредно и са грађанском публиком која је читала његове романе као хронику сопственог времена), тј. ако је, с једне стране, добијао на комуникативности, с друге, његов језик је губио на дубини. Вељко Петровић је писао: „Јашин је израз сувише баналан, сувише блед за приказивање људске трагике, или, чак и за приказивање зла у човеку” (Петровић 1936: XIII). Други недостатак овакве језичке унифицираности говора наратора и говора ликова, Игњатовић види у одсуству аутентичних говорних ситуација проистеклих из радњи; повезаност говора приповедача и ликова ствара утисак „припремљености“. Зато дијалози који су „природни“ „не одају акцију“ већ је припремају, а о акцији тек писац реферише” (Петровић 1936: XIII). Петровић

<sup>21</sup> У којој мери је Игњатовић учинио романескни језик пропусним за жаргон и „умањено“ језички ауторитет приповедача приближивши га говору ликова (из равни повлашћеног говора у раван оговарања, како Вељко Петровић примећује) илуструје избор лексема из говора приповедача у роману *Патница*: „Кад наступи бура, нужда у брачном животу, неће ли та срећа да се *раскламиће*“; „Изгледало јој је *канда* и Милош *на кољиво мирише*“; „Судац Ф. је дошао у *велики шкрић*“; „Кад га Татјана и Мицика негују, кад он леже, оне га *ућућкавају*” (курзив Д. В.)

уочава слабу тачку Игњатовићевог приповедача који делује да дели комуникацијско окружење с ликовима од којих се иронијом издваја, али га језички „реализам” заправо води ка „илустрованом реферату и памфлету” (Петровић 1936: XIII).

Упркос овим ограничењима, Игњатовић је отворивши језик ликова према разноврсним говорним жанровима карактеристичним за тада актуелну српску грађанску заједницу и подвргавајући тим жанровима и до тада потпуно унифициран монолошки језик приповедачев, унео револуционарне промене, радикалне новине у језик српског романа. Он је стварао неку врсту језичкостилске какофоније – с једне стране, убациваће ниски стил улице, жаргонски језик, а с друге, нарочито у поређењима, пародијски ће опонашати патетично сентименталистички стил својих литерарних савременика.

Иако су поједини критичари на трагу Скерлића Игњатовићу замерали због „алквости језика”, друга струја критичара је попут Кашанина у тој дисхармоничности (језичкој какофонији) видела „пулс живота”. У неслагању језика који су се нашли у блиском суседству (језик сентиментализма, забавне литературе; језик професија, свакодневни (тривијални) говор, језици разних народа (мађарски, немачки, француски), откривамо да Игњатовићев језик кроз синхронизитет језика војвођанске грађанске класе из средине XIX века открива заправо разне (у времену и простору) распрострањене језичке системе и преко њих покреће памћење различитих култура које ти системи архивирју. Лотмановским језиком речено, читајући Игњатовића, ми уочавамо да у време када неки делови његове језичке семиосфере буду пролазили кроз сентиментализам, други ће узнатредовати у правцу реализма, када се кроз једне буде манифестовала култура аустријског (мало) грађанина, кроз друге ће се манифестовати култура војвођанских удавача или берберина; делови семиосфере ће откривати језик доминантне културе (немач-

ки), а други, језик националне мањине<sup>22</sup>. „Асиметрија се очитује у корелацији центар семиосфере – њена периферија” (Лотман 2004: 189). На језичком плану, језичка какофонија разних стилова открива време тражења доминантног културног модела (избору културе освајача (немачка-мађараска, у ужој Србији – турска) супротстављена је усмена култура и други тип памћења који се њоме активирао; ова два модела, чешће су се сукобљавала него допуњавала отежавајући самоорганизацију (стабилност) система и изнова покрећући асиметричне односе (разноликост тенденција насупрот семантичкој стабилности и унификацији). Слична померања унутар система (стандардног књижевног језика) стварао је говор образованих и необразованих, жена и мушкараца, говор различитих професија ... Посебно је ефектан поступак језичких преакцентуација које се врше различитим поступцима пермутације (замене) говорних жанрова (уместо удварања ценкање), или променом интонације или невербалном комуникацијом која жанровски преусмерава исказ. Тако на пример, разговори за столом се често преакцентују, а чин обедовања постаје повод за удварање:

„Сад се већ једе по обичном типару, мало се разговарају, а Матилда једе густиозно; кад држи петокракату виљушку, а мали прст увек надигнут као у пркос; руке наливене, па испод трепавица потајно поглед баца на Решпекта. Решпект опет на њу мрки поглед баца, што опет Матилда за кокетерију држи, јер код јуначког изгледа људи и кокетан поглед је намрштен, и то им добро стоји” (1981: 168)

<sup>22</sup> Лотман запажа да „пажљиви историчар културе у сваком њеном синхронном пресеку уместо једног система канонизујућих норми открива парадигму конкурентских система” (2004: 200). Игњатовићево дело самим језиком открива конкурентске системе.

## 2.2. Ко скида маску јунаку?

Са описа порозних места маски, пажњу преусмеравамо на оне који ту маску разобличују као порозну. Са лица Игњатовићевих јунака читалац лако скида маске, а ту лакоћу му омогућавају како сами јунаци, тако и свезнајући приповедач. Ипак, чак и кад се јунаци међусобно де-маскирају или им непажњом спадне маска с лица, драмска напетост не траје дуго и не води ка трагедији. На љубавна удварања, јунакиња одговара: „Познајем ја мушке, који, и кад се најшармантније показују, и онда сасвим не треба им веровати, а особито једном тако галантном господину, који је кроз многе салоне прошао, па тек даме као мукенфенгер вата” („мукенфенгер је нека птица (*muscicara*, мухар, фић) која хвата мушице”) (1900: 221). И у роману *Триен сѝа-сен* јунакиња је свесна лажности јунаковог говора: „Она (Салика) је већ одавно приметила да Ђока шеврда, и да је у љубави, штоно кажу, као лептир” (1981: 84). Индикативна су ова поређења несталног љубавника са мукенфенгером и лептиром. Ипак, иако свесни „маски”, јунаци избегавају да једни друге раскринкају, управо обрнуто – траже „комплементарну” маску с којом би могли да наставе игру. (Бранкове изабранице алузијама на снебивљивост, стидљивост или патњу прорачунато стимулишу његова удварања). У Игњатовићевој визури, овај несклад између мишљеног и реченог, често је извор комичне перспективизације света. Осим што јунаци сами демаскирају лажност говора својих „заљубљених” сабеседника (говорним жанровима се може додати префикс „пара”: пара-удварање, пара-признање, пара-исповедање), Игњатовић често прибегава још једном поступку демаскирања. Ретроспективним приповедањем о љубавним авантурама јунака, он отвара могућност двоструке (ауто)фокализације: посредством једне видимо како се јунак удвара (прошло време), а посредством друге како он (из садашње перспективе) види себе док се удвара:

„Ја све на прсима (прва денотативна перспектива, прим. Д. В.), тихо као мачак к њој



(друга, хумористичка перспектива, прим Д. В.); сагнуо сам се (прва денотативна перспектива) канда фишпан имам у леђима (друга, хумористичка перспектива), па лепо поч у руку, па се повучем три корака натраг” (1900: 129).

Наранџић, који не осећа љубав, лако приповеда о љубави на смешан начин карикирајући себе у тренуцима љубавног заноса, љубавних признања, љубавних патњи. Иза сваког његовог „као” искаче попут врага на опрузи лик који скида маску.

### 2.3. Ауџорова маска или „театрално” приповедање о „театралном” животију

„Театралност” није само особина Игњатовићевог приповедног света.<sup>23</sup> Театралност је у основи и његовог приповедног поступка. (Још је Милан Кашанин писао да су Игњатовићеви јунаци као на сцени (описи су налик на дидаскалије). Студија Ј. Лотмана *Семисфера* враћа нас уназад, ка ранијем периоду такође обележеном театралношћу – „добу позе” или класицизму. С обзиром на чињеницу да Игњатовић, који је имао одлично класично образовање („латинску школу” завршио у Сентандреји), често пародирао класицистички дискурс, Лотманова промишљања чудне путање „театралног” – из позоришне уметности у живот и натраг у друге уметности може нам бити од користи у разумевању генезе „театралног”, „сценичног” у Игњатовићевом делу. Поводом класицизма, Лотман пише:

„Театралност продире у живот и утиче на сликарство, живот под лозинком природности има утицаја и на једно и на друго, и на крају,

<sup>23</sup> Живковић топос *животија позорнице* варира топосом *животија вашара* (Живковић 1970: 288). Први је паралелу са вашарем уочио још Панта Срећковић 1860. у *Српским новинама*, упоређујући Милана Наранџића са Текеријевим Пазаром накарада (*Вашаром џашџине*) и Гогољевим *Мртвим душама*.

сликарство и скулптура активно утичу на позориште тиме што одређују систем поза и покрета, а на вануметничку реалност тиме што је подижу на ниво нечега што „има значење”. При томе је веома битно да ова или она значењска структура, прелазећи у другу сферу, чува везу са својим природним контекстом. Одатле се појављује театралност геста на слици или у животу, сликовитост позоришта или самог живота и природност сцене и платна. Управо такво двоструко упућивање на различите семиотичке системе обликује реторичку ситуацију која је снажни произвођач нових значења” (2004: 96).

У Игњатовићевој прози позориште је врло значајно место за самопрезентацију јунака – оно при том најмање реферира на културу (не сазнајемо скоро ништа о представама и њиховом учинку), више је место друштвеног промовисања (бити виђен и видети друге) или љубавних састанака. Није неубичајено укрштање „позоришног” театралног са женским „дамским” – јер и једно и друго почивају на конвенционалном и „естетизованом”.<sup>24</sup> Индикативно је и симболичко тумачење живота као позоришта, људи као глумаца, друштвеног, јавног простора као сценографије, говора као позоришних (глумљених) реплика.

Осим уклапања свих знакова у надређен знак (живот позорница), за Игњатовићев приповедни поступак су карактеристични и „двоструки преноси” клисицистичког, чешће сентименталитичког, или дидактично просветитељског знака. Он се измешта из контекста, али још увек задржава спону са њим (алузија), и убацује у други неадекватан контекст (пародија, травестија). Тиме Игњатовићеви јунаци као да добијају двостурке маске – једна је нпр. маска љубавника, или несрећне остављене девојке која се театрално понаша (Лотмано-

<sup>24</sup> О представнику салонске литературе Шамики Карићу Игњатовић каже да је заборавио свој corpus iuris, али да је редовно читао *Theaterzeitung* и *Damenzeitung*.

ва идеја о театралности као обележју живота), а друга њеног литерарног (класицистичког или сентименталистичког) пандана. На позорници више није само јунак који глуми одређену емоцију (носи маску), већ и писац који свог јунака намерно неадекватно пореди са другом маском. На место узвишеног, осећајног јунака који воли и пати, он поставља његов хумористични пандан. Игњатовић-аутор скидајући маске ликовима, заправо скида маске и писцима (па и себи самом), демаскира саму стратегију стварања „театралног” јунака. Он реферира не само на јунака већ и на одређен стил писања о таквом јунаку. Ови поступци (театрализација света и „двоструких преноса” обележиће касније и Сремчев приповедни поступак).

И док Лотман упућује на класицизам као „доба позе” када је театралност постала обележје и самог живота, на примеру Игњатовићеве прозе, Д. Живковић препознаје другачије „литерарно порекло” литераризације *живоша-позорнице*. Он Игњатовићеве литеране изворе види у забавној популарној литератури:

„И ето та литература, пуна галантних љубавних историја, мемоарских приповедања, шмајхлера, курмахераја, лустрајзеа, јефтиних сентенција („Die Liebe Blüht nur einmal”) и парвенијског ноблеса, литература писана клишетираним стилем лажне патетике и извештачене отмености („Париз и Венција давали су тада тон и укус у манирима отменог и образованог света”) а и таква литерутра могла је да буде и била је форма приповедања која се нудила и као приповедачка тематика и техника, погодна за почетничко књижевно стварање и за уобичајену лектуру шире грађанске класе.” (1970: 305)

Без обзира на тип традиције коју је следио и могући „чудан” укрштај, „навртај” тривијалног и забавног на класицистичко и сентименталистичко, Игњатовић је успео да створи нови тип галантома (у поређењу са

рококо-галантомима), штавише његове три различите варијанте.

#### 2.4. Три галантома – Милан vs. Ђока vs. Шамика

Култура галантома почива на изразито ритуализованом понашању које се, код Игњатовићевих јунака, с различитим интензитетом, укршта са практичним (прорачунатим) понашањем. Тако се у конвенционалном естетизованом (извештаченом) говору и „наученом” понашању Милана Наранџића и Ђоке Глађеновића појављују „непоетски” моменти и тривијалне реакције. Оне, међутим, нису у функцији трагичног демаскирања јунака. Напротив, њима се потврђује субмисивност једног система и његова подређеност другом: Емил Наранџић је галантом, али много више „практичан човек” (Милан) који зна како да „искористи” Емила галантома. И код Ђоке Глађеновића „практичан” (прорачунат) јунак контролише галантома. Ипак, у поређењу са Глађеновићем, Милан Наранџић није неко ко усавршава своју маску – он је преузима и радикалнији је у напуштању свог „ја”. Највише је у расцепу (али не трагичном), сталном динамичном контрастирању „ја” (кројачки син, прождрљив, аририста, морално прилично проблематичан) и „моја маска” (спахија, господин, галантом). У водвиљском, менуетском смењивању јунака у којем је церемонијал мајстор – новац, прагматични галантоми (спој маске пикара (морални профил) са маском галантома (изглед)), добро се сналазе. М. Наранџић приповеда:

„Мене ни враг не би скувао. Познавао сам све људе у прсте; знао сам где како треба живети. На једном месту треба човек овако, а на другом онако. Људи нису такви уопште, каквим се обично показују, имаду две и три маске. Другачије изгледају на сокаку, у свету, друкчије код куће. Они узимају по нужди сад оваку сад онаку маску. (1900: 147)

Упркос томе што жели да „напусти” своје право ја, Милан Наранџић никада не постаје само Емил – он је Емил само у поређењу са Миланом. Да Емил не може без Милана, и да свој успех мора стално да храни подсећањем на оно што је био, видимо и у завршници првог дела у којем после женидбом стеченог богатства и промењеног друштвеног статуса, јунак држи слуге који „тако исту либерију носити мора, као што сам ја носио” (1900: 194).

Милан-Емил и свет види као себе – као шарено позориште у којем се сви пресвлаче, маске се брзо мењају сходно мизансцену: „Кад видим кога да је маску на себе узео, а ја узем опет другу, па се тако жмурке играмо”. Или: „Од једне роле, две сам начинио. Са очима изражавам наклоност према мамици, а са речима према фрајли” (1900: 394).

Наранџић ни у једном тренутку не осећа самопрекор или сажаљење над преваренима јер на лажима гради свој и њихов живот; он сумња да истина постоји; за њега су сви као или скоро као и он; чак је и Бранко подвргнут његовим критичким проценама; он не осећа сажаљење према остављеним јунакињама јер дубоко сумња у њихову искреност. Цео његов свет је водвиљ у којем наизменично преварени варају преваранте. У исти свет Игњатовић смешта и Ђоку Глађеновића или Љубу Чекмеџића.

У поређењу са фарсичним ситуацијама у којима преваре и подвале, замене ликова, грешке у лицима изазивају смех, мали је број ситуација у којима се дочарава озбиљна трагична страна лажног, маскираног света. Гривићи се могу читати као литерарни пандан мафистеловском де Лаклоовом пару виконту Де Валмону и маркизи Де Мертеј (*Ојасне везе*), који, не припада свету водвиља.

Лик Шамике Кирића делимично се уклапа у тип галантома оличених у Милану Наранџићу или Ђоки Глађеновићу. За њега приповедач каже да је „само галантом” лишавјући га оног пикарског аривизма и материјалне прорачунатости карактеристичне за његове

раније јунаке<sup>25</sup>. Шамика Кирић је јединствен јунак у патријархалној књижевности XIX века. Тек ће крајем XX века и почетком XXI века у фокусу квир истраживања бити феминини карактери. У српској књижевности, по својој развијености, Шамика Кирић је њихов родоначелник. Игњатовић је на више места у роману варирао идеју о његовој проблематичној полности: „упио је некако женску нарав (...) Шамика је салонски, али опет више женски него салонски. Дакле, фалила му је мушка црта што се никада оженити не може” (2000: 105). У поређењу са Наранцићем, он не глуми галантома, он јесте галантом који се не жени. За разлику од Наранцића и Глађеновића, Шамика Кирић је захваљујући наслеђу економски обезбеђен (позиција блиска енглеским аристократама према којима је и именована и препозната култура дендија) и може себи дозволити да буде „само галантом”. Он није опседнут успоном на друштвеној лествици као Наранцић и Глађеновић. Индикативан је коментар приповедача „Corpus juris, то тек по имену познај! А зашто да га познаје? Онда не би био галантом”. Објашњавајући моду XIX века Мирјана Прошић Дворнић описује личност дендија који је „у свом понашању и стилу живота задржао многе карактеристике старе аристократије и који је захваљујући доколици коју му је омогућавао приход са имања, могао да постане нови *arbiter elegantiarum*, пратилац и обожавалац дама док су њихови мужевии били заузети стварањем каријере и иметка”. (2006: 342–343)

<sup>25</sup> Постоји велика разлика између удварања Шамике Кирића или Милана Наранцића и Ђоке Глађеновића. Ако је реторика удварања слична, намере јунака су различите. Индикативан је приповедачев коментар *Шамика је шек талантом, нишшиа груто* (2000: 156) (курзив Д. В.) Његов „љубавни говор” је сам себи сврха (естетска димензија). За разлику од њега „љубавни говор” (удварање, ласкање, просидбе (лажне или праве), за Милана Наранцића су увек у служби неког циља – задовољења еротске пожуде, задобијања економске сигурности, освајања вишег друштвеног статуса.

Разлика у концепцији два типа галантома привукла је пажњу и других критичара. Драгиша Живковић је писао: „Од првобитног значења речи галантом, што у Милану Наранџићу означава гиздавца, кавалера, освајача женских срца и продорног светског човека, у *Вечитом младожењи* Шамика се полако претвара у занесеног трубадура” (1981: 240). Уочавамо да се у *Вечитом младожењи* више пута понавља да је Шамика „само галантом” и објашњава да он „*блуди као трубадур амо-амо*, тражи даме, пева, свира о љубави и задовољи се једним букетом и крином косе” (курзив Д. В.) (2000: 158). У свету који слави фестивал просечности и у коме су јунаци и јунакиње слични („Игњатовићеве Фанике, Розе, Бабике, Јулишке, Маришке, Емилије, Лизе, Лауре личе једна на другу”; „бербери, касапи, кројачи терзије, трговци...воде исте разговоре”, интриге су схематизирани”; 1981: 243), јунак попут Шамике Кирића делује као странац. Насупрот користољубљу и моралној девијантности ликова који се прерушавају у галантоме, он је много поетичнији јунак. Његов свет поседује једну врсту травеститске естетике, заводљивости некога ко се боље осећа у женском него у мушком друштву којем полно припада. Ако бисмо аутентичност јунака, његову доследност сопственој природи упркос томе каква је она (индикативан је коментар приповедча „није постидно”), узели као критеријум за упоређивање Игњатовићевих јунака, онда би се Шамика више приближио ликовима са романтичарским тежњама, попут Васе Решпекта, а не галантомима попут Милана Наранџића. Ипак, у вашару таштине, племенитији јунаци не успевају да издрже конкуренцију других „виталнијих” (оних који су попут Софронија Кирића, Милана или Ђоке Глађеновића). Бескомпромисност романтичарског субјекта који је у сталном сукобу са светом, спреман на жртву, пародира се чак и кроз „романтизиран”, али не и романтичарски лик Бранка Орлића. Два идеала, херојство и љубав, јављају се у искривљеном огледалу. Јунак пада с коња што онемогућава његову хусарску каријеру, а „неза-

менљива”, „јединствена” драга се препознаје и у Иди, и у Марији, Лаури, Ханики. Милан Наранџић демаскира овог „идеалног” јунака: „Ал’ знаш шта кажу, да љубав само једанпут цвета; а ти си већ био заљубљен колико пута, ето у Иду, Марију, Лауру, богзна у коју не, па каква ће то онда твоја љубав бити” (1900: 233). Оваквом детронизацијом романтичарског субјекта проглашава се коначна победа новог света, вашара таштине, позорнице на којој сви треба да носе маске (они који следе своју аутентичну природу – пропадају). У таквом свету јунаци брзо прелазе преко својих осећања и живот се наставља неумољивом логиком интереса<sup>26</sup>. Пошто су у погледу морала једни другима добро познати, „подједнако (не)морални”, ови јунаци се лако мире, праштају једни другима и настављају своју игру. Д. Живковић луцидно запажа: „То је фестивал просечности, у коме баналност задобија сва своја права, нудећи нам своју лежерну и површну, али пријатну поезију” (1981: 222).

Ако смо се у завршном делу рада задржали на приповедним поступцима којима се скидају маске с јуна-

<sup>26</sup> Јунаци водвиља лако заборављају на своје љубавне изјаве, брачне понуде. О промени наклоности мотивисане променом материјалног статуса јунакиње (нагло богаћење, неочекивано наследство) сведоче и ситуације у којима се љубавни парови смењују као у менуету: партнери се међусобно ротирају: Ђока Глађеновић и Салика, Наранџић и Лаура, Бранко и милостива, Наранџић и милостива... Лаура коју удају за богатог старца „први дан како плаче, други дан мање, трећи дан, предала се судбини” (*Милан Наранџић* 1900: 145). У роману *Триен сјасен*, приповедач хумористичким поређењима дочарава непостојаност својег јунака: „Ђока је и њу (Салику, прим. Д. В.), истина, волео и одвише волео, ал’ берберска је љубав као „шлофкапа” (капа за спавање), коју и овако и онако на главу метнути можеш...” (1981: 35) На другом месту он коментарише лажна љубавна обећања које је јунак дао другој јунакињи Шпицедерки: „Ђока је то само из обичне конвенције казао, а баш и сама Шпицедерка је то тако примила, као практична женска. Наћи ће она у свету таквих Глађеновића, а и Ђока таквих Шпицедерка” (1900: 144). Мало је Игњатовићевих јунака који су постојани у својим емоцијама, а који не перспективирају љубав попут Наранџића: „Наклоност је као гвожђе које се временом такође изглође” (Наранџићев коментар на Бранкову одбрану наклоности).



ка, на самом крају ћемо поставити питање везано за Игњатовићеву решеност да своје јунаке љубавнике: галантоме до краја оголи (остави без маске). Последње поглавље смо симболично назвали *Игњатовић талантџом* алудирајући на његову „пристојност” у дочаравњу еротског живота јунака.

### 2.5. *Игњатовић као талантџом или о бидермајерским еројским кријшћојрамима*

У Игњатовићевом тексту галантоми су раскринкани у својим љубавним изјавама, док једу, у опхођењу, док плачу, али не и док воде љубав. Ако се Игњатовић јавља као писац који скида маску и са својих јунака и са себе док их излаже карикатуралним трансформацијама, он је ипак поново навлачи кад треба да проговори о еротским авантурама својих нимало чедних јунака (Милана Наранџића или Ђоке Глађеновића). Он остаје конвенционалан (пристојан) док о томе говори. За разлику од језика свакодневице која кроз трговачке термине, административне фразе продире у „љубавни говор” јунака – опсцени говор остаје санкционисан. У тим сегметнима, писац игнорише сочну опсцену лексику. Игњатовићеви јунаци који у *Милану Нарнаџићу* или у роману *Тријен сјасен* радо причају о својим ђачким авантурама, онда када то од њих очекујемо, не исповедају и своја еротска искуства.

У Игњатовићевим романима присни еротски односи јунака са женама цензурисани су, што је и каснија критика добро прихватила. Приређујући *Милана Наранџића* за Српску књижевну задругу Момчило Иванић се у предговору задржава на одломку из романа *Сшари и нови мајсшори* у којем се описује буђење две девојке после ноћи проведне са вереницима у крчми: „Кад су сутра устале а оне обе бледе и туробне од силне игре и умора. Добро се провеле, само их је једно жао – пропали им венци што су их имали на глави, оплетени од мирте и ружице. Јулишка свој изгубила, а Маришки са сав покидао.” Момчило Иванић даје коментар: „Ње-

гово (Игњатовићево) естетично осећање није могло допустити непосредне описе, како су своју невиност изгубиле ове две младе девојке; то би у сласт чинио какав савремени Золин следбеник, на штету праве књижевне уметности, поезије” (1900: 37). На трагу смо, за књижевност XIX века уобичајених еротских криптограма, чак и за прозу у којој се појављују изразито промискуитетни јунаци. Сходно бидермајерској фасцинаности цвећем и букетима<sup>27</sup> (мада порекло овог симбола може бити и фолклорно), често се симболом уништеног (покиданог, убраног) цвета алудира на еротски чин. Индикативна је флорална еротска симболизација у пасусу у којем се описује Ханикин губитак невиности: „Ханика мало по мало постаде слободнија, престаде се стидети. Мачковић и Гривићка били су прави демони. Ханика је била неразвијен цвет, ружични пупољак. И овај су пупољак демонске руке очупале!” (1900: 308). И у Васи Решпекту преко цвећа се конотира девојка која је избила на лош глас: „Држали су да је црвом подгрижена ружа, а она је још пролетња љубичица” (1981: 75).

Осим у сферу симболичног, флоралног, код Игњатовића чести су трансфери интимног у хумористичко; Илустративан је опис пољупца током игре „јастучића”:

„Ту је ишло са малом церемонијом. Лаћман држи јастук, па разгледа; фрајла Милева мења боју, стрепи. Одједаред тихо пред њу метне јастук, очи к небу, ил', боље рећи, плафону подигне, Милева је већ клекла, у исти је мах лаћман тако тијо пољуби да нико ни не примети, изгледало је као шушка, и тек што се видело како је фрајла пређе скупљене усне мало у нормално стање растегла.” (1981: 67)

<sup>27</sup> Бидермајер је у знаку експанзије цветних мотива, Ц. Норман пише о учесталости мотива цвећа на корицама, разгледницама, текстилу, везу, порцелану... М. Прошић Дворнић запажа да „у тесној вези са машаодским занатом била је и израда вештачког цвећа, јер је оно представљало важан украс женских шешира (Прошић-Дворнић, 2011: 407)

И други пољубац који се у роману описује, а који је Ђока Глађеновић изнудио од фрајле Милеве, такође је извор комичне забуне: „Додуше, пољубац се неки чуо. Глађеновић каже да га је заиста пољубила, а фрајла је доцније приповедала како га је изиграла, да је на образ руку метнула и ову пољубила.” ( 1981: 74).

У Милану Наранџићу дискретно се приповеда о еротском сазревању јунака. Најранија љубавна искуства везују се за слушкиње. Свестан водвиљског карактера ситуације, са временске дистанце, јунак описује „инкогнит” повратак кући у јутарњим сатима:

„Кад ал’ наједанпут, отварају се врата – ето мог принципала пред нама са разгораченим очима. А ми у балном оделу стојимо пред њим, канда какву оперу предстаљамо. Ја у фраку, црним панталонама, сав прашан, кришпин о полу рамена виси. Реза у розе хаљинама *са мало ѿоремећеним венцем на глави*”... (курзив Д. В., 1900: 31)

Како Милан буде вештији у освајању маске Емила – однос према слушкињама ће се мењати. Еротску жељу према постаријој куварици Бабики која се „разгоре страшћу”, он вешто контролише:

„Почне о удадби сневати. Ја сам био у много већем рангу од ње. Ја о женидби ни да знам. Мили ме да се с њом у недељу шетем. Нећу. Погађамо се. Она се обавеже, да кад куд с њом пођем све трошкове она плати, и осим тога, што може на моју страну да зашпорује” (1900: 89).

У почетку невешт у скривању својих љубавних авантура, Наранџић касније успева да одржава паралелне везе, да мења партнерке остајући у пријатељским или пословним везама чак и са девојкама које је обмануо.

Наведени примери откривају Игњатовића који, као прави галантом, „чува” своје читатељке, а и саме јунаке који се исповедају, од директних, експлицитних еротских описа. Ако се за тренутак вратимо на раније

осамнаестовековне литераризације галантома, приметимо, у поређењу са Текелијом и Александром Пишчевићем, већу пишчеву дискретност. Приговор да је ова стидљивост можда била условљена жанром (Игњатовић пише фикцијску прозу, поменути аутори документарну), лако се може оспорити анализом Игњатовићевих *Мемоара*.<sup>28</sup> И у њима, кад говори о љубави, он остаје галантом, писац који скрива и маскира.

Тек ће се у освит XX века појавити писци „ослобођеног” ероса (Станковић, Ђипико). За крај нам остаје да помислимо на дело које је Игњатовић желео да напише (на могућу, жељену а ненаписану књигу о „чергашима, цебрацима, божјацима, гурбетима, слепцима и другима те багре” (1981: 233). Да ли би ова књига открила другачијег, никако не бидермајерског Игњатовића и да ли су „знаци” те књиге ипак сачувани у написаним књигама? Ови „неприлагођени” декласирани јунаци, који наговештавају нове „станковићевске” модерне јунаке, увелико излазе из оквира наше теме и слуте једног другачијег Игњатовића и један другачији рад таквом Игњатовићу посвећен.

---

<sup>28</sup> Занимљиво је да кореспондентност Игњатовићевих описа у фикцијској и мемоарској прози („читави (се) пасажии из мемоара могу укључити у романе и приповетке” (1981: 217), за Д. Живковића више открива литерарну, бидермајерску, него миметичку страну Игњатовићевог текста: „Ти аутобиографски елементи у његовом романескном делу били су не само и не толико резултат неког „реалистичког инстинкта” Ј. Игњатовића, него су управо били стилски знак епохе бидермајера, један рани реалистичко-натуралистички проседе књижевности тог доба” (1970: 308).



## ПАНОНСКИ STULTIFERA NAVIS

Неупитан књижевноисторијски значај Јакова Игњатовића, творца првог српског реалистичког романа *Милана Наранџића* (1860), пратила је динамична књижевнокритичка рецепција.<sup>29</sup> Јован Скерлић, на кога је писац оставио толико јак утисак да му је посветио књигу, склон критици и осуди „моралне непотпуности” писца,<sup>30</sup> одушевљено је писао о „истинским људима Јакова Игњатовића” (Скерлић 1965: 239). Но-

---

<sup>29</sup> Вељко Петровић пише о пресликавању политичке осуде у књижевну: „Док је Јаша као политичар био на истој линији против Беча с Мађарима, с Милетићем, дакле с доминантном српском политиком, био је највећи српски романисијер, „српски Јокаји”, као што је и Лаза Костић био „српски Шекспир”. Када се Јаша одвојио од Милетића, то јест, кад је Милетић, а с њим цео народ, одједном ударио против Мађара, Јаша, оставши на својој линији, постао је озлоглажшени мађарон, мађарски плаћеник, издајница, омражени компромижција – и – рђав писац, рђав, неписмен, циник, неморалан.” (Петровић 1936: XXIII)

<sup>30</sup> Скерлић поглавље насловљава *Његова морална физиономија*, а у поднаслову пише: „Каквог је себе замишљао: „Милан у Појетији и адвокату, Верковић у *Увелом лиску*, Бранко у *Милану Наранџићу*. Какав је у ствари био. Морална непотпуност.” У осуди Игњатовићевог политичког става Скерлић је врло директан: „Али што је било срамно у целом његовом држању у српско-мађарском спору, то је што је његово уверење црпло своју снагу из тајних фондова мађарских, из оних из којих се плаћају прљаве услуге од којих поштени људи црвене” (1965: 73). Вељко Петровић оповргава овакве оптужбе: „Недавно је један мађарски научник, др. Роберт Браун, одушевљен Јашиним романима, претражио архиве угарских министарстава спољних и унутрашњих послова, и оне поверљиве, и није још досад нашао Јашине признанице ни потписа, нити икаквог трага о томе да је примао, ни два, а не двеста, форинта месечно из диспозиционих фондова.” (Петровић 1936: XXIII)

вина је појачана и поређењима са „подобним производима” – Гогољевим *Мртвим душама* и Текеријевим, *Пазаром накарада* (*Србске новине*, 1860, 2. април, 41)<sup>31</sup>. На међама поетика – препознаван је и као „стари” и као „нови мајстор” – као представник протореализма, као бидермајерски реалиста, као писац стихијског реализма.

Скерлићева атрибутизација његовог реализма као „стихије” можда најупечатљивије дочарава сву силину новине и реалистичког заокрета који је уследио. Роман *Васа Решпект* је добар пример те стихијске бујице (скерлићевског „реализма без обзира”) започете Миланом Наранџићем. Није случајно стога што је Игњатовић изабрао да *Васу Решпекта* 1875. објави у најзаслужнијем часопису за популаризацију и књижевнокритичку канонизацију српских реалистичких писаца, у *Ошацибини*.<sup>32</sup>

Прича о животу Васе Решпекта, неснађеном и неприлагођеном јунаку који се заноси епским песмама и мегаломанским плановима о обнови Душановог царства, двоструко је уоквирена – део је породичне саге

<sup>31</sup> Већ га је пишељев савременик П. Срећковић повезао са „најновијом књижевношћу образованих народа”, *Пазаром накарада* Текерија (како је преведен тада „роман без јунака” *Вашар шаашине*) и *Мртвим душама* Гогоља”.

<sup>32</sup> Друго издање је објављено у редакцији и с предговром Ј. Скерлића, Београд, (СКЗ, коло 22, 1913, 148) и на њему су извршене одређене језичке интервенције (лексичке, синтаксичке). Каснија издања: Београд-Загреб, 1932; Београд, (Југословенски класици) 1946; Загреб (Српски писци) 1947; Нови Сад, 1948 (по мишљењу Д. Живковића у овом издању се најдаље отишло у стандардизацији Игњатовићевог језика); Београд (Југословенски писци), 1954; Београд (Школска библиотека), 1956; Нови Сад-Београд (Српска књижевност у 100 књига), 1959 (Тек у овом издању Живојин Бошков следи часописно издање); Београд, 1960 (Школска библиотека), Сарајево-Београд (Цепна библиотека), Нови-Сад-Београд, СКЗ, 1969 (Српска књижевност у 100 књига), Букурешт, 1977; Београд (Српска књижевност), 1875 (Приређивач Д. Живковић следи часописну верзију). О издањима В. *Најомене о шекспир* у Јаков Игњатовић, *Васа Решпект*, Нолит, 1981. Преводи: Respectus Vasza, Budapest, 1948; Szubotica, 1952; Vasa Rešpekt, Praha, 1948; Vasa Rešpekt, Ljubljana, 1950.

(садржај причања инспирисаног вешћу о смрти јунака), а само причање је уоквирено ширим, историјским контекстом. Делује као да је спољашње заснован оквир о славној прошлости Срба и сеоби под Арсенијем Чарнојевићем, о насељавању Сент Андреје, „дивног предела”, отцепљен од другог, унутрашњег, од приче Војка Огњана о свом необичном рођаку. Каталог славних Срба, Сентандрејаца „цјелог свјета славни!”, међутим, у функцији је задатог „оквира” у који треба дописати новог јунака. Њега нема јер старих хероја не може бити у новом времену. Тако се прича о хероју који то ипак није јавља као „минус прича”, као негативна прича о времену и средини у којој епски кодиран свет са својим вредностима не може да опстане. Ова „минус прича” која се не може испричати, обликовала је каснија читања у којима је Игњатовић престао да се тумачи само као забаван бидермајерски писац, што свакако и јесте. Тумачен и као историјски роман у чијем фокусу су сложена збивања везана за актуелне историјске догађаје, револуцију из 1848,<sup>33</sup> *Васа Решџекџи* је инцирао читав низ питања која су у игру тумачења сада убацила и историју (положај Срба у Монархији) и биографију (Игњатовићеви политички ставови).

Посебно инспиративно је било читање *Васа Решџекџи* као историјског романа о српском живљу у

---

<sup>33</sup> О тој димензији Татјана Јовићевић у студији *Српски историјски роман* пише: „Осећање историјске судбине народа, присутно на многим плановима текста, почев од саме мотивације приповедања до (дубинског) слоја мотивације јунаковог страдања, учинило је да је он већ, и веома уверљиво интерпретиран управо као историјски роман” (мисли се на студије Љ. Јеремића, прим. Д. В. (70)). Јовићевићева се посебно здржава на преламањима крупних историјских тема кроз судбине јунака. Та тема је „пропадање оних који су под Чарнојевићем, обманути ћесарским обећањима, прешли из Србије у Угарску, а сам приповедач обележен је двоструким проклетством: личним, као члан породице Огњана, и колективним општеприсутним проклетством припадника заједнице без сопственог тла и без будућности” (2007: 70).



Угарској са трагичком основом (Татјана Јовићевић<sup>34</sup>, Љубиша Јеремић<sup>35</sup>). Радослав Ераковић открива и епизодног јунака романа – он учава да је, мада се именом не помиње, црногорски владика, коме Решпект упућује имагинарани ратни план о обнови српског царства, заправо Његош. Ова детективска игра га води ка препознавању дубљег јединства међу ликовима којима „није дозвољено да буду хероји” и луцидном генетичком трасирању одређеног типа јунака у српској књижевности – хероја који чезну за „новим почетком у далекој земљи” а које препознаје у Ненадовићевом Његошу, Игњатовићевом Васи Решпекту, Црњанском Вуку Исаковичу (2016: 33).

Аутобиографски криптограм смештен у име причаоца приче о Васи Решпекту (анаграмско читање имена Војко (Јаков) и превод презимена Огњан (Ignatus–Игњатовић)), упућује нас ка могућем разумевању *Vase Reshekija* и као прикривено аутобиографско полемичког текста у којем је Игњатовић разобличио како сопствене, тако и илузије политичких неистомишљеника (индикативан је коментар Војка Огњана који

<sup>34</sup> Постављајући питање: „Шта је српског „шовена” нагнало да уопште размишља, а камоли да се одлучи за прикључивање мађарским револуционарима?”, Татјана Јовићевић објашњава сложеност привидно немотивисаног чина: „За борбу својих земљака у Угарској, он нема разумевање јер у њој види безнадежни и бесмислени покушај да се живот и идентитет утемеље у страној средини у којој јесу, уместо „преко” у сањаној, метафизичкој отаџбини повраћене слеаве” (2007: 75). Разумевајући сеобу Срба под Чарнојевићем као грешку која је изместила језгро народа и условила „аветињску веру у немогуће”, Игњатовић мотивише имагинирање епски обновљеног Душановог царства којег се јунак упркос неодрживости не одриче. Тиме се, у интерпретацији Татјане Јовићевић успоставља „паралелизам у судбини јунака и судбини народа”, у стихијској природи *Vase Reshekta*, с једне стране, и „лудилу” друштва – дезоријентисаног и пометеног у револуцији, с друге.

<sup>35</sup> У интерпретацији Љубише Јеремића јунаштво Решпектово у мађарском устанку постаје излишно и непотребно, а он представник историје предочене као „поприште испољавања и субјектовања ирационалних сила које су у непомирљивој супротности са људским разумним циљевима” (Јеремић 1986: 115).

открива неоснованост заноса и епско митоманских пројекција јунака: „цела породица је шовинистична, то јест свој народ у звезде кује, и све се нада великој будућности, но увек и(х) све редом смрт превари“).<sup>36</sup> *Васа Решпект* тиме постаје објективизација једне егзистенцијалне неугоде писца проистекле из покушаја да се фиксира одређен став, да се, у бурним историјским годинама (1848), пронађе тачка разумевања и себе и света себи супротстављеном<sup>37</sup>. Попут бисера који жуља, из те неугоде распрскава се динамичан наратив обликован двоструком (колебљивом) стратегијом лика. Једна је стратегија читања афирмишућа; њоме се одаје признање заносима, херојству, правдољубивости и осетљивости насловног јунака; друга је контрастно постављена кроз осуду виолентног, неконтролисаног, социјално неадаптибилног и неурачунљивог јунака. Да би постигао овако динамично позиционирање јунака (између епског заноса и романтичарске ултимативности и националне мегаломаније и злочина), Игњатовић је изабрао динамичног приповедача, оног који се сећа и који сећањем заправо покушава да сведочи, с једне стране, а с друге, да створи мит о „ипак јунаку“. Роман се не завршава нерешеном перспективизацијом којом се отвара прича<sup>38</sup>. Реакција на причу повлашће-

<sup>36</sup> Сви цитати су преузети из издања: Јаков Игњатовић, *Васа Решпект*, Београд: Нолит, 1981.

<sup>37</sup> Финално (мада непрестано проблематизовано) признање јунаштва Васа Решпекта потврђеног у актуелним аустријско-мађарским сукобима, посредно је било оправдање и Игњатовићевих ставова. Васа Решпект тиме са биографског романа прераста у политички роман у којем се кроз хипотетичке ситуације (како ујединити Србе) заправо стварала једна алтернативна фиктивна историја и полемисало са актуелним политичким опцијама (Васа Решпект се прикључује мађарским, а не српским борцима у револуцији, иако у борби против Аустрије одбија да ратује са Србима који су били на аустријској страни).

<sup>38</sup> Причу о Васи Решпекту на самом почетку динамизују опречни коментари телеграма о смрти јунака: „Од родбине неко рече: „Нека га, добро једаред што је скончао“. Други опет. „Штета био је Mordkerl, јунак!“ Трећи оквир за разумевање овог јунака је емотивни – активан је кроз лик причаоца који одустаје од

ног слушаоца<sup>39</sup>: „Бе аферим, то је делија” – заправо је и финални оквир, емотивна легенда која уоквирује портрет јунака. Ипак, задати оквир за разумевање приче (биографија једног делије) не умањује на почетку назначено проблематично двозначно позиционирање јунака. Игњатовићеви приповедачи, по правилу нису објективни носиоци истине чију перспективизацију света читалац треба да присвоји. Стратегија приповедања је, ако не двосмислена, онда свакако двозначна – с једне стране Војко Огњан тежи да предочи, а с друге, да остави утисак и оствари признање, убеди слушаоце да је његов јунак „аферим делија”.<sup>40</sup>

Политички<sup>41</sup> и друштвени роман са криптограмском аутобиографском потком – само је један аспект

---

одласка на бал и позива све присутне који су заинтересовани да остану да им исприча „живот тог несретника” кога „из свег срца жали”. Интересовање за причу је постигнуто позиционирањем различитих оквира за разумевање лика: осуда, дивљење, сажаљење – који се на крају приче сливају у јединствен глас: „Једни повичу: „Mordkerl!”, појачан коментаром повлашћеног слушаоца „Бе аферим, то је делија!”

<sup>39</sup> Индикативно је издвајање повлашћеног наратора Јанаћа Сарајлије који је „управо због своје припадности матици постао повлашћени слушалац” (о овоме в. Т. Јовићевић 2007: 70).

<sup>40</sup> Игњатовићев причалац не тежи верној репродукцији – управо обратно, он не само да коментарима непрестано „разграђује слику”, већ и саму слику „организује”, не као нешто што му стихијским сећањем искрсава „пред очи”, већ као „намештену сцену”. Све је у знаку наративне театријализације. Овај поступак приповедања Душан Иванић упоређује са репортерским извештавањем, али демаскирајући ангажман репортера: то није објективни извештач, већ ангажовани коментатор који преузима динамичку позицију, час се приближава свету јунака и њиховим вредностима (перспектива блиска „ми” приповедачу, Војко Огњан је део породичног „ми”), час је с оне стране, близак слушаоцима приче, дистанциран, ироничан и супериоран у односу на ликове о којима говори.

<sup>41</sup> У којој мери се Васа Решпект може читати и као политички роман можемо сагледати кроз неку врсту идејне корелативности фикцијских и публицистичких списа. Игњатовић је написао преко двадесет чланака везаних за српски покрет четрдесет осме, као и текстове у којима се фокусирао на међунационалне и међународне односе. Индикативно је како, на пример, Игња-

генолошких промишљања романа. Жанровски одређен и као друштвени роман са јако наглашеним елементима авантуристичког (Д. Живковић), *Васа Решијекџи* је пажњу тумача привукао и као роман лика. Критичари су били прилично јединствени у разумевању јунака који је сижејна окосница романа: „типа тог необичног, силовитог, експанзивног човека” (Скерлић), виолентног типа који нигде не наилази на разумевање и који је у сталном сукобу са друштвом (Д. Живковић), „колеичног сентандрејског Гарибалдија” (Р. Ераковић). Ми ћемо се у овом раду фокусирати на још једну димензију романа – *Васу Решијекџи*а ћемо читати као роман с тезом, у којем се варира кроз судбине различитих јунака опозиција између „нормалног” и „лудог”, и тиме преко биологије и патологије појединаца преиспитује патологија друштва.

Реалистичка поетика, изузев у фази дезинтеграције, није била склона „инцидентним” јунацима. Њен избор су били обични, типични јунаци у типичним свакодневним ситуацијама. Игњатовић се, међутим, на самим почецима реализма, одвојио као писац „дивне дисхармоније”<sup>42</sup> и „типичних специјалитета”. Проналазећи у самом делу аутопоетичке назнаке естетике дисхармоничног („као еквивалентни појмови могу да

---

товић приказује Русе у *Васи Решијекџи*у и шта пише о њима у публицистичком спису *Шовинизам руски у Срба* (Публицистички списи 2, 1989: 67).

<sup>42</sup> Дивна дисхармонија је синтагма преузета из Игњатовићевог дела, из говора приповедача који преузима естетичку позицију и коментарише свет о коме приповеда. У *Пашници* се ова синтагма јавља при акустичком дочаравању јутра: „Први петлови кукуричу, а за њима остали велики и мали, матори и млади. Каква је то чудна хармонија. Гиганти се деру као какви ноћни стражари, а мањи се усиљавају да чистијим и јачим гласом те велике промукле надмаше; по гласу им се познаје како се напињу док опет млађи ситнијим гласом подражавају; чују се међу великим као цврчкови. И опет дивна дисхармонија, која извире из тих грла ноћних певаца” (Игњатовић 1936: 280). Говор Игњатовићевих јунака на симболичком плану пресликава овај дисхармонични хор певаца у зору. О дивној дисхармонији в. уводно поглавље Д. Иванића.

се нађу „дисонанца, смеса, пародија”, али и „контраст, крајност” (1981: 157), Душан Иванић у „дивној дисхармонији” разоткрива разрађен поетичко-естетички концепт.<sup>43</sup> Са његовим херменеутичким кључем у руци (естетичким концептом „дивне дисхармоније” и „демоничног” писца крајности), у наставку рада пратићемо „дисхармонију здравих и лудих” и начине како се демаскирају социјални механизми њиховог препознавања, маргинализовања и одвајања. Роман ћемо тумачити као пример естетизоване аналитичке свести о (биолошком и друштвеном) лудилу – оне која показује његове феномене, његове облике, модусе појављивања, трага за етиологијом лудила и препознаје је у јаким душевним узбуђењима, физичкој исцрпљености, социјалној маргинализацији, личној и националној мегаломанији. Читање ће бити попут дијагностификовања параноидних црта како јунака који дефилију Игњатовићевим светом обузети депресијом, мегаломанијом, еротоманијом, паранојом, тако и параноидних црта заједнице којој припадају. Они који нису обележени особењаштвом заправо су или „непричиви” (незанимљиви за Игњатовића, таква је „непричива”, мало развијена прича јер је у њој све обично, о Катарини удатој за трговца) или су у функцији фигуре контраста

<sup>43</sup> Естетички концепт дивне дисхармоније се открива на свим нивоима текста: у концепцији радње и смењивању контранаратива (убацивање виртуелних наратива типа: шта би јунаци постигли да су имали другачије васпитање) и супротстављених наратива (такви су наративи који се развијају по супротности као алтернације – окривљени: невини Решпект, наративи о двојном идентитету јунака, Аница/тј. Ханка) паралелизму ликова по сличности (синонимни градативни типови: посрнуних жена, нпр.), паралелизму ликова по супротности (Матилда, неверна пратиља Васе Решпекта и Аница, верна друга). На плану стила карактеристична је заступљеност контраста који је и фигура, и фигура у фигури, у основи је хиперболе, гротеске, карикатуре. Контрастирањем водвиљско-комичног и сентиментално-патетичног, тематизацијама смрти, хране, промискуитета, лудила, Игњатовић је, отварајући простор за гротеску и пародију, заправо проблематизовао тривијалне (забавне) сијее од којих је кренуо.

(таква је у духу сентименталистичких наратива о изгубљеној и нађеној деци исприповедана прича о Аници, „верној други” Васе Решпекта).<sup>44</sup>

Аналитичкој свести одговара и специфична фокализаторска позиција (особењаштво и лудило јунака се не дочарава из њих самих већ погледом са стране). Вербална инсценација погледа Војка Огњана открива дистанцирану позицију „здравог”. Његово причање је заправо варирање градативних типова јунака: сви су они особењаци и свако од њих је репрезент одређеног типа аберантног понашања (како Иванић уочава, „јунаци (су) на граници самозаваравање или грешке, сви изложени оној врсти неравнотеже која указује на сукоб интереса и етике, стварног и жељеног положаја” – 2006: 153).

Игњатовићева склоност ка инцидентом, девијантном види се и у избору амбијента. Индикативан је избор „трулих места” адекватних за „болесне”, „луде”, „одбачене” јунаке: кафана, затвора, лудница. Стева, „у правом смислу речи пропалица”, смешта се у амбијент „каване ’код Зрињија’”: „Та кавана никад се не затвара; ту су фалични картароши, козаци, блудни, изгубљени синови свих друштвених слојева, и женскиње без одређеног занимања и несигурног стана” (1981: 78).

Као атипично место јавља се и царска војска. Дочаравајући амбијент војске, Игњатовић на самом почетку романа девастира „епску” путању свог јунака. Епском одласку јунака у бој – пандан је регрутација и избор регрутованих антихероја које прати коментар:

„Треба знати да је у оно доба Угарска давала годишњу царску војску само 36000 регрута, више

<sup>44</sup> Демистификација Аничиног идентитета (мистериозна цедуљица коју је добила пре усвајања открива њено словачко порекло) емотивно је курзивирана: описом страдања од глади (брод изгладнелих и напуштених), сусретом са стрицем, добрим тамничарем... У овим сегментима Игњатовић остаје на трагу патоса сентименталистичких повести и праксе писања блиске Богобоју Атанацковићу.

ништа; комплетовање било је путем добровољаца, и хватали су на силу бећаре и светске битанге ма откуда; добровољно су ишли протерани и непротерани ђаци, ексцесивне калфе или иначе у животу утешњени, увређени, ожалошћени момци” (1981: 31).

Одлазак у царску војску – друштвено је маркирано као срамотан чин: „Ко је добровољно или самовољно у војнике стао, а иначе од добре је куће, ту би се кућа, породица држала осрамоћена” (1981: 31).

Поред „царске војске” као неепског места, други амбијент у који се склања, буквално изолује „епски” јунак јесте затвор (у епској поезији они имају сасвим другачију функцију и не слабе, већ појачавају херојску димензију јунака). Затвори су такође атипична места реалистичке прозе јер су за њих везани инцидентни јунаци:

„Па какви су ти лагуми?

Мрачне јаметине, влажне; кроз гвоздене решетке светлост продире тамо. Па змије, гуштери и јакепови! Кревет му је влажна слама.

Видиш робијаше како гамижу: жута, зелена, подбухла лица; очи тамне, угашене, на ногама им се вуку ропски ланци.” (1981: 42)<sup>45</sup>

Романтизирана „епска” биографија насловног јунака непрестано ће бити изложена гротескним трансформацијама. Портретисања Решпекта као „коњаничког створа” („канда се коњем у једном комаду створен као centaур” (1981: 107)), који после колективне пре-

<sup>45</sup> Индикативно је одсуство развијеног описа предела у коме је затвор: „Тамо где је Васа био у тамници, у околини је диван предео; ал’ и тај диван предео покрај тих тамница постаје смутан” (1981: 45). Диван предео је у функцији контраста (он се не види јер не постоји око које би га видело). Милан Кашанин пише о сценографској дескрипцији – о простору у коме је човек, о развијеним ентеријерима и одсуству пејзажа упркос покретљивим јунацима (они мењају градове, путују, селе се) (1968: 91).

даје Русима, љуби и опрашта се од коња, „сабљу коњу у срце сјури”, пример је романтизиране епске биографије јунака, али је заточеништво, и неепска смрт од туберкулозе, оквир унутар којег се епски јунак и његов свет деепизује и демитизује. Девастиран је одлазак у борбу, девастирана је борба, девастирана је и смрт „епског” јунака у неепском свету, тиме и његова природа. Решпектова „епска” биографија непрестано се излаже гротескним трансформацијама. Тако ће се, с једне стране, Васа Решпект стварати у простору сопствених менталних слика великих епских јунака о којима чита,<sup>46</sup> као неко ко те слике следи, ко је јунак „од калибра једнога Крастинуса”, од калибра једног Мансдорфа, а с друге стране, препознаваће се као неурачунљива, криминална природа коју заједница осуђује и затвара. Игњатовић ће, на крају романа, преко наратера тежити ка обликовању јединственог доживљаја Решпекта – оног који као метаконцепт разумевања има романтичарску херменеутику лудила као истине природе, невиности срца и помућености ума. Уместо неконтролисаног необузданог и неурачунљивог јунака он ће га, кроз емотивно причање и утиске слушалаца представити као романтичарског хероја, као, упркос свему, дивну осетљиву природу скривену у дивљини сопствене узрујаности. Злочин из страсти ће само бити последица ултимативне природе – склоне крајностима, прекомерностима и апсолутизацији части. Међутим, упркос коментарима слушалаца којима се поентира суд о јунаку, лик Васе Решпекта се не формира кроз непомућену емоцију дивљења. Романтичарског „невиног” осветника, који је у власти своје страствене природе, „убио” је плаховити неконтролисани убица.

<sup>46</sup> Решпектова лектира је попут идеализованог транскрипта виртуелног alter ega, с једне стране је животна љубавна прича са Аницом у софистицираној литерарној паралели („Радо би читао драму *Владимира и Косару*, и прочито је више пута, јер и сам је био сужен”), а с друге стране, његова војничка каријера и књиге о војној тактици (прочитао је десетак пута књигу *Der kleine Krieg von Schocls*, па и самог Клаузевеца...) и епским херојима.



Осуда убице постаје императив заједнице, разумевање и дивљење смењује надгледање и затварање. Романтичарски јунак опхрвен страшћу скинут је с постамента хероја и на његово место постављен је нови тип јунака. Једанпут створена напуклина бацила је сенку и угрозила сам дискурс; јунаци су упали из епа у оријашку пародију (чудаке који у затвору припитомљавају мишеве и паукове). Оцртавање новог типа (не)хероја и процес деепизације и деромантизације јунака може се пратити и у *Кањошу Мацедоновићу* Стефана Митрова Љубише, Домановићевој приповеци *Краљевић Марко њо друји њиш међу Србима*, затим у Андрићевом *Алији Ђерзелезу*, Булатовићевом *Хероју на мајарцу* ...

„Лудило”, особењаштво Васе Решпект може се разумети као пример фукоовског „двоструког преокрета”, „потчињавања и ослобађања лудила”: с једне стране, „увођења лудила као субјекта психологије, и то као свакодневне истине страсти, насиља и злочина”, с друге стране, као „признавање лудила у његовој улози психолошке истине, као детерминизма који превазилази одговорност” (Фуко 2013: 519).

У својој силовитости и непроменљивости, у извесном смислу блиска Решпектовој јесте природа злог демона Матилде. Игњатовић не иде ка психолошком профилисању злочиначке природе користољубиве, промискуитетне, криминогене јунакиње – он се не занима „људском” страном њеног демонског бића већ етичком дисквалификацијом непримерних јунакиња (она је пример „грађанског типа јунакиња”, пребаченог у модеран егземплум).<sup>47</sup> У дочаравању Матилдиног неприхватљивог и за заједницу опасног понашања, не

<sup>47</sup> Лик Матилде је жанровски профилисан као негативни егземплум. Коментари који прате сажето приповедање о њеном животу у функцији су етичке дисквалификације. Навешћемо неколико примера те „етичке дисквалификације” којима се демаскира:

– њена промискуитетност: „Побегла је од татора са једним официром. Ту је већ и она у сталежу регименте, а регименте се мењају па мења и она гарнизон.” (1981: 153);

чује се Матилдин глас, не трага се за етиологијом њеног лудила. У концепцији демонског лудила Игњатовић само дотиче<sup>48</sup>, али не развија оно што Фуко назива „испетљавање психологије из књижевне и моралне митологије страсти”.

Поред јавног, мушког простора у коме више нема места за епске хероје, јер будућност припада сналажљивима и прагматичнима (попут Милана Наранџића или адвоката Бабоње)<sup>49</sup>, други лудилом „начети” простор

---

– њен лоповлук: „Она је деградирата, буде проста собарица, кокетује с Решпектом, похара газду, буде затворена и прође кроз моралне шибе, унесрећи Решпекта, буде ослобођена.” (1981: 153) – њено подвођење: „Награда јој од грофа није изостала. И то још није било доста, веће је Емилију и даље вукла и гурнула је у вртлог највиших зала по женску. Све њено стање стечено је сузама жртава” (1981: 153).

Портрет јунакиње представљен техником који подсећа на филмски синопсис пре појаве филма (убрзаном семантизацијом и приповедањем-телеграфисањем), Игњатовић нагло прекида коментаром: „У греху огрезнула а незајажена, својој демонској страсти нове жртве доноси и у гасећој се стидљивости похотљиво јој око сласти налази” (1981: 153). Наведена реченица је пример брзог смењивања стилских регистара што је карактеристично за Игњатовићев приповедачки поступак: у једном регистру – јунакиња се назива колоквијално херцомнибус (У *Речнику мање џознајших речи и израза* стоји објашњење: „Херцомнибус – срце велико као омнибус (каже се за мушкарца или жену који се лако и често заљубљују и то у више особа у исто време” (1981: 219), а у другом, стилизација је блиска високопарној портретизацији демонских карактера.

<sup>48</sup> Индикативно је да профилишући Матилдину злочиначку природу, он ипак даје кратак опис Матилдиног детињства и лошег васпитања; на значај васпитања и средине упућују и Игњатовићева склоност ка генерализацијама и виртуелним наративима у којима се стварној судбини јунака контрастира хипотетичка: шта би било да су имали другачије родитеље и другачије васпитање. У овом сегменту, иако веран ранијим концепцијама јунака демонске природе, Игњатовић је отворио пут и назначио психолошки приступ лудилу, онај који ће тек доћи и који ће, трагајући за етиологијом, спуштати се у детињство.

<sup>49</sup> Кроз Игњатовићеве романе и приповетке наративи и јунаци круже, пребацују се приче и ликови из једног текста у други (Милан Наранџић је главни јунак истоименог романа и споредни јунак у роману *Васа Решпект*, главни сиже приповетке *Пиша хиљаду*

јесте приватни. Игњатовић демаскира кључну институцију патријархалне грађанске заједнице – породицу и породичне односе који ни на који начин не представљају стабилизаторе патријархалних вредности; управо обратно, породица се јавља као „труло место”.<sup>50</sup> У роману се прате различити облици девијација јунака унутар једне породице и њихови „преласци” с оне стране друштвено дозвољеног понашања (Стевино пијанство, Решпектово картање, убиство и робијање, Катаринино подвођење сопственог детета<sup>51</sup>).

Стева и Катарина су постављени као ликови огледала: „И, доиста, ожени се лепом девојком, добром играчицом, кокетом, све као што је он, и тако немарљивом газдарицом као што је он”<sup>52</sup> (1981: 122). Њихов срећан брак је привид („Док им се добро водило, ту је једно другом тепкало; она њега звала „Штефка”, он њу „Катарина-материна”, па где год се сретну у кући, у соби, свуд се гладе, глоцкају. Она њему намешта косу, навија му бркове; он њој закопчава хаљине, вितिце јој у склад

---

*форинаџа* епизодна је прича у роману *Васа Решпект*, варирају се синонимски јунаци и синонимске ситуације – нпр. мотив куће која се због незадовољстава деобом тестерише „на две поле”). Трансветовни јунак Милан Наранџић у новом наративном свету само продужава своје трајање – он је исти јунак: аривиста склон преварама, лажном сведочењу, новчаним махинацијама. Овим „преносним јунацима” остварује се дубље јединство наративних светова омеђаних границама различитих дела.

<sup>50</sup> У *Историји лудила у доба класицизма* Фуко пише: „У грађанској породици, свуда око лудила оживљава сјај патријархата” (2013: 551)

<sup>51</sup> Мајка и ћерка постају јединствене фигуре, „неморалност коју прати користољубље”:

„Нужда највећа. Падну на памет Катарини речи грофа Алмозина да се у свако доба ослонити може. Спомене то Емилији, она мало одбија, али **види се да није у однијекању тврда.**” (Истакла Д. В.: 83)

<sup>52</sup> Поређење по сличности се интензивира понављањем: „Стева „танцмајстор, клуподер, штуцер! Ту се размаже и веће имање. Дакле, коју ће узети Стева другу него његову Катарину, **такву исту као што је он**, танцмајсторку, сулфиду, помодарку, мада нема ништа. Нашла врећа закрпу, нити су две куће покварили; волели се волели али су се од љубави и појели” (Истакла Д. В. 1981: 122).

удешава, и то је све тако трајало док нису натрашек пошли” (1981: 53). Затим следи каталог радњи који дочаравају суноврат породице и врхуне контрастно постављеном сликом пијаног мушкарца и рашчупане жене у физичком обрачуњу: „Ето лепог Стеве, гласовитог играча и лепе Катарине! Све је сад пропало, и лепота и част и имање!” (1981: 55). Коментар је у функцији легенде која тумачи слику – пример како се са хипотипозе (предочавања), прелази на екфрастичку организацију приче као замрзнуте слике с легендом: „крв и нож међу њима” („Кад опет дође, онда крв и нож међу њом и Стевом. Стева руши по собама, и што дочепа однесе и прода, па га опет донекле нема” (1981: 65). Ово пребацивање радње у „као слику”, пример је театријализације, погледа са стране као из позоришне ложе.

Губитак осећаја за реалност манифестује се и у мегаломанским пројекцијама родитеља: „син ће бити владика, ако га срећа послужи митрополит, а кћи ће поћи за капетана млада, који ће сигурно постати ђенерал”; Живот се буквално доживљава као маскарада (вашар), а деца као лутани која се у ту маскараду укључују („Деца све у свилу обучена, као папагаји, на ваздух их не пуштају”).

Игњатовић демаскира параноју заједнице, лудило оних који живе у удвојеној стварности.<sup>53</sup> Катаринина и Емилијина мегаломанска самопрезентација (облачење, презриво опхођење према другима) за разлику од мегаломаније лудог снајдера који је уобразио да је гроф и који је смештен у лудницу, у заједници је толерисана јер је имитација и обмана уобичајени друштвени гест запоседања симболичког капитала класе којој јунакиње не припадају („Мати је Емилију навикла на ту мисао да она мора и какву већу партију постићи од

<sup>53</sup> Примери разобличавања мегаломанске самопрезентације јунака коментарима приповедача – за Катарину и Стеву Војко Огњан каже: „Држе се као какав принц и принцеса”, за Емилију „Нема опасније за младу девојку нег кад је извичу да је лепа. Онда је све код огледала, једнако се намешта и сама себи се највише допада”, за целу породицу да је „шовинистичка”.

трговца који су још калве. По томе морала је избежавати и сенку, а да се са калфама не разговора да се таково што не прочује. (...) Отпоздрављала се тако као да се то ње и не тиче” (1981: 63)). Простор у коме се снајдер облачи „и то са читавом церемонијом, како какав аристократа: уста напућена, израз лица фумигирајући (презрив, прим. Д. В) као да је сав свет његов” (1981: 127) – простор је луднице. Емилијино пресвлачење у „ноблес” симболички је гест друштва које је у напору имитације и које је као такво осуђено на пропаст, друштва које не види своју параноидну патолошко мегаломанску и аутодеструктивну црту.<sup>54</sup> Оно што одваја самозаваравања „здравих” (љубавника, родитеља, деце) јесте реалност која се осећа као болно парајуће место које се не може обманама, лажима, уобразиљом симболички препокрити до невидљивости. Игњатовић заправо предочава аберантно понашање, толерисано „лудило” и „особењаштво” оних који нису прешли с оне стране границе у којој је „здрaво” друштво. Чак и кад делује да су се посрнули јунаци вратили на прави пут, они се заправо не мењају – болесно друштво се јавља као место које више или мање толерише њихову лакомисленост на којој се и одржава. Истинских, револуционарних промена нема.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Неморал се слави, а понашање околине постаје пример друштвене хипокризије и бешчашћа:

„Сви честитају Емилији. Емилија већ екипирата, дарови однесени, тако изгледа као каква млада коју ће сутра водити, а пријатељице као сватови” (1981: 84).

<sup>55</sup> Сам избор посрнутих јунака отвара простор за јаке контрастно постављене слике. Контраст је у основи Игњатовићеве портретизације како јунака међусобно, тако и самих јунака. Индикативна је усхићеност Емилијином лепотом и посебношћу (њена слика стоји у излогу радње), девастирање преко просаца ироничним коментаром („ни Одисеја Пенелопе није имала толико наметљивих просилаца”) до избацивања из стана и оптужби: „да су мати и кћи флангираче (скитнице, Д. В.), не може се бранити од њихових пасажера, ноћу долазе кући као блуднице”. Иста јунакиња пролази кроз контрастно постављене оквире: од недостижне даме до блуднице. Њен повратак на прави пут није међутим условљен спознајом, истинским унутрашњим мењањем и

У *Историји лудила* Фуко пише да је већ крајем XVIII века породица играла кључну улогу у „великој реорганизацији односа између лудила и разума” (2013: 551) и истиче значај грађанског друштва у (де)маркацији здравих и лудих<sup>56</sup>. За Стеву и Катарину породица је имагинарни предео и болна истинска друштвена структура; она је њихова утопија, она је и њихов пакао. Кроз њу они имагинарају свој сан о прекомерју – о животу ноблеса; у њу улазе самоопијени својим нарцизмом, слепи једно за друго. Њихов сан ће трајати докле буде могао да се одржава мит о ноблесу – оног тренутка када постану жртве како сопствене уобразиље, тако и покварености адвоката и извршитеља, када постану жртве система и сопственог самозаваравања, њихова имагинирана љубав нестаје. Игњатовић скида ореол с брака и показује сву његову репресивност, пакао другог с којим се дели скучени животни простор.<sup>57</sup>

Мржња између оних који су се „волели” генерисана из осећања разочараности и неподношљивости стања у којем јесу и стања у којем су мислили да ће бити, Катарину води ка „пакленом плану”, решењу при којем

---

сазревањем. Јунаци се заправо само дају у различитим пресецима на опругама лакомислености, која их покреће у једном или другом, више или мање исправном смеру. Све се дешава готово несвесно. Промене се дешавају „споља” изменом окружења.

<sup>56</sup> „Грађанин је универзални разум – и то у двојаком смислу: он је непосредна истина људске природе, мера сваког законодавства. ... Кад сада има посла са лудилом, грађанин врши једну основну моћ која му истовремено допушта да буде и „човек закона” и „човек управе” (Фуко 2013: 504).

<sup>57</sup> Институција брака је опсесивна тема Игњатовићева и нема романа у којем он не преиспитује разне моделе брачног суживота. У *Патиници* он пише о „мирној неслози” брачног пара којег не везује „заједнички рад”: „Иначе нису рђаво живели. Јено према другом није сурово; могло би се рећи да је ту мирна неслога. Нема ту трвења, нити распре; само што јено за друго не хаје (...) Млади лепо изобразени, богати, па какав је то породични живот?! Није ниједно од њих нужде патило, нема међу њима заједничког рада, који бива нуждом и патњом окаљен, те да се и једног и другог врлине истакну и препознаду” (Игњатовић 1936: 201).

се „непожељан члан обитељи” изолује као луд. Милан Наранџић, тај трансветовни јунак, „долази” из другог дела да помогне, потврди трулост институција у њиме обједињеним романескним световима. Нефункционалност правне и медицинске заштите и сплеткарење, обмањивање као регулативни „друштвени вид комуникације”, потврђују тиранију породице и слабост, крхкост друштва, његову неспремност да успостави границу између лудих и здравих. У заједници у којој институције не функционишу, здрави се проглашавају лудим, а невини кривим. Нико од њих не доживљава сатисфакцију – признање да је начињена грешка; Стева се из луднице спасава бекством, а невини Решпект – одслужује робију преузимајући кривицу другог.

Игњатовић не демаскира само патологију базичне ћелије грађанске заједнице – породице. Лудило се шири на капиталистичко друштво и његову идеологију новца.<sup>58</sup> Он варира ситуације у којима јунаци, подређени немилосрдној капиталистичкој етици производње профита постају жртве система. (Не)рад постаје мера њиховог лудила. С једне стране су они који су, попут Стеве и Катарине, упропашћени нерадом: „Он цело слеподне у кавани, а она по „визитама”; још није хаљине износила, већ их собарици поклања”. Нерад је показатељ успеха, а рад – срамота, показатељ материјалне угрожености (Емилија кришом мота свилу јер физички рад нарушава њену лажну самопрезентацију). На супротном полу су они који су експлоатисани – кућна мануфактура у којој је једнима намењена ропска позиција и смисао препознат у служењу другима. Жртве које се приносе свемогућем богу Капитала који улази у сваку сферу и приватног и јавног живота

<sup>58</sup> Игњатовић се бави и економијама везаним за наслеђа (свађа три брата око имања), тестаменте (Игња Огњан умире без тестамена), крађе и преваре које се дешавају како у јавном, тако и у приватном простору: „У браку како видиш да се кошкају, или је од које стране мањкање или недостатак љубави, или немају новца; тако ћеш у гдекојој кући познати да немају новца како чујеш кошкање” (1981: 54).



су деца. Игњатовић врло уверљиво предочава експлоатацију деце, њихово кућно заточење. Попут каквог аналитичара капиталистичког друштва он демаскира двоструку природу рада: рада који отуђује и води ка физичкој исцрпљености и смрти (Петар), рада који је оздрављење, препород („Посао њу сад рани. Сад је и она спасена као и њен отац.”)<sup>59</sup>

У фокусу Игњатовићеве критике је и однос између језика и новца који попут соне киселине нагриза најинтимнију комуникацију међу јунацима. Тамо где се очекује „степен личне блискости примаоца са оним ко говори”, где би требало да се прималац доживљава изван оквира социјалне хијерахије „без чинов” (Бахтин, 2013: 191), јавља се Други као Роба. Тако се преакцентује љубавни у трговачки, а трговачки у љубавни говорни жанр. Уместо отворености, спонтаности и искрености, уместо изражавања „жеље за некаквим потпуним сједињавањем онога ко говори са примаоцем говора”, што је карактеристично за интимне исказе (Бахтин 2013: 192) следе формализовани ценовници и *срачунајшоси* љубавника.<sup>60</sup>

Бруталност емотивних „рачуница”, профитирања преко лажних и намештених емоција које прати театралност, извештаченост, лажност и површност долази до изражаја не само у љубавним наративима, већ и у патетичним сценама у којима јунак треба да представи

<sup>59</sup> У којој мери је радна етика битна за здрав живот, Игњатовић ће као тезу провући и у другим романима. Роман *Пајницица* се може читати као роман о раду – судбина јунакиње је пример (егземплум) који потврђује тезу: „Младост, лепота пролази, рад поштен, рад је вечит” (Игњатовић 1936: 369).

<sup>60</sup> Чак и описујућу идеалну љубав Анице према Решпекту, приповедач који репрезентује вредности, идеологију „здраве” грађанске заједнице, примећује: „она је била и лепа и добра, а имала је и новаца, што је ретко да какав вахтмајстор наиђе на такову која све те три врлине у себи има. Јер један има сасвим просту младу девојку за друга, која нема ни пара, а други опет има матору куварицу, истина у шеширу, и плаћа му све у биртији, ал’ бадава, могла би му мати бити. А кад Решпект с њом у биртију дође, онда имаду у шта видети” (1981: 105).



(одглуми) велику бол. То су сцене смрти или растанка. Хронотопизацијом смрти и сахране, групним портретима ожалошћених и фокусирањем на ожалошћене удовице које изнад рака кокетују, Игњатовића унутар унапред одређене сценографије укопа – у ограниченом простору пројектованих емоција (туге, жалости), демаскира гротескну површност света склоног више самосажалевању и самопрецењивању него разумевању другог и емпатији. Игњатовићеви јунаци су у напору глумљених емоција – они више производе него што осећају жалост. Индикативна је жалост оца пијанца над умрлим дететом који у кафани замењује име у Хермининој песми (*Hermína liegt in Zugen*) именом *Peter liegt in Zugen* (Петар на умору лежи) „и то нешто кроз плач се пева, али опет каткад, по жељи какве кавецкијске фрајле, онако на прво пева” (1981: 69). Фокусирајући се на опис Петрове сахране и на свештеника коме не смета „мирис лешине” да једе („Особито када је за душу то се јело мора идеализирати” (1981: 68)), и који се пореди са касапином навиклим на крв закраних животиња и чијој халапљивости се контрастира дистанцирани приповедач („И ја сам био на укопу и на даћи, али слабо сам могао јести; чинило ми се као да једем залогај од лешине умрлог” (1981: 68)), Иванић у учесталости и интензитету гротескног дочаравања света препознаје у дисхармоничности стилску специфичност Игњатовићеве поетике. У другим примерима, гробље се гротескно предочава као модна писта на којој се одећом (црнином) истиче бледило лица, а поза незаштићене и ожалошћене особе постаје еротска игра привлачења. Зато је, истинска бол сестре праћена коментаром: „Марија је у црнини, жалосна као пупољак вирећи из гусеничине чауре”.

Базично деформисане вредности постављене као циљ воде ка „удвајању ликова” – имитацији успешног другог, ка непрестаним самеравањима и губитку истинске комуникације. Наспрам толерисаног (патологијом заједнице подупртог) стоји надзирано, „право” лудило, лудило оних који су, преставши да осећају бол

онога што јесу и што као појединци и као народ нису постигли да буду, прешли границу здравих. Луднице о којима Фуко пише у *Историји лудила* помињу се и у Игњатовићевом роману: Бедлам (лудница у Лондону), Деблинг (лудница у Бечу у коју се смешта Марија). У болницу у Кајзербаду Наранцић домамљује здравог Стеву Огњана причом да им требају његове услуге рачуновође и да ће имати „кост и плату” (1981: 71). Задржаћемо се на опису његовог заточења:

„Стева протестује да он није болестан, нити је дошао тамо да се лечи, и хоће напоље, али му не даду како он хоће него га ухвате испод руке да га воде у његову ћелију, где је унапред све припремљено. Он се отима али бадава. Савладају га; виче као бесан. Помаже и патер те га силом одвучу у његову ћелију и затворе га. Он је у протоколу већ записан под сумњом да је „луд” и метнуће га на пробу свакојачко је ли баш доиста луд” (1981: 72).

Фуко пише о моћи породице да држи под контролом непожљене. У Игњатовићевом роману: „Стева је сад под затвором, а Катарина мирна; плаћаће она месечно за њега” (2013: 72).

Кроз штуре описе болничких дана Игњатовић разоткрива сурову праксу медицинског лечења („Јести су му мало давали, а вина ни кап. Па онда метали су га под „туш” и воду му на главу сипали”) и проблематизује непропусност границе здрав: луд („Напоследку почео је и сам сумњати да ли је луд или није” (1981: 81). Бити здрав у наративном свету *Васе Решеткџа* значило је преварити себе и друге, бити луд, такође – права граница не постоји.

Другачији тип градативно варијантног јунака (лудачка) дочаран је кроз судбину Стевине ћерке, Марије. У Маријино лудило нико не сумња, а приповедач покушава да етиологију лудила, доведе у везу са трауматичним односима у породици:

„Сирота Марија полуди. Кад јој је било два-наест година већ је Стева са својим имањем при крају био. Видела је како се отац са матером први пут чупао. У Пешти тек у пупољку, мора једнако мотати свилу са Петром. Мати је никуд не пушта, да време не губи, јер мора се за фрајла-Емилију заслуживати да учи гитар и виолину ” (1981: 123).

Марија је пример експлоатисаног детета које запада у депресију, јунакиња „весталне невиности”, која је „увек ћутала и радила, нити се у шта пачала”. Игњатовић преко породице као групног лика „дијагностифкује” њен поремећај, депресију и психотично понашање:

„Одједаред приметете девојци да ником ништа не одговара, но само гризе нокте. Питају је шта јој фали, не зна ни шта је питају, ћути.

Доцније почне косу једну по једну себи чупкати. Сви се поплаше, дозову доктора. Није му требало већ дуго штудирати. Марија не само да је већ изгризла нокте тако да јој крв иде, већ гризе и месо.

Сасвим је за лудницу.” (1981: 124)

У наставку се варира хипотетички наратив, а не реализовани суже, у функцији је контраста којим се појачава трагичност јунакињине судбине: „Штета, да је остала здрава, без крајцере могао би покрај ње ко срећан постати; овако памет јој вечити мрак покрива” (1981: 124).

Будући да своју естетику заснива на „дивној дисхармонији”, Игњатовић ће лудницу дочарати кроз парадокс смешног и тужног места. Извештавање Војка Огњена које је мотивисано познанством са младим медицинаром који му је омогућио посету Марије у лудници у Деблингу, емотивно је курзивирано као ексклузивно и необично искуство:

„Што сам ту видео, доста ми је за цео живот, нити сам више од тог доба зажелело видети Cheranton i Bedlam.

Ту је пакао већ на овом свету.

Водили су ме од једног до другог; ужасне сам ствари, то јест, људе видео.” (1981: 125)

Каталог епизодних лудака које Огњан среће маркиран је двома групама лудака. Једно су бесне луде у које спада Марија<sup>61</sup>, а друго, хумористичне луде у које спадају: фрајла стара око педесет година која пише увредљива писма опседнута жупником у кога је била заљубљена, бака која у марами држи храну и плаче кад јој ту храну одузму, снајдерски калфа који је уобразио да је гроф. Игњатовић описује медицинске „случајеве”, оне које ће савремена медицина препознати као психотично депресивно понашање, еротоманију, деменцију, мегаломанију. Све су то облици аберантног понашања који се држи под надзором. Наведени примери лудила, међутим, откривају да Игњатовић „под надзором пера” држи и лудило оних који су на слободи откривајући поразну истину да „друштвени разум је луд” и да се то лудило нити лечи нити кажњава. Он пише о лудилу као свакодневном доживљају, као пракси једног света који не престаје себе да имагинира; у тој имагинацији јунаци се претварају и себе виде као глумце живота који су се зависно од вештине глуме више или мање успешно позиционирали у њему; не постоји никаква грижа савести, нити тескоба због отуђења сопственог бића сведеног на глумљење; управо обратно, постоји само незадовољство тј. задовољство у успешности „играња улога”. Ипак, за разлику од јунака који не освешћују погрешност глумљеног а не живљеног живота, напор имитације Катарине и Емилије да буду

<sup>61</sup> Игњатовић описује навалу лудила: „Једна лепа девојка, косе као у виле спуштене, никад је нећу заборавити. Очи дивље, разрогачене. Мал се не окамених; познам је, то је Марија. И она ме позна, и ужасно врисне. Доктор нас брзо вуче напоље и каже нам да је близу навала” (1981: 125–6).

„ноблес” није само њихова етичка дискредитација, већ дубље незадовољство сопственим бићем, жеља да се „изместе из себе” (овај тип поконидраних јунакиња је готово опсесивна тема српских писаца друге половине XIX века – „покондирене Феме” се јаљају код Стерије, Игњатовића, Сремца, касније и Нушића).

Серијама ситуација (кроз паралелизме по сличности и супротности у личностима и догађајима (Скерлић 1965: 251), кроз градативне варијантне јунаке (посрнуле жене (Матилда – Катарина – Емилија)<sup>62</sup>, љубавнице (Матилда, Емилија, Аница), лудакe (Марија, Стева, лудаци из Деблинга), очеве (чика Игња, Стева), итд.), Игњатовић, у текеријевском маниру, препознаје јединствену патологију једне заједнице. Душан Иванић пише да је препознавање „истоврсног у мноштву постало (је) и средство уређивања, компоновања текста и начело разумијевања свијета” (2006: 154). Иза ове „сводљивости на појмљив, јединствен смисао”, он препознаје да се очувало „и нешто од класицистичке склоности универзалијама, које су активирание као средставо суочавања са бесконачним мноштвом појединаца” (2006: 153).

Игњатовићева естетика која почива на дисхармонији отворила је путеве „неприлагођеним” декласираним јунацима. Ми смо *Васу Решпектша*, следећи овај тип јунака, тумачили као роман са тезом у којем се градативно развија идеја лудила појединца и лудила заједнице. Унутар опуса, овај роман наговештава оног

<sup>62</sup> Све оне су „у правом васпитању поклизнуте” и свака од њих представља једну сижејну опцију, „градацијско решење”, поенту приче: непоправљива „демонска” Матилда, суочена са Решпектом који демистификује њену праву природу, живот скончава несрећним падом; Катарина умире осиромашена, у неуспелим мегаломанским пројекцијама, поражена сопственом и судбином своје деце; једино Емилија успева да се врати на прави пут и ослободи деструктивних фантазија своје мајке и погрешног васпитања: „нема матере да јој једнако сујету потпирује и да живи од сујете као од капитала.”

другог, нехумористичког, мрачног Игњатовића који пред старост (роман *Патњица*)<sup>63</sup>, напушта весели водвиљски свет и није му више смешна ни његова лаж, ни његова таштина ни његова „пријатна поезија”<sup>64</sup>. У огледалу наративних светова инцидетних јунака („чудних специјалитета”), све се више тиме огледао њихов творац, онај о коме је Вељко Петровић писао да је „настран”, „изван света”, „у младости авантуриста, а после до смрти боем, неуредан, алкав по спољашности и у кући” (Петровић 1936: XX).

Посматрани заједно, Игњатовићеви романи се могу читати и кроз варијације „особењака у другој форми”: клептомана, фемининих карактера, убица, лудака, који, прво спорадично уведени, освајају романескни простор да би највећу концентрацију достигли не у *Васи Решијекџу*, већ у жељеном а ненаписаном роману о „чергашима, џебрацима, божјацима, гурбетима, слепцима и другима те багре” (1981: 233), панонски *stultifera navis* (брод лудака) спреман за укрцавање оних за које нема места на копну обичног здравог света, а над којим крмани писац-демон којег је Игњатовић аутоиронично и луцидно призвао питањем „какав демон њих састави”.

---

<sup>63</sup> Вељко Петровић указује на специфичност овог друштвеног романа („крвавог одреска живота” у којем је „представљено изрођавање, дегенерисање нашег војвођанског друштва у другој половини 19. века” као и „бестијална себичност појединаца, њихова грамзива похлепа за новцем”. Ово „растакање социјалног организма” Игњатовића приближава натуралистичким писцима и све више удаљава од „пријатне поезије” коју је Живковић препознавао у ранијим његовим друштвеним романима (Петровић 1936: XVII).

<sup>64</sup> „То је фестивал просечности, у коме баналност задобија сва своја права, нудећи нам своју лежерну и површну, али пријатну поезију” (Живковић 1981: 222).



## РЕАЛИСТИЧКЕ ПРИПОВИЈЕТКЕ ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА

„Реалисти су или наивни и лоши писци, или, пак, ненаивни добри књижевници и изврсни илузионисти који вешто манипулишу веродостојношћу и контекстом плаузибилности.” (Борхес, *Крајње приче* 1979, 117, поговор К. Видаковић Петров)

Са искуством творца првог српског друштвеног романа, Јаков Игњатовић је *Једном женидбом* (1862), романескном по обиму, отпочео круг својих реалистичких приповиједака. У њој обичан, тривијалан економски интерес јунак ставља изнад емоција (о којима се и не мисли, а готово се и не исказују, осим као воља да се нешто одбије/добе или уради). Та имплицитна опозиција грађанском или просјечном поимању вриједности остаје и у каснијим Игњатовићевим приповијеткама (*Увео листак, Поеша и адвокат, Пиша хиљаду форината, Кнез у кујитилу*). Кажемо имплицитна, јер Игњатовић радњом изругује управо пренаглашен економски интерес у понашањима и жељама јунака. У приповијети *Поеша и адвокат* јунак се изричито одређује против таквог интереса и против професионалне лажи (каква је, по њему, адвокатска ријеч).<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Први приказ *Милана Наранџића*, приписан Јовану Ђорђевићу, роман схвата као „отворено тужбено писмо на трулеж данашњи социјални одношења, где талент и карактер сами по себи нису средство, но врло често препона земаљске среће” (*Даница*, 1860, 8: 206). Такав став се нађе и у приповијеткама (*Увео листак* је такав, али није битан за њену целину).



Игњатовићеве реалистичке или друштвене приповијетке (тако у *Одабраним делима*, књ. VIII, прир. Бошко Новаковић, Нови Сад – Приштина, 1988) овдје издвајамо од приповиједака који се обично одређују као романтичарско-историјске (у *Одабраним делима*, књ. VII, прир. Бошко Новаковић). Оне су, условно казано, историјске и донекле одговарају типу валтерскотовске прозе: њихово је вријеме турских освајања и турске власти над Србима, љубавна прича с препрекама, авантурама, прерушавањима и откривањима идентитета, издајама и вјерношћу, с јуначким подвизима, с потврдом љубави, ако не и са срећним завршетком. Историја је само оквир за приватни живот њених жртава. Док је у „историјским причама” (романескним по обиму и фабули) било довољно простора за сукобе и авантуре, у реалистичким, из савременог живота, простор је сужен, а фикционални видик омеђен пољем могућих животних прилика. Игњатовић ствара заплете или ситуације којим се потврђује савремено (ондашње) искуство, истовремено се индивидуализује, упосебљује и претвара у „случај”, најчешће у облику проблематичне жеље, која пропада због наивности, ината и грешака актера. У романима је та перспектива много шира (утолико мањег интензитета), у приповијеткама, сведеним на основну линију радње, главна ствар је у једнострукости радње (чак и кад је расијана по епизодама, као у *Једној женидби*). Различито од романа, јунаци у приповијеткама нису жртве околности, историје, породице, институција, већ слободно одлучују, али обично не постижу циљ с којим се уводе у приповиједање. Чак и тамо гдје радња није комично-свакодневна, у *Увелом лисџку*: јунак се жени, желећи да осигура потомство, да се продужи његово биће, али то све пропада са смрћу дјечака, јунаковог сина.

Игњатовићеве реалистичке приповијетке имају у основи важан (или нов) догађај у животу јунака: женидба, одлазак у бању, одлазак са женом на вечеру у мушко друштво, крађа козе и судски процес, свађа

некадашњих пријатељица и њихово суђење око пите, комедијашење двају побратима, покушај ислуженог војника да се освети несуђеној невјести. Једино се *Увео листак* и *Поети и адвокати* развијају као животно-карактеролошка прича о изузетној личности или барем личности која не прихвата интересе материјалистичког доба и стицања новца. У њима анегдотско језгро није преовлађујуће (има га у епизодама), већ заокружена, епска цјелина.

У Игњатовићевим друштвеним приповијеткама (као и у романима) **естетско** је у старом (класицистичко-просвјетитетљском, односно просвјетитетљско-класицистичком) смислу тог појма престало да буде норма.<sup>66</sup> Аутор своје јунаке уводи у кризне, понекад лакрдијашко-гротескне ситуације. Стари адвокат, пијан, без преноћишта, свуче се и заспи, уза све своје ствари, а кад се пробуди, све му је покрадено (*Адвокати као холанер*). Сеоски лопов, коњокрадица иначе, због тешкоћа око крађе коња, хоће да украде козу (добра музара), али га ухвате на дјелу; потом иде да украде свиње, а натрапа у свињцу на медвједе (воде их за циркуске игре); хоће да се извуче од затвора (други за њега робује), а вишеструко страда: мора и у затвор и да плати трошкове свог замјеника (*Најскућља коза*). Два пријатеља, шнајдера, смишљају како да се забаве, на балу, по биртијама, са полицијом током лутања по Срему (*Варљив Максим*).

### Однос према (књижевној) традицији

Генеза Игњатовићевих реалистичких приповијетка с обзиром на њихов однос према књижевној традицији није интензивно испитивана. Оне немају (или

<sup>66</sup> Милан Савић је у говору о Игњатовићу у Матици српској, између осталог (не увијек прихватљивих теза) рекао да је он „оригинална појава, ком су естетички закони сметали” (ЛМС, 1890, књ. 163/3, 139). Сматрали такав став позитивним или негативним, у основи добро карактерише Игњатовићево дјело.

не знамо да имају) непосредних образаца ни у нашој књижевности ни у другим књижевностима, тек понешто од ликова који се у класификацијама сврставају у архетипове (Н. Фрај, Е. Мелетински). Највише је такав тип *miles gloriosus*, у лику кројача Марка (*Зазидан не-суђеник*). И *Кнез у куцашилу* садржи нешто од познатог мотива „сељак у граду”, али је јунак приповијетке, Танасије Шамшалов, сналажљив сељак, отворен и упућен, равноправан саговорницима, осим што се не снађе у бањи посљедњег дана боравка. Има у лику Танасија Шамшалова још један потенцијалан, неостварен, неразвијен мотив, мотив строгог оца, који би се успротивио вјенчању сина и кћерке с онима које воле (а сиромашни су, и из неугледних породица). Али он је у бањи (купатилу), а маћеха и њена комшиница обаве све око удаје и женидбе. Строгом оцу је по повратку из бање остало да подијели поклоне и уговори двије свадбе, док иза његових причања о неприликама у бањи остаје узречица, „Прошао као кнез у купатилу” (526)<sup>67</sup>. То је уједно један од ријетких примјера гдје се Игњатовићева приповијетка завршава пословично, мада је та пословица ауторова (не из традиције, као код Стефана Митрова Љубише и већине реалиста).

Ни приповијетка *Пиша хиљаду форинаша* није без могућих додира са спољашњим подстицајима. (Већ уз прве приказе *Милана Наранџића* помињан је Гогољ, касније и поводом *Једне женидбе*.) Повезивана је са Гогољевом *Причом о томе како су се завадили Иван Иванович и Иван Никифорович*.<sup>68</sup> Али веза између Гогољеве и Игњатовићеве приповијетке може бити само асоцијативна (безразложан и неокончан сукоб између пријатеља/пријатељица). У фабули и сижеу наш писац је сасвим самосталан, усмјерен на критику лоших навика у грађанским односима (што је био општи смјер прозе раног реализма). Прегјерујући у спајању неспојивог,

<sup>67</sup> Наводимо само странице према *Одабраним делима*, књ. VIII, 1988 (*Друшћивене приповијетке*).

<sup>68</sup> Б. Новаковић, *Друшћивене приповијетке*, 1988: 21.

ниско-просјечног и високог („дивна дисхармонија”), своје јунакиње назваће Брунхилдом и Фредегондом („Неописана мржња међ њима влада; једна Фредегонда, друга Брунхилда”, VIII: 539), бруталним и славним актеркама староњемачке династичке историје из 5-6. вијека. Протосиже те приповијетке се налази већ у роману *Васа Решџекџ* (Снежана Милосављевић Милић, 2016: 14), а десетак година касније добио је развијен, новелистички облик. Додајмо да у описима јунака Игњатовић понекад личи на Гогоља (из *Мртвих душа* о Чичикову, „ни леп ни ружан, ни сувише дебео, ни сувише танак” и сл.), а ни у њиховом именовану није изван Гогоља: код обојице су имена индикатори карактера или симболи. (Али то је дио општеевропске традиције већ од античког доба, а нарочито од ренесансне комедије и прозе VIII и прве половине XIX вијека, нпр. Ј. Стерија Поповић у комедијама.)

По грађи и тематици, а дијелом и по облику, генеза Игњатовићевих реалистичких приповиједака може се најбоље разумјети из поднаслова *Једне женидбе*, „слика из живота”. Наиме, сирова грађа не даје приповијетку, већ избор, обликовање унутарњих и спољашњих оквира, замисао цјелине. Кључне компоненте новелистичке структуре су почетак, ток и завршетак (заокрет). Свакако да аутор има на уму цјелину приповједачког текста, тачке радње, ликове и приповиједни интерес (идеја у карактерима, коментарима, заплету и расплету). Што се не може доказати (барем не поуздано), то је директна генетичка повезаност Игњатовићевих приповиједака са књижевном традицијом. Чини се да су оне само типолошки везане за њене извјесне аспекте. Таква је, нпр., омиљена тема српске комедије и српске прозе, женидбе и удадбе, просидбе и провадацисање (комедија Ј. С. Поповића *Женидба и удадба*, приповијетке Стевана Димитријевића 50-их година у *Седмици*)<sup>69</sup>, све и за Игњатовића живо, посебно у ро-

<sup>69</sup> Два дневника (1858, 1, 2–4), *Дух забаве на нашим баловима* (1857, 8, 58–61), *Модерна романџика или прва љубав пракџиканџа Ни-*

манима. Избор просјечног јунака (Љуба Чекмеџијић), портретисање (опис изгледа и коментари се тичу карактера), просидбени походи, разговори, све се уклапа у поменути поднаслов, у „слику из живота”. Главна садржина је у смјењивању ликова могућих удавача, њихових мајки, сестара или таторки/татора и обавезних контактних и предметних разговора. Требало је имати богату инвенцију да се типска ситуација (просидба) и типски ликови (просилац, удавача), са истим главним јунаком (касније и његовим проводацијом) учине ако не привлачним, онда занимљивим. *Једна женидба* је грађена измјенљивошћу/ наизмјеничношћу на једном и сталношћу (истоврсношћу) на другом нивоу радње.<sup>70</sup> Она је и серија просидбених разговора и серија кроки-портрета. Кад су потпунији, Игњатовић их ствара у контрасту спољашње/унутрашње, привид (маска)/ стварност (портрети Гледића и Гледићке, „више је добар изгледао него што је био”, „био је препреден”; „кад говори, мислиш мед јој из уста тече, али у срцу јој лежи сама пакост и сујета”, VIII: 95). Међутим, разговори су у тој приповиједи главни носиоци портрета саговорника: лексика и фразеологија упознавања, удварања, распитивања о имовини (миразу), погађања, одбијања и раскиди договора.

Драгиша Живковић је указао на могуће односе Игњатовићеве прозе са европским литературама, а Драгана Вукићевић на везу конверзационих дијелова са домаћом књишком традицијом.<sup>71</sup> То ће рећи да је генеза Игњатовићевих друштвених приповиједака ишла ка стапању животне грађе са литерарним конвенцијама, које су дјелимично постале и друштвене (преселиле су се у живот из уџбеника, приручника, бонтона, конверзационих лексикона, или популарних

коле (1857, 2, 12–14), *Неколико црти из живоша бабе Пеџрије* (1856, 3, 18–20; 4, 26–28).

<sup>70</sup> Ана Живковић је идентификовала сегменте наративног ланца приповијетке (2019: 97 и даље).

<sup>71</sup> Д. Живковић (1994, 120–124), Д. Вукићевић (у овој књизи поглавље „Рецепцијски заокрет”).

листова, часописа и алманаха). Случај из живота (тј. као да је из живота) почиње да се естетизује („слика”): у поетици реализма умјетнички прихватљиво постаје оно што личи на живот, на стварност.

„Збогом памети!” каже Љуба Чекмеџић (пошто је упоредио трошкове својих просидбених похода и погађања око могуће суме за мираз), што би могао бити заједнички наслов добром дијелу Игњатовићевих приповиједака (*Зазидан несуђеник*, *Најскуљља коза*, *Агвокаш као холанер*, *Пиша 1000 форинаша*, *Кнез у куиашилу*). Међутим, по избору јунака и радњи, и по новелистичком, анегдотском обрту, преокрету, завршном оквиру, оне су фабуларно и различите. Главни јунак у *Зазиданом несуђенику* неће да изиђе из куће, коју је изгубио на лицитацији (поуздајући се у своје некадашње солдатство), па на крају мора да из ње бјежи; у *Најскуљљој кози* обрачунавају се високи трошкови суђења и затвора за украдену козу; некадашњи холанер (војник коњаник), сада адвокат, по повољном уговору са оптуженим сељацима гости се код старог пријатеља, а у повратку, пијан, не налазећи преноћиште, свуче се и легне на земљу, а кад се пробуди – остаје го, све му је покрадено, али се некако, преко бирташа, домогне дијела одјеће (холанерска униформа и чизме), па преобучен тако да личи на просјака, дође кући (*Агвокаш као холанер*). И *Пиша 1000 форинаша* је прича о лудој свађи и дуготрајном суђењу двију некадашњих пријатељица око тепсија с питама (повод), замијењених случајно у пекари. Лако је, послије кратког прегледа, опазити да у овим приповијеткама углавном нема љубавне тематике, или је споредна. И то је крупна разлика према оновременој српској приповиједи, посебно према приповиједи романтичара.

Као што воли јаке завршетке, Игњатовић воли и планове за почетке, понекад у серији нових покушаја и грешака. У *Најскуљљој кози* коњокрадица Мијо Ковић одлучи да украде бирташеву козу (добра је музара); хватају га на дјелу, па је осуђен на робију, али плаћа другог да умјесто њега робује; поново оде ноћу у бирта-

шев обор (да украде свиње), а тамо нарапа на медвједе, које су у празан обор случајно довели Босанци. Некако се оправда, па га бирташ рањеног довози кући, гдје га ишчекује жена (Марица). Како неће да свог „замјеника“ (за затвор) плати по погодби, открије се превара и мора да издржи казну. Ова и сличне приче о преступницима и њиховим (неоствареним) намјерама Игњатовић прича уз иронију и разумијевање. Лоповски пар (муж и жена) не осуђује, не ружи их, само их описује с дистанцом над њиховим узалудним напорима да се извуку од казне, уза све већи трошак и све веће казне.

Избором јунака, током и исходом радње приповијетка *Зазидан несуђеник* има литерарну подлогу, већ по томе што је као мото уведена басна о врапцу и ласту (из Толстојевих *Басана*): врабац се усели у ластино гнијездо, и како га не могу истјерати, ласте почну да доносе у кљуну блато и зазиђу га, а он „зазидан – скапа“. Главни јунак, Марко Калајџић, калфа, женски кројач, мора у солдате, гдје постане хусар, па на крају ескадронски шнајдер, често у друштву собарица. Кад одслужи и добије отпуст, враћа се кући и свом занату, али почиње да се међу дјевојкама хвалише, на њихова иронична, изазовна питања.

Ал' је л' те, Марко, тамо гдје сте били, мора да су се девојке све за вама кидале.

Шта? Кад сам ја био у Талијанској, ту није био створења што би се мени противило. Кад се шећем по сокаци, грофице са прозора на ме намигују, марамом знак ми дају да би раде са мном говорити. Ево и ова свилена марама је од једне грофице. (VIII, 191–192)

Самоувјерено испроси Ружу од татора (и не питајући је), припрема се за свадбу, а она побјегне. Осрамоћен, мора да се жени из друге вароши, а Ружа се уда у својој вароши. Марко се са женом врати кући, а потом купи бившу Ружину кућу, с уговором да даде само пола новца, а другу по-



ловину за одређен рок. Међутим, Марко новац не доноси, већ пошаље рачун својих трошкова око неодржане свадбе са Ружом. Суд даде кућу на лицитацију, па је купе поново Ружа и њен муж, и одмах је продају неком зидару. Међутим, Марко, увјерен у своју војничку моћ и славу, неће да напусти кућу. Зидари почну зазиђивати и преграђивати, тако да је Марко на крају морао побјећи кроз оцак. Да ли је басна изазвала приповијетку, или се случај добро уклопио у басну, не можемо знати, али је несумњива веза између литературе и „случаја”.

Игњатовићеве приповијетке нису наративизација традиционалног, готовог сижеа (као код Стефана Митрова Љубише, па дјелимично и код Глишића, Веселиновића и др.), већ правног или животно-друштвеног случаја у савременим околностима (те није случајан). За разлику од већине реалиста млађе генерације, упадљиво је да никада приповијетке не обликује туђом ријечи, повјереном усменом приповједачу, већ само фрагментарно, у разговорима јунака. (И у романима је „туђа” ријеч једнака ауторском приповиједачу.) Сасвим ријетко прелази на лексику и фразеологију јунака (нпр. говор удавача у *Једној женидби*, говор путника на броду у приповијетци *Кнез у куиашилу*; професионална ријеч адвоката, судија и др.). У томе се разликује од генерације реалиста, рођених 40-их и 50-их, док је он савременик Бранка Радичевића и Богобоја Атанацковића. Такође не узима често извјештаје, пренесена знања, другостепену ријеч, осим у писмима.

Овој прози, прози реализма уопше, урођено је да се просјечно-свакодневно доведе до естетски вриједног, занимљивог, забавног (па и поучног). Како томе свакодневном дати да буде вриједно читања и читалачког задовољства? Игњатовић држи пажњу смјењујући просјечност изненадним (анегдотским) обртом (случајем) или „просвјетљењем”: јунак се коначно суочи



са својом глупошћу, својим грешкама и заблудама. У таквом оквирном рјешењу сваки час избијају појединости које руше слику просјечности или је агресивно потврђују. То се добро види у уводном потрету Љубе Чекмеџића (*Једна женидба*): „момак на гласу”, „све су варошке девојке у његов дућан долазиле”; он се брзо уклапа у интересе свог газде, а само је као шегрт „једанпут био бијен, и то што је господарев ауспрук у подруму крадом пио” (2: 29). Истовремено прича о Љубином калфовању изван вароши води у неку „романтику трговачкога живота”, вјештину с муштеријама, па потом у намјеру „у нечем већем срећу да покуша” (2: 30), а то „у нечем већем” ће га одвести ка „мањем”. Бије га глас бекрије и карташа, па на крају иде да се жени из другог села, с мишљу да је за њега „љубав и женидба трговачка”, и да ће се женити само уз мираз од хиљаду форинти (2: 32). Уз такав опис, Игњатовић свог јунака ставља у веома разнолике положаје и односе: он ће се спотаћи о степенице већ у првој просидби (да ли је то симбол?), али ће остварити циљ и потврдити своју просјечност, коначно схвативши, трговачки, како му је рачун био погрешан (тј. да је трком за миразом више потрошио него што је добио). Том или таквом „катарзом” читалац се ослобађа јунакових увјерења о вриједностима.

### Случај у приповиједану

*Случај* (**случајност**) обухвата све оно што се појављује изван одређеног каузалног ланца, те се за њега не могу наћи прави разлози (узроци) и објашњења. Како су књижевна дјела у цјелини посљедица *намјере* или *плана* одређеног аутора, у њима нема **случаја** у правом смислу ријечи. У исто вријеме радње тих дјела су по правилу конструисане у корелацији с људским искуством (сликом свијета), гдје је случај дио

свакодневице.<sup>72</sup> Поетика реализма случај ослобађа недовољне увјерљивости, те га припрема како би изгледао што природније, а не као очито средство ауторове конструкције. Ђ. Лукач тврди да је без случајности у књижевности све беживотно (*Проблеми реализма*, 1957), а на писцу је да оно што је случајно не уздигне до нужности. У старијој традицији случајност је постављана у окриље божанске воље (нужност), богиње среће или предестинације. У приповједача српског реализма случај постаје основа могућих искушења на животном путу: један јунак га искоришћава, док му други подлијеже (опрека између Милана Наранџића и Бранка Орлића у *Милану Наранџићу*). У Игњатовићевим романима случај је, међутим, још често средство наглашене конструкције радње (сусрети, неочекиване освете, препознавања), у сагласју с авантуристичким временом, које је наслијеђено из старијег романа (Бахтин, 1989). *Случај* нема тако радикалну улогу у поетици Игњатовићевих приповиједака као у романима, али остаје елемент непредвидљивости, једно од средстава поетике реалистичке вјероватности и могућности. (Случају у грађанском животу одговара *чуго* у фолклорно-религиозном окружењу, нпр. у приповиједи *Ошкојац* и *Била Симе Матавуља*.) По укљученом актеру/актерима и току радње случај јунака избацује из колотечине свакодневице и омогућује му или спречава да оствари своје намјере или му мијења животни ток.

Иза затворених, типичних и не мање типизираних карактера/ликова Игњатовић је налазио људску природу, појединца који се хвата прилике/случаја, али мање или више егзистенцијално, материјално или морално бива на губитку. Чак и кад басну ставља као мото, она је само погодан оквир за завршни коментар. С великом вјештином и упорношћу он је такве врсте случајева об-

<sup>72</sup> Случај (лат. *casus*) је увео као једну од категорија модерног романа њемачки естетичар, хегелијанац, Ф. Т. Фишер (*Естетика*, 3, параграф 879; уп. В. Жмегач, *Повијесна поетика романа*, 1987: 160).

рађивао сличним поступцима: портретима појединца или групе, описима простора, сценама са разговори-ма. Једни од тих разговора су циљни (просидбе, удварања, погађања), други успутни (случајни), на броду и у бањи (*Кнез у кујашилу*), трећи комедијашки (*Варљив Максим*), четврти забавни (*Вечера на пароброду*), пети гостински (стони) итд. Аутор бира догађај и његове носиоце да их представи у могућим животним околностима на забаван (и посредно поучан) начин. Иза тога поступка је, отворено или прећутно, хуманист, моралист (критичар нарави, заблуда, карактера) и хуморист, кад са уживањем ствара слике доброг дружења пријатеља и духовитих разговора. Међутим, често нађе сатиричне инвективе, нпр., у полемици Милана Негована са старијим адокатима (*Поетиа и адвокати*). У Игњатовића је моралистички однос према избору животних путева чешћи у романима него у приповијеткама, гдје јунацима оставља слободу, било да се држе моралних начела, било да их релативизују или напуштају. Док у коментарима понашања јунака (у романима) наглашава вриједност конкретног рада за ослобађање од животних странпутица (рад на имању, у радионици, у сопственој крчми), јунацима својих приповиједака бира провод, крчму, пијанчење, авантуристичко путовање, дружење уз пун сто јела и пића.<sup>73</sup> Животне вриједности уступају пред наративним интересом (у приповиједању, фикцији), писац хоће да забави своје читаоце нечим необичним, чудним, сплићући око тога породичне и карактеролошке црте, а морално вредновање (одобравање или осуда) оставља по страни или га узгред казује у понеком коментару. Чак остане само на тврдњи да „често више вреди срећа него

<sup>73</sup> Није случајно у Игњатовићевом опусу текст „хумористичне рапсодије”, *Јело, пиће, пијанство* (*Јавор*, 1875, бр. 34–36), који из неког разлога није унесен у његова *Одабрана дела* (1988/89). И у тим рапсодијама је много типологија (како ко једе: дипломате, професори, кокете, солдати, трговци, свештеници, паори...), каталога изјелица/гурмана („Масна кујна, мршав тестамент”), описа народа по јелима и кухињама.

мозак" (VIII: 554). Приповијетке су мање или више шаљиво-озбиљне епизоде, исјечци са животног пута, мада понекад почну да обиљежавају цјелину јунаковог живота. Пуне су гошћења (с инцидентима, грешкама у избору пића или јела), преједања, пијанчења, слава, лажног представљања, завођења, свађа, отмица и ускакања (у женидбама и удајама), пријатељског дружења, прељуба, брачних свађа и брачних задиркивања, провадацисања, отворене или прикривене еротике. Све су то маловарошке, градске приче, чак и *Кнез у куиашилу*, јер је главна радња везана за перипетије на путу и за будимску бању, гдје такође нису изостала кафанска дружења. И јунаци су људи града (вароши), трговци, занатлије, адвокати, правници, судије, земљопосједници, домаћице, удаваче, мајке и маћехе, војници, варалице и лопови (иако су са села, имају посла са адвокатима, судом и затвором). Чак и кад су интелектуално и етички другачији (*Увео листак*, *Поеша и адвокат*), они нису изоловани од таквог друштва.

Има у Игњатовићевим приповијеткама једна црта која га повезује не само са комедиографским дјелима Јована С. Поповића, већ и са његовим меланхоличним пјесничким исказима о животу: срећа и несрећа, судбина и случај, страст и порок, правда и неправда, љубав и мржња, живот на земљи уступа пред миром послје смрти (Поповићева пјесма *Гробље*). Међутим, Игњатовић своје јунаке и јунакиње оставља да се остварују или да пропадају у метежу живота и само понеким коментаром залази у метафизичко-мистично поље (судбина, срећа и несрећа).

Ликови су у Игњатовићевим приповијеткама постављени у призоре и ситуације из свакодневног живота, везани за главни догађај око којег се организује радња, док су у романима епски (по обиму заступљености, простору и времену радње), чак и кад су комедиографски грађени (*Тријен сјасен*). Романи су, с друге стране, видљивије подређени некој општијој идеји (реално – идеално, родољубље и туђе окружење, карактер и животни пут, очеви и синови, сукоби култура), а при-

повијетке такву идеју претачу у епизоду из неодређеног, непредстављеног живота (представљеног само у краткој биографско-карактерној скици). Утолико су ликови приповиједака на граници типизираних и типичних: лик је по правилу у социјалној или у тренутној животној ситуацији (адвокати, свештеници, шнајдери, ислужени војници, удаваче, маћехе или мајке, татори, младожење, сапутници итд.), у одређеној прилици (да се покуша ожени и осветити за неуспјех, отићи у бању, тужити се због замијењене тепсије, украсти козу – кад не може коња, склопити финансијски повољан правни уговор, поиграти се лажним представљањем, испунити животни идеал). У основној тежишници, то је пут којим се од реалног случаја иде у новелу (односно у приповијетку) (Јолес, 1978: 130).<sup>74</sup>

Нису само биографске чињенице изазвале толико учешће закона, судија, адвоката, прекршиоца, лопова, тужби и одбрана у Игњатовићевим приповијеткама. (Њихов аутор је био по образовању правник и радио извјесно вријеме као адвокат.) Уобличавање случаја до новелистичке заокружености (токови радње, перипетије итд.) обухвата (у коментарима, описима и елементима збивања) шаренило људске природе (памет/глупост, поштење/непоштење, искреност/подмуклост, невиност/кривица, срећа/несрећа итд.), што приповиједању даје виши, општији смисао, изнад саме приче као фабуле. Поступци јунака се вреднују са различитих нивоа и од различитих субјеката исказа. Једном је то перспектива јунака („Збогом памети”, каже Љуба Чекмеџић на крају женидбе и сабирања трошкова);

<sup>74</sup> Занимљиво је да Игњатовић приповијеткама не даје наслове по јунацима, већ по догађају/аспекту (предмету спора). Ни *Варљив Максим* не тиче се јунака, већ њихове игре, да се представе именом познатог разбојника. То је упадљиво различито од наслова романа (или барем једног дијела): *Ђурађ Бранковић*, *Милан Наранџић*, *Васа Решџекш*, док су други наслови метафоре које се тичу јединке (*Вечити младожења*, *Пајаница*) или цијелог круга судбина (*Тријен сјасен*). Приповијеткама можда понајвише одговара *Чудан свет*. Оне су пуне таквог свијета, пијаница, коњокрадица, лопова, породичних спорова, денуцијација, губитника...

други пут је ироничан коментар приповједача („Ка-лајцић, пак, као добар солдат у граду, воле се дати за-зидати, него од своје воље град предати”, па се коначно „провукао кроз оцак, и спустио се на стреју, а одавде је јуначки одскочио и ускочио у – туђу авлију”, VIII: 230). Завршетак приповијетке *Увео листиак* је серија општих ставова о срећи и несрећи, у два гласа, у свијести ју-нака и/или у коментарима приповједача. Игњатовић и иначе воли да сведе на једну реченицу судбине свих јунака и да их повеже извјесним општим ставом.

Марко умре, а Мица остаде вечита кокета – без мужа. Сиромах Марко! Таква глава, па вечит мученик, у кући женин роб.

А Миливој, слабије главе а боље среће, од почетка до краја лако је живио. Често више срећа вре-ди него мозак. (*Пиша хиљаду форината*, VIII: 553)

### *Привиди стварности*

Разбијање илузија о свијету је једна од кључ-них црта поетике реализма. Своје јунаке Игњатовић оставља у samozаваравању, у настојањима да оства-ре своје замисли без сумње у њихову исправност или остваривост, док им се отворе очи кад их дочека коначан пораз. Чак и кад су приповијетке безазлене по за-плету (*Вечера на њароброду*), сведене на малу интригу између супружника који се воле, расплет буде потпуно супротан њиховим очекивањима или претпоставка-ма (падање у Дунав са чамца, замјена кључева стана). Игњатовић монотоност реалности (живота) надомјеш-та неким обликом случаја вриједног причања. У том уобличавању су веома важни оквири – представљање јунака и њихових планова у почетку, и неочекиван и неповољан исход на крају.

У анегдотски склопљеним приповијеткама комен-тар иронично констатује јунаков случај или јунакову невољу (*Адвокати као холанер*). *Вечера на њароброду* је

резиме догађаја који теку у љупким брачним размирицама и малим подвалама, у пријатељском дружењу, а све се оконча случајним неприликама у повратку кући и одласком брачног пара у миран сан.

У двије приповијетке (*Увео листиак*, *Поеша и адвокат*) приповједач прати јунаке саучеснички, са симпатијама и разумијевањем. Међутим, и према другим својим јунацима је ријетко искључив или искључиво негативан. Игњатовић воли неутралне квалификативе, не само кад описује изглед („Марко није баш леп, а није ни ружан”, VIII: 188), већ и кад даје мотивације за понашање (нпр. у *Једној женигди* : „Оне га из политике задржавају, он пак из политике неће да остане”, VIII: 70), или кад наговјештава исход односа међу Ружом и Марком у приповијетци *Заздиган несуђеник* („Очи плаве, ал` не плаветне као небо, већ као сурутка. Таке очи неће Ружу устрелити.” VIII: 191). Међутим, кад узме за јунака тип алазона (онај који обмањује и себе и друге), лик *miles gloriosus* (Н. Фрај), обликује га из више перспектива: и његовим самохвалисавим ријечима, и приповједачким коментаром – оспоравањем истинитости тих ријечи, и коментарима који долазе од других.

Видите, и ова лепа свилена марама је од ње. <...> – Није добио од грофице; поклонιο му је један лаћман, ког је кад у чему послужио; но ништ`, није украо. (VIII: 196)

Па јеси л` га видела колико једе? Од пет фунти рибе готово ништ` не остаде. Том је мало цео ћуран на дан. < ... >

Како би пошла за таквог комедијаша. Марим ја за његове грофице и палате. ( VIII: 200) <...>

Још то питаш шта ће Ружа казати? Те девојке нема која ће се мени опрети. (VIII: 202)

А зна ли (тетка Ружина) да оваква момка у целој вароши неће наћи? (VIII: 210)

Сасвим је другачији однос према ликовима које описује са симптијама: свака њихова особина излази

на добро и лијепо, као и њихова кошкања и инаћења, обостране мале подвале, њихови надимци (Кикерик за жену и Шани за мужа у *Вечери на њароброду*). Упорна жена, упркос мужевљевом противљењу, долази на „мушку” вечеру, која пролази у ведрим разговорима и задјевичама. Све заврши повратком кући чамцем, али муж (Ацковић) у неопрезном инату падне у Дунав. Перипетије се настављају и при доласку кући (заборављен кључ, увлачење кроз прозорчић), а све се оконча ријечима љубави и мирним сном супружника. То је готово идила из грађанског брачног живота, ријетка у епоси реализма (најближи јој је био Сремац у завршном поглављу *Зоне Замфирове*), без великог заплета и авантуре (сведена на настојање сваког супружника да постигне свој циљ, упркос противљењу друге стране око доласка на вечеру), са малим епизодама (поздрављање, наздрављање, вечера, плес и пјесма, растанак). *Вечера на њароброду* је од првих одломака пуна дискретних веза и наговјештаја између оног што се догађа, онога о чему се разговара и онога што ће се десити. Свако од јунака има свој „програм и план” и сваком ће се дијелимично изневјерити. Каузално неповезане мисли (искази) остварују се тек касније, на крају радње. Има још неколико мотива који се понављају, очито с ауторовом намјером да се искористе кад дође вријеме у радњи. Полуотворене еротске алузије (Ацковић је код женских „добро записан био, све га фалиле; веле: кад Ацковић хода, све тутњи патос”, VIII: 235) мотивишу опрезно понашање његове супруге. „Да могу да те једаред у Дунав загњурићу, да те једаред окупам” (VIII: 235), каже жена мужу, који се стално купа (а он ће из чамца пасти у Дунав). „Ал’ само ми се то допада како су Јулијуса кроз прозорчић провукли; то је тако што лепо, да је вредно у новине метнути” (VIII: 238) (каже Ацковић, а њему ће се десити нешто слично). „Нећу ни кључ од капије понети” (...) Онда ћеш доћи у зору” (231) (а деси им се да забораве кључ). Ови примјери (и други, има их доста) свједоче како је Игњатовић уносио, контролисао и искоришћавао сижејно активне појединости.



Необично је колико су Игњатовићеве приповијетке (неке би се могле назвати романсекним) међусобно различите, чак и језички, иако су у томе најближе. Нпр., *Варљив Максим* је проста комедијашка замисао двају другова, снајдера, да се забаве, најприје на балу, па онда по Срему. Аутор им уписује велико лично незадовољство – „једе се на сав свет; штавише једе се и на себе што је њихова талија таква. <...> каткад, да могу, у сред среде земље барут би усуди, па да га запале да и они са целим светом букну и зраком на други свет одлете” (VIII: 357); у разговору претресају судбину снајдера у савременом свијету, а онда праве на балу „комедију”, која је више него буфонска (пале једном играчу тур); или се договарају како ће своје жене бацити у Дунав, отровати и др., али то је само ради приче. („Могу, дакле, донде њихове жене и њихови противници мирно спаваат”, VIII: 365); коначно дође лажно представљање на путу по Срему (један од њих се издаје за разбојника, хајдука Максима, за којим је издата полицијска потјерница). Игњатовић искоришћава прилику да с тим хајдуком повеже „неку лоповску романтику” (VIII: 367) и дода да Максим „достојно место заступа међу хајдуцима других народа” (Француза, Талијана, Словака, Румуна, Мађара). Дешава се, као и толико пута, да писац ужива у својим измишљањима, заборављајући на читаоце и њихов укус. Приповијетка *Варљив Максим* је у идејном сагласју са романом *Сџари и нови мајџџори*, и са Игњатовићевим похвалама старом занатлијском сталежу, сталежу реда и дисциплине (*Недељни лист*, 1879), који не би трпио разулареност оваквих занатлија. „Прљава пега на појединима није се трпила, јер се држала за пегу целе корпорације” (Игњатовић, 1988 – 1989, 13/1: 234).

У поређењу с друштвеним приповијеткама других српских писаца истог доба, Игњатовић не оптерећује своје јунаке обавезама, конвенцијама и нормама. Колико је различит од романтичарске традиције добро се види на мотиву женидбе и удаје. У романтичарској прози женидба/удаја из љубави била је најчешће нео-

стварива због препрека (социјалних, породичних итд.) или због изневјеравања. У Игњатовићевим приповијеткама љубав је остављена по страни, за рачун женидбе која доноси најмање хиљаду форинти мираза (*Једна женидба*), или се женидбе и удаје обављају вољом и договором младих (у приповијечи *Кнез у куџашилу* отмице и ускакања се организују док кнез Танасије Шамшалов није код куће, тако да дође на готово). Ни у *Увелом лисџку* нема старог типа љубавне приче: Верковић је опчињен изгледом и честитошћу младе сељанке (а она његовом добротом), жени се њом, иако га оговарају да је истовремено у вези са сестром свог умрлог пријатеља. Брак између Верковића и Христине је у сталним искушењима због социјалне, образовне и карактерне разлике између њих двоје. Осим у *Вечери на пароброду*, у свим су приповијеткама брачни односи нестабилни или под сумњом могуће прељубе. Чак и приповијетка *Кнез у куџашилу*, у разговору између комшиница и пријатељица, има алузија на однос маћехе према пасторку, док у *Пиџи 1000 форинаџа* свака актерка чека да јој муж умре и да се уда за његовог пријатеља, адвоката.

Брак је трговина, присилан излаз, привремено стање, или мање-више отворена ванбрачна веза, трпељивост колико и нетрпељивост, а рјеђе склад људи који се воле или потпомажу. Однос родитеља и дјеце, тудора и штићеника, пријатеља/пријатељица такође превазилази норме, које су у романтизму биле ненарушиве, или нарушене, водиле најчешће трагичним исходима по јединку. У књижевној критици и у књижевној историографији Игњатовићев релативизам је махом везан за његов карактер, умјесто (или барем толико) за његову поетику: он своје јунаке и њихове судбине лишава естетичких конвенција и образаца које је могао имати у литератури.<sup>75</sup> Кад је пошао за створе-

<sup>75</sup> У свом познатом чланку *Књижевни лисџови* Богдан Поповић тврди да се напредак „увек врши наслеђивањем стечених особина. (...) Тај општи закон мора вредети и за развиће књижевности и уметности (...) И у књижевности и уметности свако даље стварање мора зависити од дотле створенога.“ (Поповић, СД, 1: 20)

ним или пожељним обрасцима, било социјално-политичким, било књижевним (натурализам), није створио умјетнички добра дјела, што потврђују романи *Стари и нови мајстори* и *Пашница*.

### Језик, стил, перспектива

У историји српског приповједачког стила Игњатовић је наставио пут којим је пошао Видаковић и њиме наставио, нарочито, Јован Стерија Поповић: говор образованог грађанина (или претендента на образованост) из угарског дијела Аустријске царевине; језички макаронизам у оквирима вишејезичке државе раслојене културе; конфликт говорних идиома (учени, приучени; дјеца и очеви или мајке, служавке/слуге и газде/газдачице, занатлије и трговци). У Игњатовићевим приповијеткама то се само повремено приближавало драмским формама (у дијалозима *Јегне женидбе*), док се највећим дијелом сводило на разговоре у склопу развоја фабуле.

Језик и стил Игњатовићевих приповиједака у основи се не разликује од језика и стила његових романа. Колико год су у књижевној критици и у историјама књижевности проглашавани монотоним, једнолич-

---

Тај тврд еволуционистички став може се само условно прихватити, посебно кад је ријеч о општим околностима и претпоставкама настајања нових дјела. Творачка природа, међутим, тешко се подређује законима који се откривају у науци и у природи. Поповић ће се, наводећи примјере из музике (Моцарт – Бетовен – Вагнер) и књижевности (Гонкур – Балзак – Доде), задржати на приповједачу: „Исто ће тако и приповедач моћи дати утолико савршенију приповетку, уколико је имао више прилике да позна постигнута усавшавања у приповедачкој техници, новије приповедачке ефекте, нове, шире, богатије теме, тачније и дубље опаске о човеку, новије заплете и драматичније комбинације, савршеније филозофске погледе на човека, живот и свет, и тако даље.” (Наводећи у продужетку Матавуљеву *Поварешу* као дјело које је могао „написати само човек са јачом књижевном културом” (1: 22).

ним, граматички неправилним, пуним стилских и лексичких варваризама итд., лако се види колико је овај аспект у Игњатовићевој прози рашчлањен према културном, социјалном, регионалном, националном и професионалном статусу ликова. Упадљиво се издваја говор помодарки, „академичарки” (завршиле школовање на страним институтима) по неумјереним варваризмима и презиром српског језика; такође говор званичника (адвоката, судија, свештеника), па трговаца, сељака и грађана уопште: аутору је стало да социјално и професионално дочара језик својих ликова. Једном макаронски језик изобличује образоване Српкиње, други пут професионални говори (нпр. адвокати) своје носиоце карактеришу и језички и етички. Овдје нас, наравно, не занимају фонетске, лексичке, морфолошке и синтаксичке одлике Игњатовићевог језика у односу на норму (која се у то доба тек успостављала), већ стилски, умјетнички квалитет њихове употребе. Узимајући жив говорни језик и у ауторском приповиједању и у коментарима, писац остварује чврсту везу између приказаног свијета и нивоа приказивања (приповиједања, описивања, коментарисања), те често изгледа да ауторска ријеч потиче од јунака или би могла бити као да је јунакова ријеч; такође је нејасна граница између коментара и описа. Неколика примјера су нам при руци:

Чекмецијић, који се за време толиких просидаба никад честито напити није смео, сад се окуражи и страшно се оклопави. (VIII: 105)

Њега су, истина, узели на миндрос, ал’ и фрајла Јулка остаде у поштеној платки. (VIII: 89)

...а и сам зна да је тако, него, вента ради, проба не би л’ за који дан бар ствар провукао (VIII: 269)

...и зна се тако лепо наруменити да је у томе никакав сеоски молер надмашити не може. (VIII: 275)

...никад не носи папуче, већ ципеле, те како цифрасте ципеле, па онда, кад још у колу игра и сами момци да је поједу скупа са ципелама. (VIII: 278)

Уђу сасвим слободно у собу без сваки` ке-рефека, које обично паори праве пред господом као бајаги из учтивости <...> (VIII: 294)

Љуба је код куће још три дана за Савком жалио, четврти дан му је љубав излапила <...> (VIII: 40).

Несистематски, повремено, Игњатовић се нађе између описа, персонализације, унутрашњег монолога и доживљеног говора.

Ето, чују се, виде се кола бирташа са Клисе, Марица зна да је Мијат на Клису отишао. (VIII: 275)

Таквих реченица у Игњатовића има доста, гдје се не разазнаје ко чује и види, лик или приповједач. Нпр.

Христина престане јести, сад тек погледа први пут у Верковића.

Каква је тајанствена дубљина њених очију. Шта говори срце кроз те очи? (VIII: 152)

Није извјесно чија је перспектива из друге и треће реченице, је ли персонализована (Верковићева), или је ауторска. Таквог приповиједања и описивања, неизвјесне перспективе, има у Игњатовића доста, с мијешањем објективног приповиједања и доживљеног говора. „Види он шта тетка мисли, ал' он је татор, па видићемо ко је јачи” (VIII: 206). Чије је ово „видићемо”, јунаково или приповједачево, ко ће „видити”? Такви случајеви двоструке перспективе нису чести и као да су употребљени без плана, нехотично, указивањем на извјестан гест којим јунак хоће да постигне циљ („па се најпре мало накашље, да јасније говори”, VIII: 78). Али има једна изразита особина Игњатовићевог стила: да у тзв. објективном приповиједању узима лексику свакодневног, полушаљивог говора („а госпођа Макра титра се с њима и узима их на миндрос”, VIII: 80).

Игњатовићу се приписује аљкавост, небрижљивост, лако прелажење преко започетих тема, лош

српски језик, варваризми (Костић, Скерлић и др.). Он воли да уводи неочекиване догађаје и сцене. Понекад се понавља. Грешком неискусне куварице адвокат и његов домаћин се готово отрују (*Адвокат* као *холанер*); отровна течност (ненамјерно) се нађе и у приповиједи *Варљив Максим*; ненамјерна замјена тепсија с баклавама је и у *Пићи 1000 форинаша*, као што се у *Вечери на пароброду* више ствари тако дешава. Али је Игњатовићева проза такође пуна примјера брижљивог изграђивања тананих односа међу ликовима. У *Увелом листику*, послје случајног сусрета Верковића с непознатом младом сељанком („случај” је само оно што аутор намјерно унесе), слиједи разговор/упознавање и почетак љубавне приче (јунаков занос љепотом и једноставношћу дјевојке), понекад необично суптилног тона. Такав је разговор између њих двоје, кад му враћа сто форинти, које јој је позајмио да би се могла удати. Вођен с кратким прелазима (детаљи понашања, гестови), тај разговор је заправо изванредан психолошки синопсис рађања симпатија и љубави, у поступцима, ријечима, наговјештајима и покретима (VIII: 152–154). Може се тврдити да не уступа дискретним еротским сценама Симеона Пишчевића или Лазе Лазаревића и Милоша Црњанског. Та епизода почиње ручком (код Христинине сестре), а наставља се смјењивањем приповиједања, описа неког геста, коментара и разговора, гдје прошли догађаји у њиховим односима преображавају Христину, њене представе о људима, љубави и браку.

Набрзо сестра изиђе и не враћа се.  
Верковић и Христина сад су сами.  
Христина престане јести, сад тек погледа  
први пут у Верковића.  
Каква је тајанствена дубљина њених очију.  
Шта говори срце кроз те очи?  
Знате, господине, да сам вас ја звала на ручак?  
Сад чујем.

Ево вам ваших сто форината, нећу се удавати.  
Зашто?

Предомислила сам се. – При тим речима извади у марами завезану банку, и преда је Верковићу.

Верковић зачуђен метне банку на сто.

А зашто то, Христина?

Не волим ни ћурчију, не волим никога.

При овим речима замисли се збуњено.

Зар вас је ћурчија увредио?

Да нисам видела какав може бити човек, који је прави човек, онда бих пошла ма и за ћурчију, ма и за другог. Научила бих се као год и друге, а овако макар девојком остала.

Шта сте се ви тако променили?

Та стотинарка је томе крива. Да није те, ил' да сам моје наследство добила, онда бих се удала, ал' овако не. Баш та стотинарка бацила ми је неку мисао у главу, да се не могу удати.

Говорите, Христина, јасније, не разумем вас.

Сад се Христина охрабри и продужи. Мора се човек дивити преласку, тој промени.

Дакле, сад ћу вам казати искрено. Када сте купили од мене крушке пред касином, не само да сте ми више платили, но што су вредиле него и оно, што сте ме испитивали, па што сте ми говорили, то је било тако лепо <...>. Када сте купили од брата опанке, а поклонили старцу, и онда сам помислила да сте добродушан, само опет и то ми пало на памет, откуд да дође к нама по опанке господин који их не треба? Није ли дошао по што друго?

Збуни се, стане, па се мисли.

<...>

Па зашто се не удајете?

Па кад ви, који ме не познајете и не волите, тако милостиво поступате, како може да тражи новац онај, који хоће да ме узме. Па с таким да

живим вечито, а ја, сирота, готова сам била поћи за такога <...>; но тај тражи новаца, а не мене.

Спусти очи и чупка прстима паразол.

А како можете рећи, да ја вас не волим?

Она ћути.

Узмите натраг ту банку.

Она и не чује него говори даље:

Ја могу поћи само за оног, који ме воли, за тога ћу дати и живот, а не за оног, који тражи новаца.

А како можете казати, да ја вас не волим?

Христина ћути.

Ја вас волим, одговорите.

Ви мене не можете волети.

Зашто?

Где бисте ви волели оваку сироту девојку?

Волим те од срца, баш зато што си сирота, јер сам и ја био сирота, а сироте веже судба, ма се како разликовали.

Стеван В. Поповић је у рецензији *Увелої листїка* издвојио моменат, „патње, колебања и напoкoн кло-нућа духа са идеалним полетом, великим и племени-тим тежњама, али спутана сићушним приликама нашега друштва <...> у којима <...> подлеже изнурен и истрошен” (ЛМС, књ. 126, 1881: 154–156). Ни доцнији аутори (С. Вуловић, Ј. Скерлић, М. Кашанин) нису заобилазили *Увело листїак*, или као искорак „из колосека вулгарности” или као тематски комплекс српског интелектуалца. То је једина Игњатовићева приповијетка меланхоличног тона и трагичних токова радње, обухватајући цио људски живот и све актере. Припадник генерације четрдесетосмаша, јунак приповијетке се осјећа одбаченим (не примају га у добровољце на српско-турске фронтове), стран времену материјализма и „борбе за опстанак”.<sup>76</sup>

<sup>76</sup> То је несумњив знак полемике између генерације романтичара и реалиста, што се читовало у говору Јована Јовановића Змаја на прослави 25-годишњице његовог пјевања (*Јавор*, 1874).



Верковићева младост пада у оно доба, када свет још није огрезао у материјализму. Још се младеж отхрањивала класичном храном у школама, у јавним органима.

<...>

На извору Плутархових јунака, где се ти дивови напајаху, тражио је Верковић напитака за човечанство, род и отаџбину.

<...>

Из земље, крвљу орошене, не изниче цвет слободе народа. Материјализам све поплави; правда, стид и поштење одлетеше на Олимп.

Сад тек настаде „борба за опстанак”. (VIII: 114)

Завршне странице те приповијетке, пуне дубоке емотивности и психолошке драме, по нечему подсјећају на странице *Друге књије Сеоба* Милоша Црњанског (Иванић, 1976), који и изван тога дијели извјесне мотиве са аутором *Васе Речићекџа*. У том кратком епилошком дијелу приповијетке Игњатовић се задржава на стању главног јунака након смрти сина му Владана. То је посљедња несрећа у Верковићевом животу, пошто му је већ раније умрла прва жена и дијете, пријатељ, друга жена и, посљедња нада, син Владан. Истопили су се и идеали младости, идеали слободе, хуманости, уједињења/ослобођења српског народа, осјећа своју непотребност у свијету.<sup>77</sup>

Сваку ноћ снови о њему. Ноћу живи у сну с њиме, онда му је Владан још жив, а када се пробуди, а оно га језа од муке прође.

Страшна је то мисао, кад коме најмилије умре, да га више никад видети неће.

Никада?

Сам се каткад питао Верковић.

<sup>77</sup> У писму Ђорђу Рајковићу, из Даља, за приповијетку каже да је није могао завршити како је желио („будући сам ја ту и субјект и објект”) (ОД, 11/1: 337).

Долазе му чудне мисли, слутње.

Каже да у јутру, пред ноћ, кад ветар хуји, да га разуме, да чује глас Владана.

Кад је најтишије време, а он вели, чујем анђеоске песме, и Владан пева са анђели.

Гледи на звезде, па каже, да се ту мора са Владаном и са својима састати.

Опет падне у суморност, и каже, да осећа неку празнину не само у срцу, него и у мозгу.

Није ни чудо.

Има људи, има породица, које од колевке несрећа прати.

Верковић је од колевке несретан.

<...>

А многе лудове и непоштене вози срећа на ветрени коли.

Верковић кад дође к себи, а он опет лепо говори. Каже, мора постати песником, а да свог Владана, то дивно дете, прослави, да му спомен не изумре.

Па и то каже: пред смрт ћу наредити, да Владанову косу метну у горње писмо Болићкино, па с тим да ме саране.

Држе га за луду, ал' добру луду.

Кад кад је и шаљив, ироничан, наводи друштво на смех, ал' то је само претворна шала, „Галгенхумор”.

Његова околина, каже: срдачна, добра луда, – *herziger, interessanter Narr.*”

<...> VIII: 185–186).

Могло би бити вриједно пажње још једно питање: однос између стила Игњатовићевих реалистичких и романтичарских приповиједака. При томе их пише истих година. Да ли има два стила? У основи не, само на природу тих приповиједака утиче њихова тематика и повремена патетика повезана с борбом за слободу у вријеме ропства под Турцима.

## Природа и лиричност

Игњатовићу се с правом приписује немар према природи (сликама природе) и према лиричности (иако му сентименталност, дубока емотивност, није страна, као што се види на страницама о Шамики и Јулки Соколовић у *Вечитом младожењи* или о Васи Решпекту и Аници у *Васи Решпекту*). Међутим, кад се отвори према таквим темама, нађе и одговарајућу сликовитост и одговарајући стил. Опис природе у приповиједи *Адвокат као холанер* (*Недељни лист*, 1879; VIII: 347–348) издвојио је и Милан Кашанин. Склон да уопштава, Игњатовић у детаљима из природе („величанственост шуме у маломе“) налази повод за дубоко поимање живота.

Зефирић чује се како хармонично одбија се од листа на лист. Подекоји сув, преживео лист отпаднут лепрши по ваздуху, док се савим предметне и тихо на земљу, к матери, падне, да после истргнут служи за пићу свом стаблу које је нега родило и ранило. Нешто тајанствено почива у тој шуми. Сваки најмањи глас, свако мицање из шуме подстиче у човеку мисао да је у природи нека тајанственост, да нешто има што докучити не може, ал' га има. <...> Пријатељи и непријатељи живе у сродству.

Негован, главни јунак приповијетке *Поеша и адвокат* (ЛМС, књ. 181, 1882), престаје бити адвокат, да не би робовао параграфима и радио против свог увјерења. То је некадашњи Игњатовић, још жив, романтик у реалисти, са осјећањем вјечног обнављања, повезаности умирања и „омлатка“ (рађања, младости), обнове живота, сусједства и сродства пријатеља и непријатеља (у природи), грабљивица и славуја. У то доба нико овако није мислио ни писао међу српским писцима (изузевши већ давне претходнике, пјеснике, Соларића и Његоша).

Моја мисао иде у безграничну природу, где владају вечити закони светски <...> Моје је плаво небо, моје су онде приковане звезде, које у себи имају величанствену тајанственост. <...> Мој је сав ваздух, моје је сунце и месец <...> Моје је море, моји су брегови, планине шуме и лугови. <...> Ја идем у такве пределе, где владају добри дуси, где неправде нема, где је све оправдано: живот и смрт, у животу радња, у смрти спомен и пролеће у омлатку. (VIII: 428)

### *Лајтмотиви*

Има више тема у Игњатовићевој прози које су заправо лајтмотиви: позна јесен, понекад повезана с болешћу и смрћу (нпр. почетак романа *Пашница*), понекад апокалиптична сама по себи. Али и овдје коријен биљке „чека пролеће, да подмлатком изадре“.

Небо натуштено, сва природа невесела, биљке у мртвилу сем њиховог корена, који чека пролеће, да подмлатком изадре. <...> Сад блиста, сад снег, сад ветрови, да се сви рђави тавани кламићу. Гадна јесен, гадан дан, мада је дан Ваведења пречисте Богородице” (VIII: 379) „природа се већ облачи полагаано у своје жалосно руво” (VIII: 140).

У тим сликама и ставовима има трагова сентименталистичко-класицистичке опсједнутости природом и њеном динамиком, пролазношћу и обновом (Павле Соларић у поезији<sup>78</sup>). Понекад се и у Јакшићевој прози пролазност људског живота дочарава сликама и симболима из природе (*Успомене*<sup>79</sup>). Такође је лајтмотив-

<sup>78</sup> Пјесме „Зима”, „Весна”, „Љето”, П. Соларић, *Сабрана дјела*, 2019, 105–115.

<sup>79</sup> „Свачији је живот књига <...> Последњи лист је те жалосне књиге тужан: на њему су нацртане високе јеле, мрачни борови, хрпа-

ска сличност у физиономијама као знак сличности у карактерима. Уз ово се понавља блискост приповједача (и ликова) са сиротама, оним који су остали рано без мајке и оца као и он. То се потврђује и у романима (*Васа Решејкић*) и у приповијецима *Увео листиак*.

Има нешто тајанствено у природи човека, неко једноличије, и једнакост. <...> – ти једнолични имају и једнаку нарав и једнаку памет. <...> Да, односи се то чак и на нижа створења. (ОД, 2: 125)

Лајтмотивска су и Игњатовићева уопштавања: он неку конкретну појаву, а најчешће ликове, сврстава и класификује. (Познати су инвентари и каталози различитих типова људи у разноликим животним ситуацијама, нарочито у *Милану Наранџићу*.) У приповијеткама није било толико простора (једино *Увео листиак*): карактери су готови и пуштају се у основну радњу чим их аутор идентификује/описе, али он и овдје, на суженом простору, радо проналази неку појединост као општост: „У животу тако бива код мушких и женских”, каже поводом хлађења између присних пријатељица (*Пиша 1000 форинаша*); понекад су та уопштавања неочекивана, нпр., „обично су црнпурасте кокетније од плавих”, „јер лепе даме ретко када се искрено воле” (VIII: 532). Уопштавања су један од облика мотивисања ликова: лична понашања Игњатовић радо своди на опште, као и честе промјене у односима појединаца. Приповједачки глас, глас коментара, често је такав: „... јер ситна господа радо се праве велеважнима кад им дође прилика” (VIII: 393).

Није лајтмотив, али пут и путовање остају у приповијеткама (као и у романима) једна од основних јединица радње, понекад увезују цијелу приповијетку, кад њени актери одлазе с одређеним циљем вишекратно (*Једна женидба*) или једнократно (*Кнез у кућа-*

---

во стење, а у подножју тога камења ... гроб и мртвачка глава...”, Б. Јакшић, *Сабрана дела*, 1978, 79.

ишлу). Често је пут(овање) основни начин да јунаци остваре своје друге циљеве (радне или службене), те постаје језгро приповијетке (*Адвокаџи као холанер*): банално-свакодневан пут снабдијева се неочекиваним сусретима, новим ликовима и догађајима; други пут је одлазак прилика да се нешто деси у породици што јунак пута тек касније сазна (*Увео листиак*). У студији *Хронолошки српске реалистичке прозе* написао сам да „пут подразумејева одлазак и долазак (који може изостати), перипетије, сусрете, растанке, улоге домаћина и госта, странца и домаћег”, те да хронолошког пута омогућује авантуристички, образовни, радни, забавни, митско-фантастични, службени, епски сиже (Иванић, 2014: 638). У Игњатовићевим приповијеткама пут је дио свакодневног живота, одређеног животног циља (женидба) или службених обавеза, понекад је комедијашко-забавно-авантуристички (*Варљив Максим*).

## Хумор

Игњатовићев хумор је запажен већ у првим приказима *Милана Наранџића*.<sup>80</sup> Ни касније анализе његових романа нису запостављале хумор, гдјекад му потцјењујући квалитет (Скерлић). О приповијеткама се мање писало, али је хумор *Једне женидбе* запажен, и тада с извјесном скепсом (Скерлић, 1965: 201).<sup>81</sup> Горан Максимовић у структури Игњатовићевих приповиједка види основну претпоставку њихове комике: анегдота у темељу фабуле, избор ликова, носилаца радње (лакрдијаш, „хвалисави војник”) и поступака као што је маскирање или лажно представљање (Максимовић, 2003, 130–132).

<sup>80</sup> Јован Ђорђевић (под С.) у ЛМС (1860, стр. 206) помиње „обилност комички ситуација”, сматрајући да су оне само маска за „отворено тужбено писмо на трулеж данашњи социјални одношења”.

<sup>81</sup> Срђан Орсић је исцрпно описао хумор у Игњатовићевим приповијеткама (*Јашин осмејак: смех у њириковешкама Јакова Игњатовића*, Нови Сад, 2015).

Хумор аутора *Једне женидбе* се раслојава на ликове/карактере, радње (дијелови фабуле), досјетке, разговоре, описе. Међутим, као да га нарочито привлачи гротескна слика.<sup>82</sup> Такав је изглед јунака приповијетке *Вечера на њароброду*, кад је пао у Дунав („једна нога с десног, друга с левог бока, тако да је Ацковић изгледао као какве таљиге” (2: 262), или кад су га извлачили из Дунава, „Лепо је то били видити, као год од две центе сома кад из воде извуку.” (VIII: 262). Послије вађења из Дунава Ацковић иде кући, омотан марамом своје жене: „Тако је могао изгледати Хаџи-Лоја, кад се из Меке са хаџилука у Сарајево враћао.” (VIII: 263) Често у романима, а понекад и у приповијеткама, Игњатовић воли настране поредбе (ниско/високо), ослоњене на библијску или класичну лектуру: „Попа отвори уста што боље може. На увеличателном стаклу изгледало би као кит кад је Јону прогутао” (VIII: 339). Таквих слика нису лишени ни љубавни разговори. Удварајући се, један јунак каже, „ви ми лежите на срцу – баш ми лежите на срцу као какав шаранчић, па се по њему праћакате, зато ми срце нема мира” (VIII: 82). Гдјекад таквих слика, до апсурда, има у разговорима јунака. Једна је кад Мија Ковић објашњава како препознаје да је неко из Ирига.

Сваки Ирижанин који тргује са воћем на таљигама са једним коњем, има једну руку дужу, јер кад вози шљиве у Бачку, а слаб коњ сустане па не може даље, онда му газда сиђе па се једном руком ухвати за рукуницу где је ђипало, па вуче као место логова и тако му се рука растегне.

Е, Мијате, да ми то не каза, умро и опет не би' знао за то. Јест да су врагови. Ко би то домислио! (*Најскуља коза*, VIII: 305).

Дио хумора иде уз карактере и њихово понашање, хвалисавост, лаж, неприлагођеност приликама (*Зази-*

<sup>82</sup> Горан Максимовић (2003: 132) опажа гротескност у инфантлности јунака приповијетке *Најскуља коза*.

дан осуђеник); дио уз наивне грешке јунака у процјени околности (*Најскуљља коза*); комичан учинак има и нека врста надигравања, предупређења и преваре, кад маћеха у договору с комшиницом, пријатељицом, ожени пасторка и уда пасторку према њиховим љубавима, против могуће воље њиховог оца (*Кнез у куиашилу*). *Пиша 1000 форинаша* једва да има хумора, ако не у пецкањима и кошкањима некадашњих пријатељица (оне су сада у родбинском односу, снаха и заова), које ће ускоро опсјести бјесомучна мржња и судска парница.

Игњатовићев хумор је, међутим, шири, општији, од својих жанровских модификација. Њиме су прожети и приповједачева ријеч и говор јунака у већем дијелу њихових разговора. Приповједачева ријеч обилује комичним или гротескним сликама и поређењима свакодневице са цитатима и парафразама из Библије или из класика, а ријеч јунака је, зависно од њиховог социјалног и регионално-дијалекатског статуса, дио говорне стихије, с којом се често стапа и приповједачева ријеч. Уводећи у радњу ликове сличног социјално-интелектуалног профила, Игњатовић није могао развијати широка лексичко-стилска платна, те је такав мањак надокнађивао спорењима, досјеткама, кошкањима између јунака.

Другачије је у приповијеткама с адвокатима и судијама као актерима. Њихова ријеч је у жаргону професије, мада јој аутор даје етичку димензију и претвара је у средство карактеризације јунака – адвоката и судија, што почиње већ с њиховим презименима (Кобац, Мачковић, Чапариз – асоцијација на канце, Грозњејши), а насупротив њих је Негован, „адвокат и поета”. Именовање ликова по карактеру је дио старије, античке и ренесансне традиције, а непосредни претходник нашем писцу је могао бити Јован Стерија Поповић, односно ликови његових комедија (Смрдић, Голић, Лепршић).



## Игњатовић и српски реалисти

Овдје не мислимо на његов однос (лични, писани) према савременицима, већ однос његовог дјела (приповиједака) према приповијеткама српских реалиста. Говоримо, више у напоменама, само о неким аспектима. Издвајамо статус сказа, чест облик приповиједања преко уведеног (усменог) приповједача (Глишић, Лазаревић, Матавуљ, Веселиновић и др.). Игњатовић се тим обликом служи фрагментарно, у епизодама, у разговорима; он свој глас не позајмљује, већ га рашчлањује, разбија на ликове, приповиједање, описе и на коментаре. Зато је у његовим приповијеткама жива усмена ријеч грађанског општења (разговора) између ликова, у одређеним ситуацијама и у приповједачевом говору (пуном трагова таквог општења).

Игњатовић је утемељио *слику*, један од најистакнутијих приповједачких облика епохе реализма у српској књижевности. Све су његове приповијетке заправо „слике из живота” Срба у угарском дијелу Аустријске царевине, односно у Војводини. Писци из Србије и других крајева (Далмација, Црна Гора, Хрватска) одржаће и развити тај жанр с другачијим садржинама и облицима излагања, али ће *слика* као одређен тип односа свијета текста и свијета стварности опстати током идућих деценија.<sup>83</sup> Ипак неће бити неважно што испод нових наслова не ставља поднаслов „слика”: у *Једној женидби*, гдје је тај поднаслов, ради се о типизацији једног случаја или о случају који је типичан. У доцнијим приповијеткама се ради о изолованим догађајима, чак и кад изгледа да су типични или чести (*Пиша 1000 форинаша*). Игњатовић више не иде за типичним већ за индивидуалним, појединачним, приближавајући се по том општој, каснијој, оријентацији српске реалистичке приповијетке.

<sup>83</sup> О *Једној женидби* као форми (жанру, протожанру) најисцрпније у дисертацији Ане Живковић, *Слика у српском реализму: (историјској естетичкој студија)*, Крагујевац, 2019.

Он је због језика уживао лош глас (поготово кад је стао на страну мађаронске политике), али је као приповједач био тражен од уредника листова и часописа. *Ошацбина* му објављује роман *Васа Решкекџи* у првом годишту излагања (1875). Приповијетке му излазе у *Јавору*, *Лешојису*, *Сџражилову*, а један дио (романтичарске) сам издаје као књиге или их објављује у свом *Недељном листу* и листовима који су му блиски уреднички (*Народни гласник*, *Бриљан*). И ове су приповијетке излазиле у *Даница* (1860), *Пушнику* (1862), првом *Јавору* (1862).

Јаче или досљедније него код других српских реалиста његовог времена, у Игњатовића се испољава једна врста **детронизације** свијета стварности, у више перспектива. Једна је перспектива јунака *Увелој листика* и *Поеше и адвоката*: савремени свијет је туђ, супротан правди, поштењу, братству људи, човјечности. У приповиједи *Адвоката као холанер* учитељ се карактерише похвалом да „није био ни вегетеријанац, ни хидропат, ни социјалиста” (343). Дио тог става је, на другом нивоу, Игњатовићева склоност **особењацима**, људима који се издвајају из реда просјечности и општости. Чак и кад почиње роман о сељацима (*Чудан свети*), он их издваја као животно-романескну тему, позива се на њихов унутарњи живот, мада се бави спољашњим. Трећа је израз непосредног понашања јунака који не држе до ових вриједности, понашају се супротно нормама и конвенцијама грађанског друштва: лопови, лакрдијаши, пијанци, пропалице, али и људи на рубу интелектуалног, физичког и материјалног стања. (Биљежи се да је Игњатовић намјеравао написати роман о божјацима, просјацима и другим „те багре” људима; Живковић, 1991: 290.)<sup>84</sup>

Разговори су, поред радњи (фабула), главни носилац детронизације конвенционалног свијета у приповијеткама Ј. Игњатовића. Угледни сеоски (бивши)

<sup>84</sup> Игњатовићев чланак „Цигани и богаљи” (*Народни гласник*, 113–114, 1878) није уврштен у његова *Одабрана дела*.

кнез, дијелом неприлагођен модерним временима и приликама (пароброд, бања у Будиму), губи ауторитет оца патријархалне породице (жена и дјеца раде по својој вољи): колико се кнез испољава у разговорима, толико се планови којим се игнорише његов ауторитет обављају договорима младих, маћехе и њене пријатељице, комшинице. У *Најскуљој кози* Игњатовић своје јунаке пушта у лоповлук, превару, лаж без икаквих моралних ограда, као рад равноправан другим облицима стицања имовине. Они испаштају по закону, али немају личних дилема о својим грешакама (кајање), осим жаљења због великог трошка који је изазвала, иначе неуспјела, крађа козе.

Најисправније би било рећи да Игњатовић није прошао „школу реализма”, ако се упоређује са реалистима из генерације рођене 40-их и 50-их година (М. П. Шапчанин, Глишић, Лазаревић, Матавуљ и др.), да је заправо био противан опсесивним или главним идејама, доминантној идеологији формирања те генерације (колико се наслућивала у либерализму, потом у дарвинизму, еволуционизму и социјализму као свијести о класним односима), што се осјећа код већине писаца стасалих 60-их и 70-их година, било да је одбацују, било да је толеришу или игноришу. Наш је писац ишао својим путем, само повремено алудирајући иронично на ново доба. Држао је до приче (случаја) и до карактера/ликова, не штедећи их ни морално ни интелектуално.

## УВЕО ЛИСТАК Ј. ИГЊАТОВИЋА И СЕОБЕ М. ЦРЊАНСКОГ

Иако је у текстовима о Црњанском име Јакова Игњатовића релативно често помињано, однос њихових творевина није у српској науци о књижевности испитиван брижљивије и шире. Несумњиво је, међутим, да се бављење тим односом намеће из више углова, особито релевантних за историју књижевности у њеном традиционалном простору. Најглобалније, то су два писца истог (некада) геополитичког региона и културних традиција, а осим тога два писца који су, дајући незаобилазан допринос и у другим књижевним родовима и жанровима, своје врхунце досегли романом. Несумњиво ће овај последњи план изазивати све више пажње. Има, такође, довољно материјала да се историчар књижевности позабави и елементима утицаја који је могао Игњатовић вршити својим дјелом на Црњанског. Не само с гледишта оних најопштијих утицаја које сваки класик врши у својој литератури на већину њених посленика. Тада би о томе било мање разлога да се говори.

Црњански је, наиме, оставио доста текстова о оној истој средини из које је Игњатовић црпао материјал за своја дјела (Сент Андреја),<sup>85</sup> а писао је и о Игњатовићевој дјелу, у чланку слабо запаженом („Стогодишњица Јакова Игњатовића”).<sup>86</sup> Писао је преплићући тачне

---

<sup>85</sup> Поред чланака о низу писаца из Војводине (Васа Живковић, Јован Јовановић Змај, Лаза Костић, Бур Јакшић), чланака о културној прошлости Војводине и њених појединих локалитета, писао је и о Игњатовићевој Сент-Андреји (*Мршва Сент-Андреја*, Календар *Време*, Београд, 1924, 46–49).

<sup>86</sup> *Време*, 13. XII 1922.

књижевне оцјене са, типичним за Црњанског, есејистичким поентама: „Данас после сто година од његова рођења, укоричени у црно и мирни, *Вечийи младожења* и *Пашниџ[а]* требали би да су на сваком столу. Давали би дубок осећај пролазности меса, глади и блуди.” Напис је завршио беспоговорном тврдњом: „Јаша Игњатовић је највећа личност нашег реализма.”<sup>87</sup>

Не идући за бројним траговима и могућностима утицаја, овдје се једној крупној теми, коју наша наука несумњиво не може заобићи, кад су у питању класици ове књижевности, прилази само од епилога Игњатовићеве приповијетке *Увео листак* и неких својстава *Друје књије Сеоба* Милоша Црњанског. У том кратком епилошком дијелу приповијетке Игњатовић се задржава на стању главног јунака Верковића, након смрти сина му Владана. То је посљедња несрећа у Верковићевом животу, пошто му је већ раније умрла прва жена и дијете, пријатељ, друга жена и, посљедња нада, син Владан. Истопили су се и идеали младости, идеали слободе и уједињења, осјећа своју непотребност у свијету.

Сваку ноћ снови о њему. Ноћу живи у сну с њиме, онда му је Владан још жив, а када се пробуди, а оно га је за од муке прође.

Страшна је то мисао, кад коме најмилије умре, да га више никад видети неће.

Никада?

Сам се каткад питао Верковић.

Долазе му чудне мисли, слутње.

Каже да у јутру, пред ноћ, кад ветар хуји, да га разуме, да чује глас Владана.

Кад је најтишије време, а он вели, чујем анђеоске песме, и Владан пева са анђели.

Гледи на звезде, па каже, да се ту мора са Владаном и са својима састати.

<sup>87</sup> Исто.

Опет падне у суморност, и каже, да осећа неку празнину не само у срцу, него и у мозгу.

Није ни чудо.

Има људи, нма породица, које од колевке несрећа прати.

Верковић је од колевке несретан.

[...]

А многе лудове и непоштене вози срећа на ветрени коли.

Верковић кад дође к себи, а он опет лепо говори. Каже, мора постати песником, а да свог Владана, то дивно дете, прослави, да му спомен не изумре.

Па и то каже: пред смрт ћу наредити, да Влада – нову косу метну у горње писмо Болићкино, па с тим да ме саране.

Држе га за луду, ал' добру луду.

Кад кад је и шаљив, ироничан, наводи друштво на смех, ал' то је само претворна шала „Галгенхумор”.

Његова околина, каже: срдачна, добра луда, – *herziger, interessanter Narr*.<sup>88</sup>

Мутан утисак о сродности овог одломка са неким цртама излагања у *Друјој књизи Сеоба* Милоша Црњанског сређивањем израста у неколико основних типова и нивоа на којима се те сродности издвајају.

1. Графичко обликовање текста вјероватно није најважније, али прво се намеће као занимљив ниво. Та сродност би се доста прецизно дала обиљежити оним што је Н. Милошевић записао у својој студији *Роман Милоша Црњанског*: „[...] искази других Сеоба обликовани су у кратким, лапидарним литерарним целинама, а писац их још, поврх тога, издваја у посебне пасусе.” (Милошевић 1970: 147) Јаков Игњатовић, међутим, није своје исказе (термин исказ узимамо у ширем смислу) обликовао на овај начин само у приповијетки

<sup>88</sup> *Јавор*, В, 1878, 11, 320–322.

о којој је овдје ријеч. Читаво његово прозно дјело пре-тежно је, графички, добило овакву форму. Тај манир попримио је и добар дио српске прозе посљедњих деценија XIX вијека, али је у даљем развоју био махом напуштен. И сам Црњански му се досљедније одао тек у својим новијим дјелима. Према томе, графичко обликовање текста је шире од самог односа Игњатовић – Црњански, конвенција која има своју историју, што не искључује могућност повезивања, али може искључивати и, тачније, релативизовати питања преузимања, утицаја и сл.

2. Врло лако се уочавају, поред графичког обликовања текста, сродности развијене унутар појединог пасуса и, још уже, сродности синтагматског типа. Ту сродности иду до изједначавања, до заједничких стилских топоса, који се распростиру између неколико пасуса те дисконтинуитету графичког уређивања текста супротстављају континуитет наративне интонације, ритмичког уједначавања и поетизовања приповиједања. Првенствено се овдје мисли на употребу глаголске форме „каже” и њене релације према осталим глаголским формама у реченици („Каже да у јутру, пред ноћ, кад ветар хуји, да га разуме, да чује глас Владана. <...> Гледи на звезде, па каже <...> Каже, мора поста-ти песником <...> Па у то каже – подвукао Д. И.). Чак читава синтагма-реченица „Па и то каже”, особито у конкретној текстовној вези, подсјећа на бројне сличне синтагме Црњанског. (При томе не треба да се ограничи-мо само на *Друју књију Сеоба*.)

У вези с употребом глаголске форме „каже”, често и других глагола, треба скренути пажњу на нарочит тип формулисања тачке гледишта јунака и позиције приповједача унутар те тачке. Тачка гледишта је, у наведеном одломку, отворена повремено у два правца. У једном дјелује као самоисказ јунака, у другом као исказ објекта приповиједања у 3. лицу. Ријеч је заправо о приповиједању из позиције 3. лица, које се мијеша и замјењује, или губи у самоисказу јунака, дјелујући као необиљежени цитат. Ни од тога није далеко облико-

вање исказа на које је код Црњанског упозорио Никола Милошевић („<...> аутор заодева <...> свој сопствени ауторски коментар у рухо исказа главног јунака”) (Милошевић 1970: 154). Иако Милошевић мисли на други тип исказа (универзалне исказе), то у погледу саме форме ништа не мијења; ради се о варијацији истог модела.

3. Средишњи проблеми ове приповијетке, љубав, смрт, људска срећа; однос Верковића према умрлом сину и однос околине према Верковићу, читава психичка конституција Верковића – све то као да има одређене аналогije у психичкој конституцији Павла Исаковича, јунака *Друге књије Сеоба*, његовом односу према околини и, особито, према умрлој жени. Наравно, оно што је у Игњатовићевој приповијети крајње сужено у сижејно-фабуларном домену, сведено махом на епилог, у *Сеобама* је разуђено у широкој и сложеној романескној форми, гдје се теже издваја и утврђује. Ради се о томе да умрла особа постаје опсесија живе особе, да та опсесија почиње битно одређивати психичку конституцију јунака и његов однос према средини, утичући, повратно, и на однос те средине према њему. Ради се, у оба писца и оба дјела, о томе да се та нова стварност главног јунака почиње све одређеније исказивати у специфичној поетској, лирској реченичној фактури и општој поетски интонираној експресији (лексика, поетске слике, симболи).

Верковић је тип јунака чија је судбина, судбинско одређење, сродно судбини Павла Исаковича. („Честејши Исакович био је опет поражен, том разликом, која настаје између наших нада и онога шта се у нашем животу збива”).<sup>89</sup> Тако се и њихове реакције на збивања, проведене као мијешање сна и јаве, халуцинантна стања, додирују, а средину у којој се крећу све више увјеравају да се ради о умном поремећају. Док је тај поремећај код Верковића јаван и непобитан, код

<sup>89</sup> М. Црњански, *Сеобе и Друга књија Сеоба II*, Београд, 1962, с. 396.



Исаковича само породица слуги да су у питању „утваре човека који је поремећеног ума”.<sup>90</sup>

Све ове набројане, често могуће, често и одраз субјективног осјећања књижевне материје, везе и сродности су не само значајне за испитивање неких стилских традиција и конвенција наше прозе, већ и за разграничавање централних типова нашег прозног стила. Узгред, као цитирани одломак упозорава на све оно што је Јаков Игњатовић могао, а није стигао остварити.

---

<sup>90</sup> Исто, 824–825.

# МЕМОАРИ ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА У КОНТЕКСТУ СРПСКЕ МЕМОАРИСТИКЕ XIX ВИЈЕКА

## 1

Описати *locus communis* једног дјела и пространог круга сродних му дјела не значи само упутити на оно што је заједничко већ и на оно што је особено, по чему се одређено дјело издваја, као варијанта унутар идентичних оквира. То „дијалогско разумијевање” мора се из практичних разлога ограничити на неколика подручја контекстуалне динамике, почев од књижевноисторијске ситуације, преко генолошких, тематско-мотивских, реторичко-стилских и морфолошких аспеката. Нека друга мјерила класификације нагласила би неки други контекст (нпр. учесници покрета 1848/49. године међу књижевницима; противници српске националне политике у Војводини посљедњих деценија XIX вијека и сл.), али се чини да понуђени оквир обезбјеђује сагледавање предложене теме у неколика главна правца.

У некролошком чланку Стевана Павловића,<sup>91</sup> а недуго иза тога, у монографији Јована Скерлића,<sup>92</sup> *Мемоари* Јакова Игњатовића су повољио примљени, па су ипак више од пола стољећа остали тамо гдје су објављени, расијани и неприступачни, добијајући облик књиге искључиво напором Живојина Бошкова, 1953. године.<sup>93</sup> Као саставни дио издања Игњатовићевих одабраних дјела, одмах су били издвојени као „нај-

<sup>91</sup> Др Стеван Павловић: Јаков Игњатовић (рођ. 1824 †1889), ЛМС, књ. 161, 1890, 1, 139.

<sup>92</sup> Јован Скерлић: *Јаков Игњатовић. Књижевна студија*, Бгд, 1965, 112.

<sup>93</sup> *Рапсодије из прошлости српској живоји. Мемоари*. Редактор текста Живојин Бошков. Н. Сад, 1953. – Одабрана дела Јакова Игњатовића, VIII.

занимљивија лектира” (Божидар Ковачевић),<sup>94</sup> а Станислав Винавер их је по неким особинама без сустезања сврстао у сам свјетски врх: „Тај утисак неисказаности људског и српског мравињака, сачињава огромну Јашину привлачност, која је, у тако занесеном, океанском виду, ретка и у великој светској књижевности.”<sup>95</sup> Њихов одјек је ипак био и даље већи у историографији, или у посебном интересовању за вјеродостојност ауторовог свједочења, него у науци о књижевности. У новијим радовима о српском реализму почело се ипак указивати на везу између Игњатовићевих мемоара и његових романескних дела.<sup>96</sup> Игњатовићеви *Мемоари* су остајали у сјенци истоврсних дјела Доситеја Обрадовића, Проте Матије, у новије вријеме Симеона Пишчевића, или Пере Тодоровића, али и у сјенци Игњатовићеве фикционалне прозе, што је дијелом последица априорне предности фикционалних жанрова у књижевној историографији и успореног пријема документарно-умјетничке прозе уопште. Нису, дакле, Игњатовићеви *Мемоари* у том смислу посебан случај – они дијеле судбину највећег броја текстова овога типа, а тек се у наше вријеме мијења њихов статус, укључивањем у основни корпус националне књижевности.

---

Станислав Винавер: *Београдско ојледало. Мемоари Јаше Игњатовића*, „Република”, 20. октобра 1953.

<sup>94</sup> Божидар Ковачевић: Одабрана дела Јакова Игњатовића, „Књижевност”, IX, 1954, 3, 252–256.

<sup>95</sup> Нпр., Ј. Савковић: *Мемоари Јакова Игњатовића. Поводом књије Райсодије из прошле српској живојиа*, Књижевност, IX, 1954, 2, 140–147; М. Поповић: *Јаков Игњатовић у четрдесетосмој*, ПКЈИФ, XXI, 1955, 1–2, 47–72 (такође у *Трагања за шрајним*, Бгд, 1959, 66–98).

<sup>96</sup> Мисли се на Д. Живковића: *Бидермајерски стил романа Ј. Игњатовића и Период реализма у српској књижевности*, „Европски оквири српске књижевности,” I, Бгд, 1978/1982, гдје стоји да између *Мемоара* и Игњатовићеве „романескне нарације има толико стилске сличности да његове мемоаре можемо уврстити у праву уметничку нарацију”.

## 2

Мемоари су изразито неканонизован жанр, нестабилних граница према аутобиографији,<sup>97</sup> генезом у тијесном додиру са дневником, а у новије вријеме и са новинским жанровима и са службеним списима. У почетку нове српске књижевности и поред неких покушаја, мемоарски текстови нису достигли ни дио утицаја аутобиографије, пошто је она послје Доситеја Обрадовића постала центрипетални жанровски комплекс (Герасим Зелић, Јоаким Вујић, Сава Текелија, аутобиографски одломци у рукопису, у заоставштини Милована Видаковића и Симе Милутиновића Сарајлије). Тек ће вањске околности, српски устанци против Турака, потиснути литерарну премоћ аутобиографије. Заинтересованост за те догађаје отворила је нагло простор за мемоаристику (гдјекад у облику историографског излагања, као у устаничкој прози Вука Караџића или у *Историји Србије од почетка 1813. до конца 1815. године* Симе Милутиновића), али у неочекиваном облику усменог казивања учесника устаничких збивања.<sup>98</sup>

Несумњиво је да се уз ширење писмености, штампане ријечи и уз демократизацију јавног живота мемоарске теме крећу из национално-религиозно-историјског у правцу приватног живота, тиме изазивајући генолошке компликације: нарушавају се границе између мемоара и аутобиографије, настају хибридне творевине, у једном дијелу аутобиографије (дјетињство), а у другом мемоари (јавни живот). Међутим, и у јавном дјеловању круг приватности, личног искуства, толико је изразит да се тиме мемоарске тенденције увелико неутралишу. Такав је случај донекле с *Мемоарима* Јакова Игњатовића: као и други српски писци епохе реализма, нпр. Симо Матавуљ, и Игњатовић у

<sup>97</sup> Уп., R. Pascal: *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart ... Mainz, 1965, 13 и даље; Л. Гинзбург: *Мемоари. О психологической прозе*. Ленинград, 1971, 146 и даље.

<sup>98</sup> Станислав Винавер: *Београдско ојледало. Мемоари Јаше Игњатовића*, „Република”, 20. октобра 1953.

својим сјећањима суспреже интиму, али не уклања дјетињство, породичне прилике, приватне сфере искуства, а приповиједање води до оног тренутка у својој биографији кад проналази коначан „животни пут”.<sup>99</sup> Имајући на уму и Матавуља, може се рећи да наши мемоаристи често завршавају тамо гдје би се очекивало да прави мемоари почну, што их приближава аутобиографски профилисаном усмјерењу на васпитање, образовање, искушења школовања и сазријевања, или на породичне прилике, политичка опредјељења и професионално осамостаљење. Али, с друге стране, и таквом казивању вањске околности, национални покрети и политички потреси, па контекст владалачких кругова, прибављају ауторитет мемоарског текста (нпр. Матавуљеве *Биљешке једној пјисци*).

### 3

Игњатовићеви *Мемоари* тематско-мотивски стоје у више оквира: припадају реду дјела-свједочанстава о покрету 1848/49. године, потичу од истакнутог писца, касније оглашаваног националним издајником, отпадником и противником владајуће, доминантне националне струје.<sup>100</sup> Тако се Игњатовић нашао међу мемоаристима-браниоцима сопствене личности и сопствене улоге у историји, попут неких искустава Јована Рајића, Проте Матије, Никанора Грујића, Аце Поповића Зуба,

<sup>99</sup> О једном дијелу грађе из српске мемоарске и аутобиографске литературе XVIII и XIX вијека у Нолитовој едицији „Мемоари, дневници, аутобиографије”, посебно *Мемоарска проза XVIII и XIX века: зборник*, друга књига, стр. 289 и даље, у нашој редакцији.

Уп. *Казивање о српском устанку 1804*, приредила Драгана Самарцић, Бгд, 1980, СКЗ, књ. 484. Такође, Д. Иванић, у издању наведеном у нап. 9, стр. 331 и даље.

Такав завршетак је унеколико случајан (пошто су *Мемоари* лабаве композиције, отворени за настављање), али одговара основним тематским правцима.

<sup>100</sup> Уп., В. Крестић: *Историја српске шћамје у Угарској: 1791–1914*, Н. Сад, 1980, 381–385; Ж. Бошков: *Јаков Игњатовић*, Н. Сад, 1988, 129.

а истовремено је остао близак свједоцима-учесницима сасвим конкретних историјских околности (Новак Голубски, Јован Стефановић Виловски, Јован Ђорђевић).<sup>101</sup> Како је показао Миодраг Поповић, Игњатовић је, бранећи своју савремену политичко-националну позицију, унеколико деформисао и прећутао некадашња одређења.<sup>102</sup> И управо је та савремена тачка гледишта јединственим тоном обиљежавала цјелокупно ауторово искуство и мноштво тематско-мотивских јединица.

Лако је уочити да и код Игњатовића, као и код других аутора мемоарско-аутобиографских текстова, претежу инциденталне појединости из живота: шест недјеља у затвору заузима више простора него знатно већа раздобља живота. Понавља се, дакле, оно што је мотивисало немали број мемоарских и аутобиографских дјела (Кирил Цвјетковић, Максим Евгеновић, Игњат Васић, Мита Ценић, Владан Ђорђевић, да се не говори о двадесетом вијеку, гдје су примјери Родољуба Чолаковића, Милована Ђиласа или Борислава Пекића само индикације промјенљивих околности и разлога доспијевања у тамницу). У описивању породичних односа Игњатовић се такође радо бави оним што је излазило из тзв. нормалног поретка, и та његова склоност и способност запажања и наративног конституисања непоновљиво-јединственог, показује се главном особиним овога мемоарског дјела.

Тематско-мотивска тежишта Игњатовићевих сјећања успостављају се у латентној напетости између појединачног и општег (у варијацијама, као што су типичност/специјалитет, уопштавање/примјер, алегорија и параболо/појединачна судбина и догађај и сл.). Сјећања су у првим поглављима заправо пресјек вертикалне и хоризонталне слојевитости српског друштва у Сентандреји, конвенција свакодневног живота и национално-вјерских и културних идеала, со-

<sup>101</sup> Уп., Д. Иванић, *нав. дјело*.

<sup>102</sup> М. Поповић: *Трагање за шрајним*, Бгд, 1959, 71.

цијалних услова и духовних претензија, али све то у причама и сликама појединих судбина, случајева и догађаја. У исто вријеме готово неселективан, тоталан захват у живот и избор особеног, појединачног, крајње индивидуализованог. Биљежећи опште конвенције у одијевању, титулисању, говору, баловима, Игњатовић не мање прецизно описује лица у социјално-професионалном одређивању и психолошкој физиономији. У томе је близак Матавуљевом поступку уопштавања примјера (догађаја, појединца) на групу, на цијелу регију или етничку скупину. Сличних поступака, с мање учесталости, има у аутобиографији Јована Суботића, само што Игњатовић превазилази смислом за „типичне специјалитете” не само поменуте писце већ и свеукупну српску мемоарску традицију, дајући најчешће слике личности у судбинском тренутку или статусу усудности, а да су истовремено у професионално-социјално-карактерном смислу веома разнолике: кафански свирач, трговац, војник, затворски стражар, национално-вјерски вођа, емигрант, емисар, особењак, крчмар, коцкар, вјечити ђак, свештеник хомосексуалац, новинар, цензор, писац, пјесник, вјечити младожења, удавача, муж, старији брат, захвални син, тотор, подлац, јунак. Осим на портретима појединаца, најчешће уздигнутим до типова/карактера, Игњатовић радо уноси групне портрете, бирајући их нарочито у споју гротескних противности. На примјер опис србијанских добровољаца у Војводини:

„Јако ми је у очи пало кад сам видео пролазеће марширајуће Србијанце. Петнаест-дваест њих маршира тако подвојце, с неједнаким пушкама, краћим, већим, са шишанама. <...> Било је ту све измешано: старо, младо, човек од хвата, до њега мали шпрљак. <...> Што се одела тиче, осим што су народно, србијански обучени били, видео сам их доста шарених. Видео сам једног Србијанца у фракку, а на глави хусарски чак. <...> Но најлепше је било видети једног обученог у хаљине шокачког

црквењака, пракарикатаура „сакристајнера”, у шареној дугачкој антерији. Кад човек погледа, као год у каквој панорами. Служили су публици на велико увесељавање.” (278)<sup>103</sup>

Или комична ситуација међу публиком у позоришту за вријеме једне незгоде, за Игњатовића више повод да покаже наше нарави.

„Сад настаде паника, ужас. Доиста, приказ није био пријатан, али за психолошку студију врло интересантан. Настаде ларма, вриска. (...) Мислите да су мушки журбали да женске спасу? Противно, сваки своју кожу хоће да спасе.” (495–496)

Са истом непосредношћу Игњатовић прелази од случајних (тренутно насталих) сталешких, професионалних или карактерних група на велике скупине, нпр. на нације. Ако је у ономе претходном реалност, у овоме посљедњем је потврђивао своје класицистичке коријене, с врхунцем у романтичарском универзализму, засталом на граници нације као монолитног комплекса.

„Српкиње уопште немају леп ход, мичу се између крајности – или им је ход и држање brusque или ходе као мирносице. Не би згорег било у том реформисати се, што би њиховом иначе лепом, пикантном типу само годило. Тако је исто и код Срба мушкараца. У тежака, иначе добро развијеног, ход тром, у занатлије је већ бољи, у адвоката као у трговца ход брз, „гшефтелски”, наравно зависи то и од струке, начина живота. У Срба најлепши је ход Црногорца, јуначан, племенит; није ни чудо, од заманде је па увек војник – домобранац. Иначе, у осталих иројачка времена су престала а G'schäft geht voran.” (422–423)

<sup>103</sup> Цитати по издању *Мемоари*, приредио Живојин Бошков, разговор, Милутин Петровић. Бгд, 1988. (Српска књижевност: Мемоари, дневници, аутобиографије, 8)



Као припадник расијаног народа, и то са периферије и из националне оазе, Игњатовић, међутим, комплекс нације није исказивао посредством државних и политичких граница, већ посредством појединачне судбине какву симболизују имена Милоша Обилића и Вука Бранковића, Марка Краљевића или генерала Јована Дамјанића, јунака револуције 1848/49. године, али на мађарској страни. Наводећи примјере романтичарски хипертрофираног родољубља (анегдота „Ich bin ein Serbe”),<sup>104</sup> којему је својевремено и сам давао утицајан прилог,<sup>105</sup> Игњатовић истовремено постаје један од најоштријих критичара сопствене нације, помињући „болест српске интелигенције” („Налазе се и такви који би се примили и сваке струке министарских званија, ма ништа не знали, а ћате нека раде”) и индивидуалну себичност „сувремених Срба, у којих је доиста идеал слаб а себичност јака, где после не може бити ни јаког средишта у интересу опћинства, а док тако трајало буде, Срби задатку свом нигда потпуно одговорити не могу”.<sup>106</sup> У томе је аутор *Мемоара* некад на трагу, а некада у претходници критичких духова какви су Јован Стерија Поповић, Симо Матавуљ, Радоје Домановић или Стеван Сремац.

Множина података у *Мемоарима* ствара утисак да је то посљедица неселективног укључивања грађе у текст, односно панорамског упада стварности у сјећање. Али простор или интензитет дијелова о сусретима с Бранком, Кодером, Змајем, Симом Милутиновићем Сарајлијом потврђује да је Игњатовић умио дати предност ономе што је сматрао изузетним. Исту усмјереност једним дијелом откривају и други мемоарски текстови друге половине XIX вијека: главна тематска средишта постају културни јунаци (сиже сусрета, познанства, пријатељства), не више властити пут или суд-

<sup>104</sup> *Op. cit.*, 515.

<sup>105</sup> Нпр. чланак *Србин и његова поезија* (Даница, 1860), *Душан, српска слава* (Путник, 1862), *Слава Црногорска* (Слога, 1862), и др.

<sup>106</sup> *Op. cit.*, 407, 411, 427.

бина, него управо друга личност, појединац значајан у националној историји и култури, али и појединац књижевно привлачне судбине. Велик дио успомена Јована Суботића, Јована Ђорђевића, Тодора Стефановића Вилловског, Симе Матавуља, Аце Поповића Зуба, те Михаила Полита Десанчића, заправо је грађен на портрету као тематско-морфолошком тежишту.

*Мемоари* Јакова Игњатовића, ако је судити по ауторовој намјери да буду „огледало прошлог доба,<sup>107</sup> испуњавају неке од основних претпоставки реалистичке поетике. Природа већине мемоарских текстова је, међутим, по стилско-поетичкој оријентацији према епохама заправо растеглива: они уједињују скуп тачака у прошлости са тренутком писања/сјећања. Тако је и Игњатовићево „огледало“ пуно тема и сижејних комплекса романтике: примјери трагања за српском самобитношћу, за супстанцијално српским, за изворношћу, за српским духом, српским хумором, српским пјесмама, све до домишљања како би се од српских ласцивних тамбурашких пјесама дошло до српске мелодраме и опере. Инсистирање на таквом огледалу, дакле, упућује на учешће романтичарске поетике у попуњавању тематског комплекса. Синтагма „типична фигура и специјалитет“<sup>108</sup> могла би се узети као знак распознавања тематско-мотивских и семантичких аспеката *Мемоара*, Ј. Игњатовић је без премца у српској књижевности по томе како је портретишући своје савременике умιο да нађе уз низ довољно личних, парцијалних особина и ону јединствену, непоновљиву. То се поправило не односи само на карактерне стране већ и на онај „судбински“ рез у животу једне личности. Нпр., за књижевне успјехе Јована Суботића, „где је он, ту премија као зрело воће пред ноге му пада,<sup>109</sup> за Симу Милути-

---

<sup>107</sup> *Op. cit.*, 5.

<sup>108</sup> *Истио*, 443.

<sup>109</sup> *Истио*, 49.

новића Сарајлију: „А главни уставобранитељи, олигархе, исцедили су га као лимун па бацили.”<sup>110</sup>

## 4

Тиме се у елементарним стилским и наративним јединицама, нарочито у учесталости одређеног типа стилско-реторичких фигура и у функционисању једноставних облика (алегорија, слика, парабола, примјер) препознају нека од основних тежишта. Уважавајући оно што је већ речено о стилу Игњатовићевих Мемоара, о „шарму” његовог језика (Бошков)<sup>111</sup>, о неразлучивости аутобиографско-мемоарског од фикционалног (Скерлић, Живковић),<sup>112</sup> те о вези ових феномена са бидермајером (Живковић),<sup>113</sup> ваљало би издвојити извјесне заједничке црте у стилско-реторичким рјешењима код већег броја аутора текстова овог типа. Мемоаристи, наиме, настоје сингуларним чињеницама личног искуства дати општију вриједност, сврстати их у надређен ниво, било типизацијом (веза јединке са типом/групом), било избором семантички истакнутих фигура/тропа. Та је тежња препознатљива повремено у *Автобиографији* Јована Суботића („Сангвинци прве воде. Људи момента. Лакокретни као лишће на тополи.”),<sup>114</sup> а врло је изразита у Биљешкама једног писца Симе Матавуља. С обзиром на њихову тематску уситњеност и морфолошку „рапсодичност”, ове стилско-реторичке тенденције још су видљивије у Игњатовићевим *Мемоарима*, у афористичким конструкцијама и афоризмима, сентенцама, антитезама, парадоксима и оксиморонима. Једне од ових врста дају животној грађи значењски

<sup>110</sup> *Исто*, 301.

<sup>111</sup> Ж. Бошков: *Игњатовићево „ојледало прошлој доба”*. Мемоари (1). Предговор, Н. Сад, Приштина, 1989, 17. Одабрана дела Јакова Игњатовића, XI.

<sup>112</sup> *Нав. дјела*.

<sup>113</sup> Д. Живковић: *Евројски оквири српске књижевности*, Бгд, 1970, 308.

<sup>114</sup> Уп., Д. Иванић, *op. cit.*, 297.

ауторитет, друге динамизују сужејну страну оштрим исходима помоћу контраста и парадокса, а треће повезују савремене личности и околности са књижевном и историјском традицијом. У таквим манирима препознају се често реторички коријени класицизма, али не треба запоставити ни блискост с поетиком реализма, с њеним повјерењем у преносивост и вриједност туђег искуства и с њеним дидактичним и поучним садржајима и функцијама.<sup>115</sup> Гдјекад су цијеле приче-епизоде завршавале поучним додатком, упутством за понашање у животу. „Жалостан акт тај братске мржње нек свако узме за пример у животу, па и поуку; видимо још и сад неприлике, где се таквим опорукама отуђи брат од брата, кћи од матере, сви падају у чељуст грабљиваца, те морају да се обрукају”.<sup>116</sup> С друге стране, међутим, приче о карактерима као усудности људског живота, тешко се уклапају у оптимистичко-утилитарни и детерминистичко-еволутивни концепт епохе реализма!

Пошто су расијане по *Мемоарима*, ове стилско-реторичке јединице дјелују најчешће спонтано, нетражено, неконвенционално, али посматране заједно, уобличују конзистентан систем. Метафоричка слика Сентандреје („мала српска оаза”),<sup>117</sup> нпр., уведена на почетку мемоарских казивања, памти се као имплицитна мотивација ауторовог понашања и његових политичких и националних увјерења, а оксиморонски искази, такође расути од почетка дјела (нпр. „лепа руина, изгорео вулкан”),<sup>118</sup> наговјештавају често поетизовани, стилистички обиљежени коментар чињеничке грађе,

<sup>115</sup> Игњатовић је рачунао на одређене склоности читалачке публике, на њен „хоризонт очекивања”: „Ваљда ми се неће замерити што сам се овде у такве специјалности упустио; доцнији нараштаји нек читају како се живело у друштву тога доба, те им испоређивање са њиховим временом може забаве, а у нечем и поуке дати”. (433)

<sup>116</sup> *Op. cit.*

<sup>117</sup> *Истио*, 5.

<sup>118</sup> *Истио*.

анализе и дескрипције, али и Игњатовићеву склоност породици тропа окупљених око парадокса. С обзиром на стилско-семантичку ефикасност парадокса и његову комуникативну привлачност, случајеви и односи из живота лако су добијали литераризоване пројекције, све до онога што је већ названо „судбински рез” или што је сам Игњатовић назвао „типичан специјалитет.” У конструкцијама својственим парадоксу аутор *Мемоара* радо описује своја главна искуства из покрета 1848/49. године: као затвореник је упућен да уређује званичне новине у Н. Саду, а као антиаустријски оријентисана личност позван је да буде уредник званичних, проаустријских београдских новина. Свакако од те опште Игњатовићеве склоности није независно ни његово запажање о Кодеру: „Теме су му изгледале као парадоксон, али су биле интересантне за студију, и почео је сам фућати моје идеје које су такође као парадоксон изгледале.”<sup>119</sup>

Уз високу литерарну потенцијалиост парадокса за Игњатовића је и контраст (антитеза) био веома привлачан. Противурјечне ситуације, контрастни спојеви, дистанца према тривијалним становиштима, то је једна од сталнијих тема и један од сталнијих ставова овога писца. У томе се може препознати и остатак романтичарског индивидуализма и осјећаја отуђености, познатих већ из дневника Славка Златојевића или Милице Стојадиновић Српкиње, па и из читаве романтичарске традиције. У том се свјетлу Игњатовић сјећа себе и Бранка Радичевића на неком балу: „(...) мали сарказми, иронијице испрекрштале се (...). Њихове тежње, њихови говори нису били наши, ми смо друго нешто мислили и желели, али шта? Ваљда ни сами не бисмо знали: народ, домовина, човечанство, шта ли? (...) доста то да смо се обоје у негативном полу спрам струје друштва саставили.”<sup>120</sup>

<sup>119</sup> *Исто*, 343.

<sup>120</sup> *Исто*, 351–352.

Други вид књижевне динамике настајао је из учесталих афоризама и афористичких исказа, изразите семантичке обиљежености и уопштавајуће снаге: „Непријатеља ту још није било, дакле требало га је створити”,<sup>121</sup> „Но дух нађе себи кључаницу кроз коју ће улетети”,<sup>122</sup> „Сваки покрет има своје хијене”.<sup>123</sup> Из ових примјера се види како је граница између различитих књижевних средстава лабава, помјерљива од изразите семантичности до не мање сликовитости, често у тежњи да задовољи оба аспекта: „Родољубље сматра се као струк цветни који на прса заденемо и поносимо се њим као паун перјем – кад увене, бацимо га на смет”,<sup>124</sup> народ – „Тихо море. Но народни списатељи били су на површју; пена, бисерпена изгибајућег се мора”,<sup>125</sup> музика за Бахова апсолутизма, „огњиште око којег су се замрзнута срца загревала”,<sup>126</sup> „Тако ја – сват, остах као патак на леду”<sup>127</sup> итд.

Оно, што можда треба издвојити као нарочит ефекат мемоарских штива, препознатљив у више оваквих текстова, јесте временска дубина, спајање момента прошлости и момента садашњости, са контрастним емотивним предзнацима. Кад, нпр., описује дружење са младим Јованом Јовановићем (потоњим Змајем, у вријеме писања *Мемоара* својим великим политичким-противником), Игњатовић ће рећи сјетно како им „у полету баховска полиција није (...) могла крила подсећи нити је тада политичка партијност појмове о родољубљу и братској љубави мутила”.<sup>128</sup> На једном мјесту се, наиме, спајало оно што се осјећало „за врућа

---

<sup>121</sup> *Истио*, 146.

<sup>122</sup> *Истио*, 55.

<sup>123</sup> *Истио*, 189.

<sup>124</sup> *Истио*, 467.

<sup>125</sup> *Истио*, 30.

<sup>126</sup> *Истио*, 475.

<sup>127</sup> *Истио*, 441.

<sup>128</sup> *Истио*, 517.

трага<sup>129</sup> и оно што се изградило кристализацијом новог искуства.

Понеко рјешење је индикативно и за традицију Игњатовићевих реторичких залиха, колико и за профил значењских интенција. Упадљиво је учестала антономазија, поуздан начин да се једно савремено искуство веже за традицију и да се тиме класификује и универзализује. Нпр. „Дамјанић је био Клебер мађарске револуције”,<sup>130</sup> „новог времена Алба, Хајнау”.<sup>131</sup> Сличну улогу и слично дјеловање остварују неки једноставни облици, нпр. алегоричне и параболичне приче, у *Мемоарима* такође често заступљене или назначене.

Овдје може бити само поменуто подручје „лексичке стилистике”, с карактеристичним колебањима између славеносрпских, српских или неких других језичких обиљежја, особито у нашој књижевности XVIII и прве половине XIX вијека. У Игњатовића, нпр. „Хасне, награде отуда нисам имао”,<sup>132</sup> „уникум, јединцатост”.<sup>133</sup> То је знак акумулације различитих језичких традиција у српској културнополитичкој дијаспори, „растројењу”, како је писао Игњатовић. Слично поступају у избору лексике и Милован Видаковић и Јован Суботић, само не толико „полиглотско-српски” као аутор *Мемоара*.

## 5

Унапријед је прихватљива теза да се између морфолошког склопа и стилско-реторичких доминанти Мемоара успоставља равнотежа, и да то заједно условљава општу физиономију текста. Наиме, *Мемоари* су морфолошко-композиционо „рапсодични”, нецјеловити „звучи из прошлости” (како је одломке својих

<sup>129</sup> Л. Костић: *Из моја животова*, приредио и поговор написао Младен Лесковац, Бгд, 1988, 452.

<sup>130</sup> *Op. cit.*, 273.

<sup>131</sup> *Истио*, 272.

<sup>132</sup> *Истио*, 425.

<sup>133</sup> *Истио*, 78.

сјећања назвао Игњатовићев савременик Јован Ђорђевић).<sup>134</sup> Такву је форму излагања Игњатовић имплицитно обећао већ у првим реченицама својих сјећања, варирајући је више пута све до експлицитне формулације: „Ово су само рапсодије, утисци на ме и савременике учињени, и зато ћу амо-тамо дигресије чинити”.<sup>135</sup> Дјелимично је форма *Мемоара* посљедица начина објављивања и временских распона између појединих дијелова. Стога су Игњатовићеву тексту можда најближи управо мемоарски записи Јована Ђорђевића, отишавши у „рапсодичности” најдаље, будући објављивани од седамдесетих до краја деведесетих година прошлог вијека.<sup>136</sup> Ту врсту морфолошке лабилности имаће велик број мемоарских дјела, особито када су у одломцима расути у различитим издањима и са већим временским распонима (Лаза Костић, Михаило Полит-Десанчић, Јован Ђорђевић, Јован Стефановић Виловски, Милан Савић), понекад и без настојања да се обликују у извјесну цјелину (Лаза Костић).

Морфолошка неодређеност, фрагментарност и својеврсна импровизација несумњиво одговарају генолошкој природи мемоара као документарно-умјетничког текста. Ауторима оваквих дјела по правилу је стало да потврде аутентичност искуства, а не да изграде јединствене форме излагања: оно се, нарочито у Игњатовићеву дјелу, лако прекида и непредвидљиво наставља, изоставља се оно што је речено на другом мјесту, запостављају се цијели периоди живота, а неке од важних одлука прекривају се алегоричним сновима (однос према Аустрији на почетку педесетих година) или параболама (завршни дио, прича о сату, на почетку списатељског професионализма). Обе те приче или наративне форме,<sup>137</sup> свака на свој начин сажимају

<sup>134</sup> Уп., Д. Иванић, *op. cit.*, 346.

<sup>135</sup> *Op. cit.*, 33.

<sup>136</sup> Б. Ковачек: *Јован Ђорђевић*, Н. Сад, 1964, 8.

<sup>137</sup> О „причама” унутар *Мемоара*, Милутин Петровић, у говору *Романескни мемоари Јакова Игњатовића*, нав. издање, 547–548.



искуство великих размјера, али дозвољавају и поливалентну денотацију.

Мемоари ипак нису аморфно већ морфолошки тешко одредиво дјело: смјењују се једноставни облици (узречице, сентенције, пословице до параболе), кратке приче и цијеле приповијетке, именована, скице, портрети. Измјенљивост статичних и динамичних, дескриптивних и наративних јединица има само дјелимичне сродности са Пишчевићем, донекле и Јованом Суботићем и Симом Матавуљем. Али је Игњатовић без премца по вјештини да саопшти мноштво чињеница, имена, портрета, прича, мањих наративних или дискурзивних исказа а да у томе мноштву не изгуби ни јединство стила и унутарњу сижејну напетост, што се, међутим, дешавало не само Јовану Суботићу, Јоакиму Вујићу, Герасиму Зелићу и Никанору Грујићу, већ и једном Сими Матавуљу. Игњатовић је такву ефикасност постигао и стилско-реторичком и морфолошком динамиком, а особито неком врстом ненадмашне комуникативне енергије, било да се ради о позицији приповједача, било о самом мемоарском комуникату, оним што саопштава, такође у вишесмисленим тензијама.

## РЕЦЕПЦИЈСКИ ЗАОКРЕТ

Негативна аксиологија (негативан однос према поетичким начелима ранијих традиција) карактеристична је за ране фазе конституисања нових поетичких система и битно је обележје транзицијске књижевности. У протореализму (стихијском, бидермајерском реализму) то „вреће” поетика најевидентније се манифестовало у хумористичко-пародијској књижевности. Отварајући пут реализму, она је преиспитивала постојеће каноне, с једне стране, класицистичке, институционализоване кроз школски систем, с друге, оне оличене у популарној, сентименталистичкој књижевности. Негативна аксиологија у реализму није, међутим, била мотивисана само отпором према конкурентском тексту већ према тексту уопште. Све што је упућивало на текстуалне конвенције/клишее требало је минимализовати и успоставити најмању могућу разлику између живота и текста који је сав био у напору имлицитне поредбе као у животу. Књижевни текстови су се интензивно пунили фактоцитатитима – подржавањима судских молби, жалби, рецептима, говорним жанровима (удварања, разговори за столом, свађе, наговарања....). У критици се као естетска предност истицала миметичка уверљивост текста – препознавали прототипови, процењивала „природност” језика или мотивација која се доводила у везу са вероватноћом делања јунака у реалном свету у истоветним хипотетичким ситуацијама. С друге стране, све оно што је упућивало на литерарност добијало је предзнак артифицијелног, лажног и извештаченог. У књижевности српског реализма та „негативна рецепција” и прва озбиљнија напуклина

у систему узоритих текстова везује се (пре Светозара Марковића, који ће јој дати програмски карактер) за књижевне чланке Јакова Игњатовића. Наш рад ће бити покушај да дамо одговор на неколика питања: 1) какав је значај и садејство Игњатовићевих књижевних чланак (експлицитна поетика) и пародијско-хумористичке прозе (имплицитна поетика) у креирању рецепцијског заокрет према новом типу књижевности; 2) на ком рецепцијском (магистралном) току се нашло његово дело 3) какав је шири, не само књижевни, већ друштвено-историјски контекст погодовао рецепцијском заокрету.

### *Рецепцијски заокрећ и експлицитна поетика*

У *Пољегу на књижевство 1857*, Игњатовић врло експлицитно артикулише потребу за променом рецептивног кода и за напуштањем имитативних модела – класицистичког (јер Тибар не тече Србијом) и немачко сентименталистичког. Први доводи у везу са школским системом. Описујући школовање које је почивало на латинском језику, он помиње „латински систем” који се не огледа само у знању латинског језика и читању Хорација и Вергилија. „Латински систем” је осим наученог знања био и једна пракса мишљења и писања, „поетично књижество српско у латинској форми”, које је за последицу имало хиперпродукцију и аутоматизовану рецепцију одређених жанрова („Било је време кад ниси могао у календару и по новинама друге поезије читати осим оде”). Ограничења класицистичког имитативног модела видео је у исцрпивом репертоару (стила, садржаја, облика) који се неинвентивно понављао<sup>138</sup>. Писао је: „исте идеје не могу се навек по-

<sup>138</sup> Игњатовић процесе клишезације не приписује само старијим поетикама. Он види опасност подражавања и у „новом правцу, и то народном” трасираном у делу Доситеја Вука, Сарајлије, Радичевића... „Тако исто могу се изродити сад чрез копирање на-

вторавати, па су се зато и подражатељи тих латинских списатеља морали исцрпети. Основ је био узан и туђ, па се није ни могао одржати” (1951: 82). Моди писања ода није, међутим, ни сам одолео („дошла ми је воља да и сам будем стихотворац, кад је то тако лако” (1951: 85))<sup>139</sup>.

Ограничења другог имитативног модела („наместо латинског подражавања, постане немачко подражавање” (1951: 83)), Игњатовић поново, у хердеровском маниру, доводи у везу са идејом да „сваки народ има нешто себи својствено” („Ко хоће да постане Хорац, тј мора имати свој Рим и Тибар” (1951: 81)). У случају немачке преводне прозе то га води закључку: „По мом мненију, Србин је објективној поезији наклоњен. Немачки сентименталитет код нас се тешко може пресадити” (1951: 84). „Немачки сентименталитет” Игњатовић препознаје такође као систем мишљења и праксу писања. На мети његове критике стога су се нашли романи Милована Видаковића јер су носили „неке черте сентименталне, претеране немачке нежности” која „српском карактеру не приличи”. Игњатовић је заправо „несрпским” одредио све оне читаоце којима су Видаковићеви романи „приличили”, а њих није било мало. Тиме је скренуо пажњу на специфично обележје популарне књижевности: она ствара читалачку масу („Видаковић се појавио, и то врло згодно, да задовољи српство што чезне за читањем”(1951: 238), али јој та маса не доноси друштвено признање („док су дјела Видаковићева сви радо читали и њима се увесељавали, сама личност његова није била достојно уважена” 1951: 240). Популарна књижевност није се обраћала одраслом, зрелом и читалачки искусном читаоцу: „Тек

---

родних песама безумни песмикројачи” (1951: 89), као и у писању романа „са социјалним мотивумом” у „туђем изражају” (1951: 89).

<sup>139</sup> Фасциниран својим старијим пријатељем и побратимом Симом Милутиновићем Сарајлијом, он му је написао оду: „Једанпут сам га изненада обрадовао једном рђавом одом у *Народном листу*; то му је неописано мило било и дуго је ту оду носио у цепу” (1951: 216).

што је какво Српче или Српкња дорасла да може књи-ге читати, већ је Видаковића у руке узела. Свака класа радо га је читала". Насупрот масовном читаоцу стоји компетентни читалац који успоставља аксиолошку лествицу.

Овог компетентног читаоца заправо најбоље представља сам Игњатовић, а његова рецепција прозе Милована Видаковића илуструје сложеност односа према писцима који су објект критике и који иде од признања наклоности до отворене негације. Већ у *Пољеду на књиженство* он објашњава Видаковићев значај за образовање читалачке публике: „Но, при свему том, само зато што је узео за предмет романа какав српски акт и уплео понешто српске ситуације, па већ народ како га је радо читао, а чрез то се родило у народу веће к чи-тању побуђење, и тако је Видаковић и поред слабијих велику себи за род заслугу учинио" (*ист.* Д. В. 1951: 94). У чланку *Три српска списатеља* назива га једним „од најплоднијих и најважнијих српских списатеља" који је, инспирисан „њемачком романтичном књижевношћу", „ритерским чудотворним романима", тражио „у српској повјесници примјере славе, честитости" и тиме у историји српске књижевности, после Доситеја стекао „заслугу прелазног периода у чисто српски" (1951: 241). Осим књижевноисториског значаја, он набраја и естетске квалитете његове прозе: издваја етичку димензију његових романа („тежњу за оним што је честито и племенито"), „живу фантазију", популарност песама из романа.

Наклоност коју Игњатовић показује према Видаковићу, упркос поетичком разилазњу, можемо разумети и књижевним и личним разлозима. Књижевним, јер текст који се пародира прво се усваја, опонаша, речју – воли. У чланку *Три списатеља*, у списку литературе која је обликовала његов рани читалачки укус нашао се и Видаковић: „У оно доба читао сам већ неколико српских књига, као: *Светислава и Милеву*, *Бој на Косову*, *Љубомира у Елисијуму*, и нешто народних пјесама" (1951: 213) Неретко су аутори били пасионирани чи-

таоци, чак и опонашатељи литературе коју су касније пародирали или литерализовали као пример своје читалачке заблуде.

Лична наклоност се односи на познанства и књижевно сазревање које је протицало у знаку три српска списатеља (Симе Милутиновића, Видаковића и Јована Пачића). Познанство с Видаковићем Игњатовићу је значило улазак у књижевне кругове, учествовање у језичким дебатама<sup>140</sup>, али и кристалисање сопствених књижевних, неретко опречних ставова.

Међутим, упркос признању значаја, Игњатовић врло рано уочава, како у делу тако и у самој личности Видаковића, извесну крутост погодну за комичку имитацију.

О инспиративности да од писца начини предмет комедије и сопственој склоности ка физичкој (не само литерарној) имитацији и карикатурализацији сам Игњатовић пише:

„Начиним једну комедију<sup>141</sup>, то јест шаљиво драматично дјелце, у којем су представљене биле све маркиране личности које су к њему (Видаковићу, прим Д. В.) долазиле, и то у форми карикатуре. Сам Видаковић био је ту главна особа, са свима својим учитељским педантеријама које су нама као смјешне изгледале” (1951: 237).

---

<sup>140</sup> Игњатовић у *Мемоарима* пише о утицају Видаковића под чијим надзором је провео зиму у Пешти присуствујући тада актуелним филолошким дебатама: „Будући да сам морао из Будима у Пешту у школу ићи, а зими потешко, то ме татор повери Видаковићу да преко зиме под његовим надзором у Пешти останем, што је мени и мило било, и тако ишао сам са Видаковићем сваки дан „Код Јозефа”. Ту се после дебитирало, увече каткад и до поноћи.” (1951: 27) О природи дебате Игњатовић укратко извештава: „Ту, после, Вук Караџић морао је издржати Видаковићеву анатему, а баш ни Копитар није најбољма прошао!” (1951: 27)

<sup>141</sup> Ово „чињење комедија” читамо као мали аутопортрет писца и генеришемо га из Игњатовићевог општег портрета будућег писца романа са „социјаним мотивом”: „Доста шаљив, доста подсмешљив, у социјалном животу на најмању ствар или ситуацију приметителан, пун је вица” (1951: 94).

Склоност ка физичкој имитацији и карикатури већ је примећена као често својство аутора хумористичких и пародичних дела<sup>142</sup>.

Промишљање популарне клишетиране и за имитацију погодне лектире, с једне стране, и читалачке публице која је ту популарност одржавала, с друге, Игњатовића води ка анализи самог чина читања. У чланку *Три српска списатеља* (1860), пошто је открио своју младалачку лектуру и прецизно дијагностификовао популаран тип текстова, он, попут Доситеја и Стерије, описује погрешке раног читања: „Иза тога читања постао сам заклето непријатељ Турцима. Држао сам тврдо да сам се ја онде десио, Бајазит не би Светиславу отео Милеву” (1951: 213). Наивног читаоца је и фикцијски уобличио у лику Васе Решпекта. Коментар који прати јунака може се читати и као скривена аутокритика младалачке читалачке лаковерности:

<sup>142</sup> На размишљање о склоности према физичким имитацијама писаца хумористичке оријентације инспирисала нас је једна студија Томаса Мана о Чехову. Он је писао о Чеховљевим дечијим имитацијама, о способности да „изводи мимичке шале”, „карикатурално подражава”, што ће се касније „прелити у сасвим друге облике, са духовним се сјединити, морално се оплемени, уздигнути се од забавног ка потресном”: „Тај јуноша уме тако смешно добро и живо да копира каквог приглупог ђакона, каквог господина чиновника, како на балу плешући извија ногом, полицијског пристава како се понаша у цркви”. (Ман 1980: 239) У нашој књижевности у *Сећањима на Л. Лазаревића*, објављеном после смрти писца у *Колу*, Данило Живљевић пише како се Лазаревић волео пресвлагати и маскирати: „Одједном нестале покојног Лазаревића са својим блиским сродником, а после кратког времена вратише се оба преобучени, и то пок. Лазаревић преобучен у даму. Лазаревић је уживао, као што сам доцније дознао, још из свог ђаковања, да се у интимнијем друштву преоблачи, или као дама, или ма како, па да се представља као преобучено лице”. (Голубовић, 2010: 72) Попут Игњатовића који је оставио податке о својим физичким имитацијама Видаковића, У *Биљешакама једног писца* Матавуљ је писао о својој склоности ка имитацији која је прво била дечија игра а онда прерасла у забаву друштва, на пример, имитацију оних који би управо напустили кафански сто.

„Што год је читао о јунацима, све је држао да се баш то тако збило, мада је на немогућност личило <...> Оне осијанске слике где српски јунак, кад му је врућина, ишчупа с кореном читаву јелу из земље, па на коњу јездећи држи јелу у руци, а сунчани зраци кроз лишће на токе му падају – то је све тако било, као год и оно кад се Марко буздованом у облаке хита” (1981: 23).<sup>143</sup>

Игњатовићев јунак неће (попут његовог творца) постати свестан погрешки читања. На трагу смо Тињановљевих размишљања који пише: „То је, наравно, веома погодан пародијски поступак: довољно је да одређени јунак искаже књижевно мишљење да би оно добило боју његовога мишљења; ако је лице комично, онда ће и мишљење бити комично” (Тињанов 1991: 174). Решпект није комично лице али његово наивно читање додатно га профилише као социјално неадаптивну особу, чудака и особењака. „Лик читатеља/читатељке” у функцији је пишчевог руковођења одређеном стратегијом читања, посредно и праксом писања. У том читалачком уроборосу – фикцијски лик читатеља јесте у пољу провокације – јаких негативних сила, јер је потребно успоставити отклон, дистанцу према ономе што се чита, или према начину како се чита, или и према једном и према другом.

Критика наведених модела књижевности није била само последица „погледа” на постојећу књижевност и њене реципијенте. *Пољед на књижевство* је и аутопоетички, антиципаторски текст. Њиме се стварала теоријска платформа за рецепцијски заокрет према тада

<sup>143</sup> У којој мери Решпект „понавља” лектуру раног Игњатовића видимо из описа лектире коју је писац оставио иза себе. У чланку *Три српска сјисшелеља* поред сентименталистичких романа и народне књижевности, Игњатовић описује читање војних књига по препоруци капетана Јована Пачића: „Он ми је улевао вољу да будем војник и препоручивао ми је дјело *Клаузевица о рату*” (1951: 245); Читалачки „двојник” раног Игњатовића (Васа Решпект) такође чита војне књиге: (прочитао је десетак пута књигу *Der kleine Krieg von Schocls*, па и самог Клаузевица...)



још увек у српској књижевности непостојећем реалистичком роману, или, како га је Игњатовић називао, хумористичком роману са социјалним мотивумом. Овај жанр је, полазећи од очекивања читалачке публике, сматрао рецепцијски оптималним: „Србин је од природе доста шљив, доста потсмешљив, у социјалном животу на најмању ствар или ситуацију приметелан, пун је вица, па ето и списатеља и публикума сходног за хумористички роман” (1951: 94).

У *Пољеду на књижевство* Игњатовић је заправо описао роман који ће три године касније сам написати (*Милан Наранџић*) и који ће „за кратко време”, кроз дело Симе Матавуља и Стевана Сремца, потиснути видаковићевски тип романа. Он је антиципирао жанр (друштвени роман), стил (хумористички) и „цел”: „У социјалном роману поред здравог хумора, са добрим моралним мотивумом, на изобраење разних класа дејствиват се може” (1951: 54). Прогнозирајући овој „струци” (жанру) „велику будућност” („У овој последњој струци држим да би Срби за кратко време и Немце и друге своје суседе превазишли” (1951: 94), Игњатовић, веран реалистичкој поетици и њеном отпору према сваком виду клишетизације која би скретала пажњу са наративног света на сам текст, упозорава од опасности имитирања: „но и у овој струци треба се чувати од туђег духа, мишљења и изражаја” (1951: 54).

### 1. *Рецепцијски заокрећ и имџицијна џоеџика*

Пишући о популарној лектури и деклеративно одбацијући имитативне моделе, Игњатовић је 1857. чланком *Пољед на књижевство* означио две значајне пародијске мете, два „калупа”<sup>144</sup>: класицистички и па-

<sup>144</sup> Реч калуп није случајно изабрана – преузета је из Стеријиног *Романа без романа* у којем наратор у дијалогу са читаоцем

тетички. Специфичном реториком која је почивала на оптималним фигурама раскида (прекида): пародији, комичним хипербатонима<sup>145</sup>, комичним поређењима, стварало се, овог пута унутар саме фикције, ново рецепцијско поље и отварао пут новој аксиологији.

### 1.1. Комични хипербатони и класицистички имитативни модел

Игњатовић је често прибегавао комичним паралелизмима заснованим на комичним хипербатонима уводећи античка божанстава и митске јунаке у свет нискомиметских. Комична поређења у којима су елементи који се пореде потпуно неповезани, утолико су комичнија уколико је само поређење неприкладније и туђ (поредбени) текст више онеобичен тривијалним контекстом. Са античким богињама нису се поредиле узвишене јунакиње – један тип реторике везан за високомиметске јунаке „спуштао се”, карневализовао, пребацивао на „доњу сферу”. Овај процес „обарања” стилских регистара стварао је комичну стилску какофонију и демаскирао покушаје јунака да остану у заштићеном свету литераризованих двојника. Управо обратно – поређење је указивало на њихову несавршеност и комично иронично (само)прецењивање.

Навешћемо неколико примера хипербатона насталих „неадекватним” поређењима и демаскирањем јунака призивањем неадекватних литерарних двојника:

У *Пајници* се пореде природна и кокетна лепота: „а Јелица кад је и у „неглиже”, изгледа покрај ње као богиња Галатеја прем Хекуби”.<sup>146</sup> У *Васи Решекшу*,

---

каже: „књига није чизма да се мора по калупу правити” (Стерија 1998: 49)

<sup>145</sup> Маја Херман Секулић пише о хипербатону, класичном реторичком појму „узетом из Квинтилијана, у значењу „прекорачеја”, „преступа”, „трансгресије, „verbi transgressio”, и из Лонгина, у смислу инверзије, тј. преокретања и преобраћања идеја” (1989: 791)

<sup>146</sup> Неретко се поређењима са митолошким јунацима театрализује животна ситуација, хипотипоза (предочавање) повлачи пред ек-

ироничним коментарима, Матилда се демистификује као промискуитетна јунакиња: „Амор, Бахус и Марс имали су своју жетву, добру бербу”. Индикативан је и опис лепих младића запослених у „кондиторију”: „Овде већ и сам шегрт мора као Ганимед изгледати, сав слadak да га човек полиже” (1981: 78).

Комични хипербатони настали „неадекватним” поређењем јунака нису само у функцији карикатуре и хумористичке стилизације; они упућују на нов тип „употребе” текста; на супрот класицистичкој поетици у којој се поштовала подела на стилове, код Игњатовића се асоцијативни низови, нагло, пребацују из свог „лежишта”, из једног у други стилски регистар. Смртник у којег се заљубљује Зевс, оличење мушке лепоте, изједначава се са продавцима слаткиша да би се новим хипербатоном „полизати слаткиш” и „полизати шегрта” успоставиле и еротске алузије.

Комичким хипербатонима се истовремено и оптимализовала дистанца и успостављао шеретски однос приповедача према свету ликова. У наредном примеру приповедачким хипербатоном тривијални јунаци у тривијалним ситуацијама стављени су коментаром у ред симболички значајних историјских догађаја: „Емилија ионако је прешла већ свој Рубикон, као год Јулија Цезара, куд год па, бродила буде, њен брод ће њезину срећу возити” (1981: 132). Прећи Рубикон у случају Игњатовићеве јунакиње значило је прећи линију части.

## *1.2. Пародија и сентименталистички имитативни модел*

Друга мета Игњатовићеве критике био је патетички калуп карактеристичан за сентименталистичку књижевност. Да бисмо илустровали пародијски отклон,

---

фразом – актери замењују сликом: „Капетан се диже, снажном шаком љутито шчепа штуле, тек лагано се повлачи и стане на сред собе, на очиглед Јелици. Мада је хром, ал’ ипак дивна марцијална слика, какву тек крвава Крајина родити може. Рањени Марс.” (Игњатовић 1936: 345)

фокусираћемо се на патетичне сцене индикативне за овај тип прозе. Примери из различитих романа имају за циљ да скрену пажњу на учесталост морбидних гротескно-комичних стилизација које су прерасле у Игњатовићев приповедни манир .

У *Милану Наранџићу* дочаравајући сцену посмртног бдења Бранка са мајком умрлог детета, Наранџић даје коментар: „но мати је показала више тврдоће и резигнације нег’ сам Бранко”. Сликвито поређење („Кад видиш матер и дете, па да није мртвачког сандука, рекао би Венус лебди над спавајућим Купидоном”) прекинуто је коментаром: „Ту почнемо ју сажаљевати, ал’ она без икакве душевне слабости ухвати Бранка за руку” (Игњатовић 1900: 43). Сентименталистичка исповест уцвељене мајке прекида се патетичном сценом растанка потенцијалног пара: „Вама за спомен ево један прстен и мој минијатур портрет. Носите ме у спомен као што ја Вас у срцу. Кад вас буре светске нападно, погледајте овај лик, и нећете клонути, јер и ја под ударцем моје судбе клонула нисам.” (1900: 44).

У роману *Триен сјасен*, напуштена Милева, „најрадије иде на гробље, и то сама ујутру рано, тек што се сунце роди... Тражи гробове умрлих девојака и младиха. Седне на таки гроб, промишља о животу у младости, бере гробско цвеће и склапа га у китицу. Види капљицу на цвету, то је од росе, а роса испарење гробско, задах душе несретне девојке коју је драги изневерио. У том росном огледалу огледа се Милева, дивно изгледа, па опет као кроз призматично стакло чини јој се да види лик лаћмана, па стидљиво поглед натраг тргне, па она очита „оченаш” и још коју молитву, скупи цвеће, уздахе и оде.” (1981: 97).

У *Васи Решјекићу* патос смрти и боли над умрлим братом се театрализује, преакцентује у кокетовање: „Емилија у црним хаљинама могла се узети као узор лепоте „дувнах”, тако јој на бело лице бледо лице црно добро стајало. И као да зна за то јер кад плаче, у једном магновењу јаче развучене усне, црта искреног плача, у другом магновењу скупљене усне, црта којом се она

прва поправља. Бадава, лепа женска и у жалости коке-тује!" (1981: 68).

Игњатовићевим текстовима дефилију лажно патетични јунаци у намештено патетичним ситуацијама. Уместо патоса који има за циљ да гане читаоца („бадава”), они се из равни своје самопрезентације, пребацају пародијом, у другу раван, комичку или гротескно-комичку чиме се ствара контраефекат.

У *Милану Наранџићу* морбидна сценографија бдења је гротескно прекцентрована кроз ерототанатично узбуђење јунакиње и дата у оксиморонском споју две фигуре: уцвелене мајке и кокете која флертује преко своје боли.

У роману *Тријен сјасен* опис Милевиног гробљанског расположења није пастиш мелодрамске прозе, већ текст који дефинишемо као текст провокатор. Њиме се управо пародира мелодрамски сиже и сентименталистички манир писања. Читалац не пати са јунакињом, он „с писцем” демаскира њену тугу. Коментар се јавља као разоран метатекст који уништава „туђи текст” – разобличава патетичан стил писања.

И у *Васи Решјекићу* преакцентује се гробљанска атмосфера у кокетерију јунакиња, а црнина тумачи као модни детаљ који изазива гануће и симпатије супротног пола.

У наведеним примерима фокусирали смо се на уцвелене јунаке и патос смрти као пародијску мету, као „јакو место” патетично-сентименталистичке прозе. Пародијској преакцентуализацији Игњатовић подвргава све фазе сентименталистичке љубавне повести: од љубави на први поглед која је „љубав из рачуна”, љубавних заклетви „јединих”, „незамењивих” који лако постају замењиви, „један или једна од многих”, театарално извештачених самопрезентација заљубљености и лажне пожртвованости иза које се крије користољубље и сл. Неретко се ефекат комичног постиже ситуационим измештањем јунака, померањем са стања духовне боли због растанка на физиологију: глад, на пример („Опет су јој сузне очи. Хајд’да ручамо” (1900: 424).

Нарочито су, у текст, нагло усечена поређења по супротности била погодна за комичне хипербатоне, преласке са једне слике на другу, њој опонентну. Илустративан је у *Вечитој младожењи* опис лепе Катице „са палестинским лицем” чија љубавна повест је телеграфски предочена („Имала је заручника. Заручник је проси, отац се затеже. Заручник умре”): „Она је изгорели вулкан, није већ, живо, зелено поносно брдо” (Игњатовић 2000, 103).

Поређење љубавних страсти са угашеним вулканом спада у ред предвидљивих поређења генерираних из метафоричког споја ватре и страсти. Међутим, аутоматизам рецепције је нагло прекинут необичном метафором: игњатовићевском сликом живог, зеленог поносног брда. Са пренесеног значења угашеног вулкана, писац се враћа на основно – на планину, брдо, и из њега „извалачи” метафору. Ово враћање на основно значење и „спуштање” слике, подразумева активног читаоца који ће се суочити са рецепцијским аутоматизмом. Пажња је сада са лика пребачена на сам стил.

Рецепцијски заокрет прелазак „преко” границе цитатног текста, његова деконтекстуализација (хипербатон, скок, трансгресија – појмови су којима се описује овај чин прелаза (Херман Секулић 1989), и аутора и читаоца за тренутак стављају у позицију лиминара, некога ко је не „ничијој” земљи. Пародију карактеришу и брза премештања – невероватна способност прескакања са једне равни на другу: с равни текста, на раван аутора, с равни аутора на раван читатеља итд. Сваки „скок” је и прекид континуитета, напуштање једног могућег света који поприма својство одскочне даске. Што је „ход традицијом” сигурнији, толико је и одраз „пародичара-скакача” већи.

Комичан ефекат који ствара пародија подудара се са Кестлеровим описом „логике смеха”: „опажање једне ситуације или идеје у два кохерентна, међусобно неспојива референтна система или асоцијативна међутекста” (Кестлер 1989: 967). На сличној когницији текста почива и гротеска, па се пародија често

појављује у пару како са комиком (комична пародија) тако и са гротеском (пародична гротеска) или сатиром (сатирична пародија). Све функционише по принципу наративних бифуркација (термин смо позајмили из хидрографије због аналогije – рачвање текста: рачвање реке). На месту на којем се смисао текста „разводи” престаје да важе правила привлачења два текста (или две поетика, два стила) – текст који се опонашао сада постаје текст – провокатор. И комична поређења и комичне хиперболе и гротеска препознатљиви су реторски маркери Игњатовићевог стила. Али не само његовог стила! Следећи Стерију и претходећи Сремцу, Игњатовић се нашао на оној линији српске књижевности која је моћном пародијом заувек променила „однос снага” између узоритих текстова. Игњатовићевом „дугу” Стерији стога ћемо посветити посебну пажњу.

### *На мајстџрали ѓародије*



КАРЛ ФРИДРИХ ЛЕЈБОЛД Јован Стерија Поповић, 1869. литографија на хартији, 43 x 30,8 cm; Извор: <http://www.galerijamaticesrpske.rs/grafika-19-veka.html>

У студијама *Стерија као представник бидермајера* и *Период реализма у српској књижевности* Драгише Живковића пародијску линију бидермајерског реализма прати од Стерије и у њему види родоначелника пародије која ће се касније варирати у делима Игњатовића, Трифковића или Стевана Сремца (Живковић 1982). Утицај Стерије на Игњатовића и потоње реалистичке писце може се пратити на различитим нивоима. У наставку рада, инспирисани Живковићевим студијама, покушаћемо да скицирамо неке тачке пресека.

Стерија је творац интертекстуалног „ланца пародија” који се у делима реалистичких писаца, како Игњатовића, касније Сремца и Нушића, у великој мери понављао. Током целе епохе реализма, на мети пародичара је била клишетирана класицистичка поезија и сентиментлистичка проза, а степен подударности у објекту пародије са Стеријом, највећи је био управо у Игњатовићевом делу; Игњатовић се јавља као беоцуг у ланцу, између Стерије и Сремца.<sup>147</sup>; како је реалистичка норма јачала, објекат пародије је захватао и њу саму (Сремац).

Игњатовићева читалачка одисеја и различита (некритичко и критичко) читања Видаковића подударају се са Стеријиним читалачким искуством у разобличавању читалачких заблуда и погрешака. „Ја с умиљенијем опомињем дејствија које су Видаковићеве књиге на мене у детињству моме чиниле; и да нисам био сам, потврђују сви готово изишавши романи српски, који нису ништа друго него подражанија његовим повестима” записао је 1852. Стерија у свом есеју о Миловану Видковићу. Стеријини рани романи *Бој на Косову* или *Милан Тојилица* и *Зораида* (1828) писан у видаковићев-

<sup>147</sup> У студији посвећеној утицају Сервантесове пародије на српске писца, Јасна Стојановић нас подсећа на Пашићеве другарске успомена у којима је забележио да је Сремац: „Необично волео Сервантеса, Гогоља и нашег Јашу Игњатовића” (2005: 73). Постављање српске пародије у контекст европске и њено диференцирање у односу на европске магистралне руте „Сервантес” и „Гогољ” била би тема засебног рада.



ском маниру, постао је пример лектире према којој је критички отклон заузео како сам творац (в. Стеријин *Роман без романа*) тако и његови наследници (Игњатовић помиње у низу романа које је читао у раној младости управо Стеријин роман *Бој на Косову*).

Склоност према истом „калупу” (класицистичком и сентименталистичком) манифестовала се и код Стерије и код Игњатовића етапно, прво кроз читалачку фасцинацију (о којој обојица сведоче), затим кроз дар имитације. У следећој етапи, у контексту пародије, имитација је попут бумеранга разарала саму себе; потврђивала се Кестлерова теза да је пародија „најагресивнији вид имитирања” темпирана да раскринка лаж сваког имитирања, да распрши илузије и покопа патос (Кестлер 1989: 1259).

Стерија је у неколико дела варирао тип наивног читаоца (индикативан је лик Романа који, „тако се заљуби у читање романтически књига да се ни у време ручка од њи раставити није могао”, или Јелице у драми *Лажа и њаралажа*) који се у новом облику понављао у делима Јакова Игњатовића (*Васи Решијекшу*, нпр.), касније и Сремца (в. Јуцу и Меланију као читатељке у *Пој Тири и њој Сјири*).

Паралела се може успоставити и директним упоређивањем текстова и препознавањем код Стерије врло развијеног реперотара пародијских техника које су се активирале и у текстовима његових настављача. На примерима руских писаца, Гогоља и Достојевског, Тињанов је писао да је суштина пародије у „механизовању одређеног поступка”, а да се механизовање вербалног поступка може остварити његовим понављањем, пермутацијом делова, каламбурном изменом значења, додавањем двосмислених рефрена, или одвајањем од сличних и спајањем с противречним поступцима (Тињанов 1991: 175). Код Стерије и Игњатовића нарочито је била развијена вербална пародија која се заснивала на одвајању уобичејног епитета од једне речи и „прилепљивања уз друге”. Стеријино дело је било попут резервоара пародијских техника од којих

(следећи Тињановљевој таксономији) можемо издвојити: неповезаност предмета који су повезани истом интонацијом; комичност у сукобу слике: живог и мртвог, људског и животињског, ружног и лепог, ниског и високог, узвишеног и тривијалног... Реалистичким писцима је било блиско и код Стерије развијено преозначавање идеалног и апстрактног у телесно, физиолошко...

Стерија је заслужан и за једну доситејевску праксу мишљења која је његовим делом врхунила а коју су реалистички писци хумористичко пародијске књижевности наставили да следе и коју ћемо сажето формулисати синтагмом поетичка (ауто)рефлексивност. Њен опис преузимамо из рада Маје Херман Секулић, која у студији посвећеној пародији пише о „самосвесном напору” и „развијеној историјској свести” писца пародичара: „Прелажење преко устаљених граница жанрова или рушење правила које је поставила одређена традиција обично представља изразито самосвестан напор. Уметник који креће овим путем има високо развијену историјску свест о могућностима традиције којој припада, односно медијума у коме се изражава” (Херман Секулић 1989: 792). И код Стерије и код његових настављача може се препознати ова високо развијена свест о могућностима традиције којој припадају.

Иако би се каталог сличности могао наставити, путовање пародијском магистралом завршићемо разликама.

1. Код Игњатовића пародијска рушилачка енергија се повлачила пред лакоћом водвиљског света и *није имала ону рушилачку моћ коју је имао Штеријин роман* (курзив Д. В.). У поређењу са Стеријом, Игњатовић није стварао антироман, већ нови тип романа. За разлику од реалистичких писаца, само је код Стерије пародија била и садржај, и облик, и поступак, тоталитет текста, неомеђана рушилачка енергија, негација без остатка.

2. У реализму се стварају нови наративни светови па се пародичност јављала дозираано, без опасности да разори стабилост тих новостворених светова. У Иванићевој студији *Пародија и шравесстија љубавне приче*

у српском реализму објашњава се та *фрагментарна природа пародије* у реалистичкој прози: „Ријеч је у реализму ослобођена жанровске зависности и монолитности, те води фрагментацији пародије. Зато је боље говорити о пародичности, јер су цјеловите пародије у овој епоси ријетке. По правилу се налазе у писаца отворених према хумору, јер је пародичност без комичне компонентне једва могућа (осим, можда, у пародији комедије).” (2007: 121)

3. Стеријина посебност је у инсистирању на улози аутора као творца фикције. Та деструктивна аутопоетичка перспективизација аутора (развијена касније у Сремчевом делу) није карактеристична за Игњатовића; његов приповедач колику год дистанцу ироничним коментарима успостављао према јунацима, не подрива онтолошку веродостојност њиховог света нити га трајно разара метакоментарима аутора који се игра текстом.

4. Читајући пародију у Деридином кључу Маја Секулић Херман пише да је она „двополно” писање које у себи сједињује монтажу или дисеминацију разних фрагмената и истовремено стварање новог текстуалног оквира (1989: 1249). Као „радне” Секулићева предлаже и појмове: верзија и субверзија: „Ови термини указују истовремено на књижевни и мета-књижевни, односно пародијски елеменат, као и на елементе игре и негације у уметничком делу” (1989: 791). У контексту даљих промишљања поетичке (ауто)рефлексивности, Игњатовића пратимо као једног у Стеријиним низу писаца чији текст ишчитавамо као „двополно” писање у којем верзије и субверзије стварају нову верзију, нову монтажу и нов наративни свет. И ту стижемо до тачке разликовања. Код Стерије је писање непрекидна дисеминација, разликовање које не дозвољава тексту да се текстуализије, наратији да се наративизује, лику да се уобличи...).

5. У већ помињаној студији Маје Херман Секулић успоставља се разлика између „старе пародије” која је начин „изражавања значења”, и „нове” која је „израз

самог значења (1989: 791). Иако долази после Стерије, Игњатовић је представник старе пародије. За њега је пародијска компонента у функцији стварања новог наративног света, њоме се изражава значење и није израз самог значења. Стеријина пародија је наговестила пародију која се „померила са периферије у средиште књижевности XX века и допринела канонизацији нових концепата, интратекстуалности и дисконтинуитета” (Херман Секулић 1989: 794).<sup>148</sup>

6. Ако је Стеријина пародија била у знаку оптималне негације, и то не само одређене поетике, одређеног стила, одређених жанрова, већ поетике, стила, жанра уопште, ако је пародија од поступка постала антисадржај, антижанр и антистил, Игњатовићева пародија је била апсила новог жанра, новог стила, новог садржаја – она је затварајући пут ранијим романескним традицијама, отвараала пут новом реалистичком друштвеном роману, преузимајући, трансформишући, задржавајући из те традиције све оно што је том роману крчило пут. Вељко Петровић је писао да је Игњатовић успео да „удари основу и створи узор за ту грану књижевности у нас коју је сматрао преко потребном, и из етичких и националних разлога” (Петровић 1936: V)

7. У реализму, пародија је од дестабилизатора (смењивања поетичких система, центра и периферије), постала катализатор промена. Појавом *Милана Наранџића* створен је нови наративни свет – а то стварање није могло проћи незапажено. Игњатовићеви друштвени романи су отвараали путеве маргиналном, ексцентричном, локалном, индивидуалном. Већ је за савременике он постао српски Текери и српски Гогољ а, критици склон Скерлић писао је о његовом натурализму, о „истинским јунацима”, другачијим и новим у поређењу са „оним намаланим анђелима у сладуња-

<sup>148</sup> О својствима постмодерности пародије Линда Хачион пише: „пародија је савршен постмодерни облик, пошто она на парадоксалан начин укључује у себе и изазива оно што пародира. Уз то она присиљава на преиспитивање идеја порекла или оригиналности” (Хачион 1996: 29).

во-отужним „идејалистичким” приповеткама врло моралног Милорада П. Шапчанин” (1965: 239).

### *Пародија и „свети значења који је спољашњи ио себи”*

Размишљања о рецепцијском заокрету коју је Игњатовићево дело донело завршћимо поглављем о друштвеноисторијском контексту његове пародије. На овај „преокрет” инспирисало нас је читање Линде Хачион која пише: „Али желим да докажем да управо пародија, која, како се чини, интровертира формализам – изазива директно суочавање са проблемом односа естетике према свету значења који је спољашњи по себи, према дискурзивном свету друштвено одређених значењских система (прошних и садашњих) – другим речима, према политичком и историјском” (Хачион 1997: 49). Краткотрајно напуштамо Игњатовићев текст да бисмо указали на „дискурзивни свет” и „друштвено одређене значењске системе”.

Сусрет различитих култура (српске, немачке, мађарске...) у истој држави манифестовао се кроз динамичне односе: субординације, имитације, конкуренције, доминације... У процесима социјалне стратификације нарочито је био изражен однос имитације вишег staleжа (угарског и немачког племства) и самеравање са доминантним културним моделима. Од фазе имитације која је имала функционалну оправданост (боље функционисање у новој језичкој, културној, религијској средини), имитација Другог временом је постала жеља за запоседањем „идентитетских” привилегија Другог – за његовом социјалном моћи. У поглављу „Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку” Ненад Макуљевић пише: „Културе идеала, па и идеале приватности, у највећој мери реализује културно-политичка и економска елита док остали слојеви друштва њима теже” (2006: 20). У романима Јакова

Игњатовића управо су преко комичних јунака одређени текстови културе стављани у пародијску интерпретативну матрицу којом се разобличавао имитативно-субмисиван однос „друштва које тежи”. (Историчар уметности Мирослав Тимотијевић такав тип односа унутар Монархије дефинише као „мимикријско субординирајући однос доминирајућих и подређених” (2011: 186)).

Да бисмо аргументовали нашу тезу да је пародија настајала као један вид реакција на имитативне образце који се нису јављали само у књижевности, већ шире у култури, изаћи ћемо из књижевности и фокусираћемо се на текстове који су писани за практичну примену у свакодневном животу: речнике (на којима ће се најдуже задржати), али и модне журнале и приручнике за писање писама.

Двојезични, немачко-српски *Мали речник* из 1793, био је намењен Србима који су постали становници Хабсбуршке монархије и поред пописа речи садржавао је и такозване компленете. То су била правила вербалног понашања у свакодневним ситуацијама: „кад један другог сусретну”, „звати кога на шпаџир”, „госте к седанију принуђавати”... Колики је значај ових комплимената сведочи чињеница да су се они усвајали паралелно са учењем језика и да су у речнику били наведени после пописа најфреквентнијих речи. Нови становници Монархије нису учили само речи, требало је да науче да опонашају одређене говорне ситуације. Издвојићемо неколико комплемената који су били саставни део учења језика доминантне културе, и који су буквално били образци „уласка у друштво”.



<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=184&m=2#page/2/mode/2up>

### Трећи комилеменї

#### Кад један другога сусретне

- Слуга, Господине!
- Ја сам Ваш слуга. Како на дому (код куће) Господине? А особљиво господин отац? Како се он находи?
- Он се посредствено находи.
- А госпођа мати? Ели такођер здрава?

– Што се моје матере дотиче, она је сасма злочестаго здравља.

– Мене њена немошт верло оскребљава. Зато желим, што би она скоро опет оздравила.

Ја захваљујем (благодарим) Господине, за такое Ваше доброе желаније. Бог да сачува (сохранит) сву Вашу фамилију (род) у добром здрављу.

Такођер и ја Вам исто то желим. От сердца.

### *Шести комйлеменї*

#### **Звати кога на шпацир (нем. шетњу)**

– Мој господине! Ви се непрестано трудите.

– Не баш сасма господине. Ово теке бива да ја сам себи нешто посла задајем.

– Нећу Вас у Вашего дела задержавати.

Моја дела нису баш тако нужна (од потребе).

Ја у ова три дна нисам из куће изишао и врло се радујем што Вас код мене (код себе) видим.

Видећи ја господине да се време тако пријатно и красно показало јесам к Вам дошао намерен Вас упитати? Не извољевате ли и Ви на шпацир (шетање) изићи? (прошетати се)

Господине, Ви ми с тим великују љубав показујете: зашто ми је и тако код куће дуго време читаво сам бивајући. А и моја дела не изискавају сасма великују хотишт. Ја могу свагда прилику за моје дело наћи, али се не могу чести Вашего љубезнаго дружества свагда удостојати.

### *Девети комйлеменї*

#### **Госте к седенију принуђавати (или посађивати)**

Господине Советниче! Изволте не одрећи се овде сести (посадити се).

Ви ћете ме утешити ако ме с тим поштедити.



Ми се нећемо свађати.

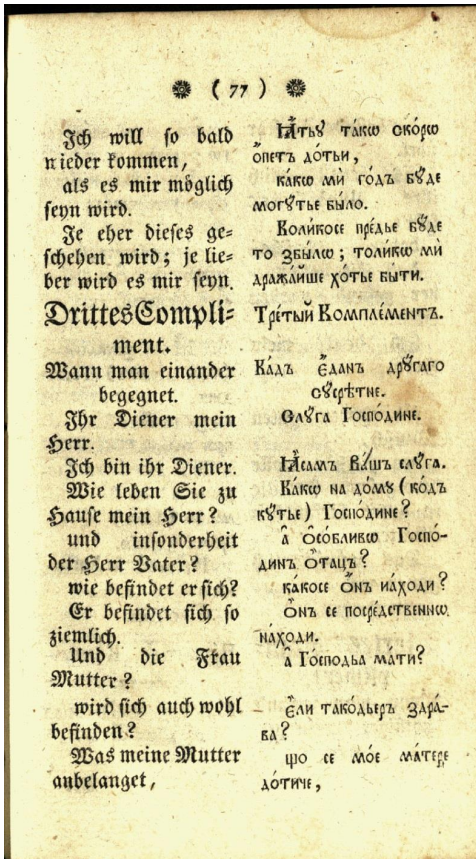
Молим покорњејше узмите ово место.

Ја нећу то никако учинити. Ја седим овде врло добро.

Али онде можете много больше седети.

Опростити дакле господине ја ћу себи место овде узети. А Ви изволте онде посадити се.

Господине! Седните без церемоније. Округли астал најма прваго (началнаго) места. А к тому Ви ћете свагда оно место где ћете сести началное учинити. Дај да не губимо време с церемонијама, јело ће се охладити."



Наведене „комплементе” сматрамо битним за разумевање врло честих инаугуралних сцена (сцена представљања, поздрављања) па ћемо их упоредити са говорним жанровима (поздрави, разговор за столом, удварање). Следећи дијалози изабрани из романа *Милан Наранџић* сведоче о степену њихове сличности:

А) литераризација „комплемената” који се односе на поздраве:

„Господин Милан Наранџић, спаија, ове друге познајете, ово је опет, госпођа Милеуснић и фрајла Отилија – Чика представља.

– Драго нам је.

– С моје стране особита чест.

– Изволте сести.”(...)

„Драго ми је особито.

– Господин Милан Наранџић, спаија.

– Господин Зоричић, учитељ овдашњи и мој добри пријатељ.

– Драго ми је.

– Мени такођер”...(Игњатовић, 1900:291)

„Ево Бранка, Чико, што сам ти о њему приповедао!

– Драго ми је особито! Имао сам срећу много свашта којешта о вама чути – рече Чика са комплиментом.

– Ово је Чика! Не знам да ли га познајеш. Честит муж!

– Имао сам част много добра о Вами слушати. Рукују се.” (Игњатовић, 1900: 332)

„Дођемо до једне лепе велике куће. Десић каже да ту седи госпођа Ливија. Покуцамо на врата и уђемо унутра.

Драго ми је особито!

Господин Наранџић, господин Чика-Голубовић...

– Драго ми је! Изволите сести! Господина Наранџића већ одавна имам срећу познавати,

па да сам га само видла, одма би га познала!"  
(Игњатовић, 1900: 340)

Б) „Комплиментима” Игњатовић прибегава и при опису обедовања. Попут сцена сусрета и они се могу посматрати као мале фабуларно целовите јединице, серије сличне структуре. На њихову форму (етикецију) неретко указују сами јунаци:

Индикативни су следећи одломци:

„Високородни господине, то је ретка срећа, баш фала г. Десићу што вас је овамо довео!

– О, молим вас, немојте ме јако титулирати, јер ја, макар да ми то и компетира, опет волем да се без политике, братски разговарамо. Знате, ја се само у оваком кругу добро осећам, верујте ми зато и бегам из вароши, да се мало уклоним од комплимената.” (1900: 256)

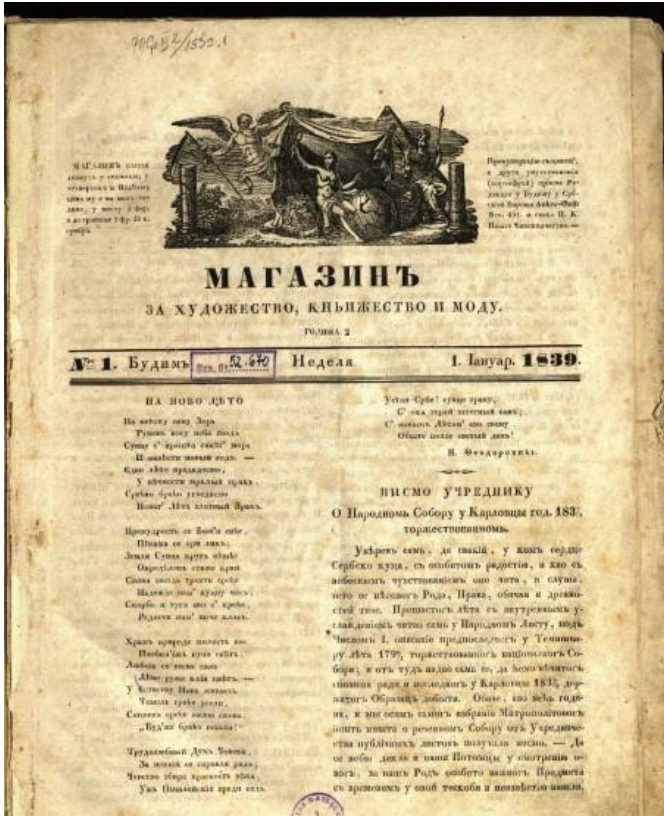
„Сви седнемо, и сви онако штајф владамо се. Сви су били познати, ал’ због мене морали су мало етикецију изводити. Сад један, сад други што прослови, ал’ ни код једног смисла нема, није ништ интересантан разговор.” (1900: 392)

Трећи тип пародираних „комплемената” везујемо за говорни жанр удварања. Пратимо конверзацију Милана Наранџића у друштву у којем се наизменице удвара присутним дамама:

„Час се са млађима разговарам, па се опет Јованки окренем.

– Фрајлице, ви имате неки особити манијер који човека врло усхићава, ваше мирне црте на лицу показују неки особити солидитет, али кад погледам на ваше меланколичне очи, које ваше срце као кроз два огледала показују, онда не могу веровати да вам и душа кадикад не волнује, а ваша фина бледоћа, коју би какав блазиран човек могао узети за угашен пожар вашег чувства,

показује ноблес вашег рода и воспитања; благо оном који би код вас ероберунг начинити могао” (Игњатовић, 1900: 221).



Као што су опонашали говор, нови становници Монархије су опонашали и моду. Попут набројаних језичких, постојали су и приручници, за бржу модну хомогенизацију становништва. Стога, други пример пресека фикцијских са текстовима „културе” препознајемо у моди. Навешћемо неколико података историчара костима и етнолога који су се бавили модом у XIX веку. У исти фокус поставићемо Игњатовићеве романе и тада актуелне модне журнале.

Павле Васић нас подсећа и на ондашњу часописну популаризацију моде и упућује на нефикцијске текстове: „Да је ношња у Војводини била предмет посебног интересовања, види се по томе што је у Будиму издан *Маџазин за художество и моду* (1838) и *Будимско-џештански скорошеча* (1842). У „Оглашенију” првог часописа писало је да ће се у сваком другом броју доносити „најновије Париске и Бечке моде образац” (1974: 189). Закупљеност Срба модном хомогенизацијом најбоље видимо бројем илустација које се односе на модне прилоге, „ношај бечкиј”, „ношај парискиј”, објављених у *Српским новинама* или *Маџазину за художество, књижевство и моду*. Овај први српски модни часопис, објављиван под уредништвом будимског адвоката Антонија Арнота, у великој мери сведочи о модним преликавањима и померањима – од модног центра Париза, преко Беча, до рубова империје насељене Србима. У студији *Одевање у Београду*, Мирјана Прошић Дворић наводи прецизне податке:

„И заиста, од 83 ликовна прилога на посебним листовима колико их је укупно објављено у магазину, 70 су приказивали најмодерније тоалете (63 женске и само 7 мушких) и то у врло кратким размацима од њихових „париских премијера. Сваку гравуру пратила су текстуална објашњења о боји и врсти материјала од којих је хаљина израђена, прилици за коју је намењена, подацима о њеном творцу и пратећим материјалима.” (2011: 457)

И други часопис, *Скорошеча*, у сваком другом броју једанпут недељно, доносио бакрорезне додатке у боји са париским и бечким моделима (2011: 457) Д. Живковић директно успоставља везу између овог типа литературе и наративног света Игњатовићевих романа:

„Забавна литература која је несумњиво послужила Игњатовићу као полазиште, негована је пре свега у часописима те врсте и у популарним

издањима јефтиних романа и збирки новела још од 17. и 18. века. Од 1756, када се појавио први немачки забавни часопис у Ерфурту: *Mode – und Galanteriezeitung*, који је 1786. добио наследника у вајмерском *Journal des Luxus und der Modern*, а 1799. у лајпцишком *Die Allgemeine Modezeitung*, и који се крајем тог века развио у породично забавни часопис *Familienfreund* (1787) па све до у наше дане, тај тип помодно забавног листа (...) представљао је незаменљиву разоноду жена грађанина, која је постала „страстан читалац романа” и значајан фактор за продукцију и ширење ове врсте литературе.” (1970: 301)

Живковић напомиње да је таква литература, битно утичући на бидермајерски уметнички стил, била „скоро обавезна књижевно-забавна реквизита културније грађанске куће у виду календара, алманаха, забавника, недељних или полумесечних новина и месечника... (1970: 301).

И код Стерије и код Игњатовића, касније Сремца, мода је и лајт мотив и суштински знак идентификације новог типа јунакиња – „помодарки”; оне су најчешће ситуационо маркиране (кокетују, читају страну књижевност, склоне су демонстрирању осетљивости) уз сталну негативну етичку и националну атрибуцију – покондирене су и однарођене. Код Игњатовића ће промена одеће често имати сужејну функцију прерушавања јунака и лажног преузимања туђих (најчешће племићких, „ноблес”) социјалних улога. О значају одеће ће писати у *Мемоарима*, уочавајућу њену различиту симболичку функцију. Мирослав Тимотијевић у поглављу „Модирање и кокетовање” износи Игњатовићеве ставове о „национализацији” моде: „Мађари и саму француску моду држаше за немачку централизацију, и језгра њихова у оно доба, племићство, узбуди се против тога и направи опозицију која је јозефинизам срушила” (2011: 224).



Поред језичких приручника са упутствима о језичком понашању и модних журнала који су диктирали пожељан изглед, трећи тип текстова културе, који су такође били мета пародијског преозначавања, јесу приручници за писање љубавних писама. Пракса писања оваквих писама је у свету Игњатовићевих јунака врло развијена, а преписка која се води између јунака често у функцији комичког разобличавања њихове самопрезентације. Са сајта Историјска библиотека из чланка „Љубавна преписка Јакова Игњатовића” преузимамо податке о приручницима за лепо понашање и писање љубавних писама актуелним и у фикцијском свету Игњатовићевих јунака:

„У Briefsteller-има су романтичне душе проналезиле обрасце за писање писама док је Komplimentierbuch давао шира упутства за галантно држање у друштву. Ти приручници нису указивали само на различите комплименте већ су давали упутства и за галантну конверзацију у удварању. Део лектире грађанских породица ови приручници су лагано постајали почев од објављивања књиге Кристијана Вајса (Christian Weise), професора реторике и политике у Вајсенфелсу, Politischer Redner 1677. године. У питању је био до детаља разрађен систем уљудног опхођења и конверзације. Међу писцима оваквих приручника најпопуларнији су били: Аугуст Бозе (1661–1742), познат и као Таландер, и Кристијан Хунолд (1681–1721) кога су звали и Менантес.”

Упоређивањем поменутих приручника са преписком Игњатовићевих фиктивних јунака закључује се да су они лексички саображени („и у роману *Триен-сиасен*, и у *Милану Наранџићу* и *Вечитој младожењи*, присутно је безброј термина из приручника галантног понашања (штуцер, кавалер, гавалири, шмајхлери, салони, абентојери, ероберунзи, галантоми, дендији, центлмени, модерни Frauenlob-и)) и формално (разговор

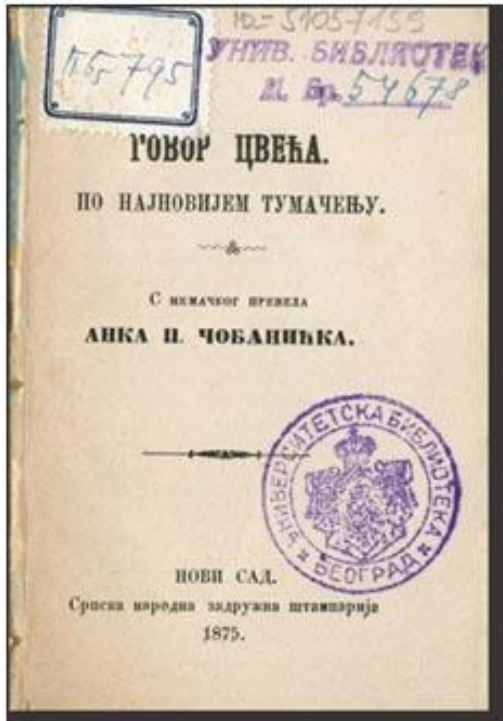
који воде Милан Наранџић са три фрајле „у потпуности је изведен према упутима из приручника Кристијана Вајсеа објављеног 1766. године у коме је извршена подела комплимента на три дела: *propositio* или излагање, где се говори о расположењу говорника који упућује комплимент, затим *insinuatō* или ласкање у коме препоручује своју личност и своја осећања другој особи како би постигао њену наклоност да би на крају уследио *votum* или жеља за добробит и срећу особе којој је комплимент упућен”. Сличност се препознаје и у маниру писања који води порекло од краја XVII века када „у стил ових писама продире и утицај пијетизма који одликују религиозне тежње и љубавна чежња. И Игњатовићев јунак Глађеновић у више наврата у писмима користи религијску фразеологију приликом исказивања својих љубавних осећања (он благосиља на крају писама са Амин, воли у Светоме Духу по 1000 пута и слично)”. Набројане паралеле између два типа текста не сведоче само о миметизму Јакова Игњатовића, намерном подударуњу фикцијског и прагматичног текста. Индикативан је тип јунака коме се приписује овај тип лектире. И у случају *Милана Наранџића*, и у роману *Тријен сјасен*, то су ликови галантома.

Говор галантома је увек прикладан, љубазан, декоративан – он није спонтан већ научен: „Сад ћу да постанем човек од моде, од салона”, приповеда М. Наранџић, а онда објашњава како се такав човек постаје: „Узнем читати славног Книгеа о конверсацији, па бечки галантом”. (Книге, Kniggen, немачки писац (1751–1796) познат је по делу *Ueber den Umgang mit Menschen* које је на српски превео Теодор Павловић под називом *О ојхожденију с људима*.)<sup>149</sup> Један вид „ученог понашања” односио се и на овладавање говором цвећа који је више од естетске имао комуникативну функцију (илустративан је превод књига *Говор*

<sup>149</sup> У фусноти пише: „По овом писцу имамо и од Др Влад. Борђевића два предавања држата у Грађ. касини у Београду и штампана у *Ошацибини* (1900: 112).



цвећа по најновијем тумачењу, објављен 1875. У Новом Саду).



Модни журнале, књиге о конверзацији, о писању писама, о симболици даривања цвећа, код Игњатовића немају само миметичку функцију; они немају информативну функцију нити су пуко пресликавање текстова културе у наративне светове јунака.

Иза обичних рукољуба или неинтересантних конвенционалних разговора за столом Игњатовић је откривао свет препун лажних представљања, прерушавања, претварања, свет који ће убрзано због своје извештачености нестати. Игњатовић, дакле, драмски конципира јунаке у сценама сусрета не само да би фикционализовао безначајност тих сусрета (што му је Скерлић замерио), већ напротив, да би указао на њихову театаралност, и разоткрио маске углађености, лажност хијерархијских сталешких или мушко-женских

односа, да би демистификовао кодни систем културног понашања једног грађанског слоја Срба у Хабсбуршкој, потом и Аустро-Угарској монархији.

Куртоазно позивање госта да седне на одређено место за столом, његово куртоазно одбијање, поновни позиви и одбијања, били су део друштвене игре коју је у почетку требало савладати. Временом, оно што је имало позитивни културолошки предзнак (бити адаптиран, прихваћен као део нове средине), попримило је негативан – говор, одећа, „опхожденије” сада је указивало на извештаченост и/или однорођеност. Од наглашене имитације до пародије – лакше је било учинити искорак, него од говора који се није препознавао као извештачен, стран, непотребан и који се доживљавао као аутентичан, „свој”. То је водило ка стварању врло продуктивних опозиција и контрастно постављеним јунацима: природним и извештаченим, непосредним и покондиреним, домаћим и страним (индикативна је продуктивно ови опозиција у контрастно постављеним ликовима Јуле и Меланије у Сремчевом роману *Пој Ђира и њој Сџира*). На плану текста, пародија је била моћна фигура. У Игњатовићевим романима са шепурастог српског ноблеса, који је био у претераној манифестности знаковног, театралног (што је стварало ефекат комичног), као да се скидао слој лажи и откривао дубљи слој – таштина и трагика једног декадентног „полу-света”, „полу-живота” који није могао да се самообмане и одржи у сопственој лажи.

Пародија је тиме прешла „границе” текста – попримила шири политички ангажман, отворила се према „дискурзивном свету друштвено одређених значењских система (прошних и садашњих) – другим речима, према политичком и историјском” (Хачион 1997: 49); Она је постала једна врста ангазоване фигуре – реторике којом се разобличавала самопрезентација патријархалног грађанског друштва чију је трговачко-занатлијску прагматичку визуру света разједао напор имитације Другог. Игњатовић је кроз своје „Наранаџиће”, „Кириће”, „Глађеновиће” створио оп-

тималне метонимичне фигуре друштва које је испруживши руку ка симболичком капиталу Другог почело да губи тло под својим ногама.

## ЧИТАЛАЧКИ УРОБОРОС (КАШАНИН – СКЕРЛИЋ– ИГЊАТОВИЋ)



Илустровала Драгана  
В. Чорбић

Симболичко повезивање чина читања са уроборосом инспирисано је ликовном асоцијацијом змије и читалаца уплетених и спојених истим редовима текста који читају. Неретко су та читања попут семиосфера које се сударају и свака наставља својим путем, некада пролазе у мимоходу, не додирујући се. Читалачки круг, у који ми улазимо носећи сопствено презентоцентрично бремене, ствара се над страницама Игњатовићевог дела. Читамо Милана Кашанина који чита Јакова Игњатовића, а онда у том читању разазнајемо још једно – читање Јована Скерлића који чита Јакова Игњатовића<sup>150</sup>. Откривање Скерлићеве мисли у Кашаниновој, први је део нашег рада, и он се бави прикривеном цитатношћу. Онај захтевнији је у покушају да у антиподним цитатима препознамо полазну тачку симпатије, „додира”, од којег креће неслагање.<sup>151</sup>

<sup>150</sup> У читалачкој семиосфери непрестано се стварају динамичне уније читања (у српској књижевној критици једна од највећих унија образована је око Јована Скерлића).

<sup>151</sup> Ми читамо Кашанина који чита Скерлића који чита Игњатовића. Наш читалачки круг могли смо проширити на Милоша Црњанског који такође чита Јакова Игњатовића и, попут Кашанина, такође пише о „трагичности периферије”. Ипак,

„Тачке додира” су заправо мозаик брижљиво бира-них антиподних цитата преузетих из Кашанинове студије *Традиционсї периферије* и Скерлићеве монографије *Јаков Игњатовић*. Наш уметнут текст истовремено је и нека врста вежбе мишљења, кристализације сопствене мисли о Игњатовићу у дијалогу са читаоцима који су пре нас уронили у његов фикцијски свет. Он је и пример откривања „скривене критике”, Кашанинове индиректне полемике са Јованом Скерлићем у студији о Јакову Игњатовићу.

И пре него што „запловимо” страницама Игњатовићевог текста мењајући брод којим пловимо, да бисмо указали на теоријску платформу од које полазимо, задржаћемо се у „луци” једне дигресивне напомене. Символизација чина читања преко урањања, у нашем раду, није реторска досетка. Она има и своје теоријско упориште у студијама Мари-Лори Рајан (Marie-Laure Ryan) у којима се преко феномена урањања описују различити начини апсорпције света прича у процесу читања (концентрација, имагинарно учешће, занос и зависност – синдром Дон Кихота): „У најбољем случају, урањање може бити авантуристичко и окрепљујуће искуство упоредиво са пливањем у хладном океану на моћном сурфу. На почетку, окружење се чини непријатељско, улазите у воду невољно, али када се поквасите и поверите своје тело таласима, не пожелите да их икада напустите”.<sup>152</sup>

Одломци о делу Јакова Игњатовића, које смо у својству кормилара поставили као руте, групишући их тематски (о телеграфском стилу, о презенту, о језику, о књижевном занату, о моралу, о композицији и ритму приповедања, о књижевним утицајима), преузети су из студија: Јован Скерлић (у наставку рада: Ј. С.): *Јаков*

---

круг који се непрестано шири новим читаоцима заустављамо на Кашаниновој студији инспирисани њеном цитатном мимикријском слојевитошћу.

<sup>152</sup> О феномену урањања и студијама Мари-Лори Рајан у нашој науци опширније писала Снежана Милосављевић Милић: *Виртуеллни нарашћиви*, 2016: 211.

*Игњатовић*, књижевна *сјудија*, и Милан Кашанин (у наставку рада М. К.): „Трагичност периферије (Јаков Игњатовић)” у књизи *Судбине и људи*. Наш „текст провокатор” поделили смо у тематска поглавља (тачке додира): О телеграфском стилу, О презенту, О језику, О књижевном занату, О моралу, О композицији и ритму приповедања, О књижевним утицајима.

### О шелеграфском стилу

Скерлић: „Историја прве женидбе Бранкове, у *Милану Наранџићу*, испричана је (...) телеграфским редовима (...) Ово није више збивеност и лапидарност, но задиханост и испресецаност, махнито јурење, клизање; преко најважнијих ствари.” (247).

Кашанин: „Нарочито је Јакову Игњатовићу замерано на његовом телеграфском стилу. Али и такав стил – као и сваки други – постаје мана кад је искључив и постане манир, што у Игњатовића није случај. Напротив, тај стил је једна од оригиналних и привлачних црта његовог писања, и он га је, сигурно, примио од класичних писаца, које је већ у младости читао у својих пијариста. Тај стил, згуснут, пун, набијен, изузетно је јасан и садржајан... Благодрећи кратким реченицама и есенцијалним речима, у романима Игњатовићевима се личности и сцене смењују брзином која, кроз велико богатство слика, даје велики пулс живота” (136).

### О презенту

Скерлић: „Готово искључива употреба, или боље рећи злоупотреба историјског садашњег времена помаже да се још повећа утисак тог наглења и јурења на странама романа (...) Историјско садашње време, кад се употреби с времена на време, и на свом месту, даје

стилу извесну живахност и брзину, али употребљавано искључиво, као што је случај код Игњатовића, оно постаје суво, натегнуто и досадно” ( 247, 249).

Кашанин: „Има још једна привлачна особина нарације Игњатовићеве. Насупрот другим нашим писцима, који редовно причају у прошлим временима, Игњатовић радо прича у садашњем. Тиме он не само да даје живота догађајима и људима, и ствара утисак да се то о чему прича заиста и догађа, него да се догађа баш сад пред нама” (138).

### О језику

Скерлић: „Узалуд се Игњатовић у предговору поменутог романа (*Милана Наранџића*) ограђивао овим речима: ”У овом делу језик није онај исти којим сочинитељ пише, него онакав истоветни каковим је јунак истог дела говорио. За то молим, да се одговорност у том призренију на Милана Наранџића баци”. Изговарање је било напразно: и сочинитељ и јунак говорили су истим језиком, и ако би требало доказа, за то могу послужити и тих неколико врста предговора <...> Игњатовић се није могао ослободити славјеносербских речи... Било је у њега и германизованих француских речи ... А већ немачке речи... Па и његов српски језик није био много бољи, и исто је тако рђав да изгледа да говори какав чешки музикант или мађарски солгаби-ров” (257–258).

Кашанин: „Треба међутим једном засвагда разбити легенду да је он рђав писац и да није знао писати. Тачно је да би Игњатовић који није ишао у српске школе, и који је почео писати у време кад се српски књижевни језик тек стварао, по свом речнику и правопису, граматици и синтакси рђаво прошао на матури. Али он не излази пред нас као ђак пред професоре са школским задатком, него као писац пред читаоце с романом и приповетком. Сигурно је да не ваља кад неко пише према њега, својим децама, бољме, хрђав, женитба.

Али то може исправити у часопису и у књизи сваки редактор, као што сваки ђак то може научити; шта они не могу, то је написати *Вечийої младожењу*. Једно је не знати добро језик и ортографију, а друго је не знати приповедати <...> Има архаичне и дирљиве лепоте у тој мешавини народног српског, црквенословенског и немачког, исто тако као и у намештају, у оделу, у сликама, у повезима књига тог света, који је први у нас – од 18. века – тежио ка грађанској култури (135, 139).

### *О књижевном занашу*

Скерлић: „Делећи мане, судбина није била штедљива према Јакову Игњатовићу. Поред осталих, и то великих књижевних недостатака његових, он је био један од најљаквијих и најнеписменијих писаца који су код нас писали, где облик и иначе није никад био у особи тој части” (245).

Кашанин: „Из ахитектуре његових дела, из прелаза у причању, из вођења дијалога, види се да је добро знао како се пишу роман и приповетка <...> Противно од онога што би се очекивало од „љаквог писца”, Јаков Игњатовић је добро познавао књижевни занат, чак и рафиноване стране тог заната” (106, 137).

### *О моралу*

Скерлић: „И у животу и у делу његову јасно се опажа да је његово морално осећање било врло слабо, да није јасно осећао шта је добро а шта рђаво, шта допуштено а шта недопуштено, да је патио од неке врсте моралног слепила. Игњатовић није био неморалан но просто безморалан. Он је чинио и писао врло ружне ствари, са безазленим уверењем да то није ништа што се коси са најосновнијим појмовима моралним, тврдо верујући да непрестано служи „род и човечанство”



<...> Његов морални идеал је био низак, он је имао вулгарни култ новина и успеха, и морал којег се он држао био је морал једног бакалина” (78, 243).

Кашанин: „Има забуне и у тумачењу Игњатовићева морала као писца. Зато што воли да пише у неке врсте унутрашњем дијалогу, да говори и мисли у име личности о којима прича, добијен је утисак да он увек и одобрава њихове аморалне поступке. Тачно је само толико да се он нерадо дистанцира од својих јунака, да нерадо о њима суди – сем у последња два романа – и да ужива у авантурама својих јунака као и они сами и, што није најмање важно, као и његови читаоци” (140).

### *О композицији и ритму приповедања*

Скерлић: „Сразмере нема: писац сваки час заборава шта је главни предмет и циљ романа, и муњевито брзо и овлашно прелази преко главних ствари, а сувише простора даје стварима споредног значаја. Тако на пример: дуга и утурена историја породице Стеве Огњана у *Васи Решијекџу* нема никакве везе са главном радњом, ниуколико не утиче на живот главног јунака (...) С друге стране, у причању врло важних тренутака, Игњатовић јури као махнит. Причање његово је брзо, задихано изгледа на низ слика у калеидоскопу, каткад као какав сув и сумаран извод из неког већег дела. (246, 247)

Кашанин: „У нашој књижевној критици је замерамо том паралелизму историја које немају узрочне везе, као нечему што је противно правилима добре архитектуре једног романа. Што се тиче архитектуре, можда је тако, што се тиче лепоте романа, није. Те две историје се – ја тако мислим – паралелно развијају на корист пишчеву; његов роман је тиме добио не само у ширини, него и у дубини, у исти мах избегавши да буде монотон и танушан. Смењујући се повремено или текући напореда, те две историје, као два мотива у симфонијској

поеми, сагласно и једнако узбудљиво причају драматичну судбину двојице браћа која су тако различна. У нашој књижевности он нема такмаца у сликању људи у тренутку када се представљају један другом, кад улазе у кућу или се испраћају, полазе на пут. Он то редовно чини брзо и са са мало речи, као год људи о којима прича” (128, 115).

### О књижевним ушлицајима

Скерлић: „Натурализам се јавио на западу, као школа као одређен књижеван правац, тек шездесетих година... У то доба... можда и не знајући за велике натуралистичке писце, Јаков Игњатовић је инстинктивно, али одлучно, ударио тим истим путем <...> Он који је знао језике, и немачки, и француски, и мађарски, и латински, који је иначе много читао, без плана и система, нарочито није хтео да чита велике књижевне узор, као што су Тургењев, Гогољ и други, јер се бојао да они не нашкоде његовој књижевној оригиналности на коју је много полагао” (224).

Кашанин: „Сам нигде не каже, и нико није забележио које савремене европске писце је осим Емила Золе познавао, којег модерног романсијера је волео, али нема сумње да је у њих учио. Изгледа да је с великом пажњом читао Ласажу, Балзака и Филдинга, можда Дикенса и Гогоља, јер личи на њих” (106).

Овај бриколаж фрагмената различитих текстова добар је пример како се „кроји” нови текст, како се уобличава „скривена критика”. У бољем разумевању ове скривене критике помаже нам још један текст који убацујемо у наш читалачки уроборос – Кашанинову студију посвећену Јовану Скерлићу врло индикативног наслова *Проклејство шаленџа*. Ова студија заправо је једна врста шифре преко које се лакше открива полемичка интонираност Кашанинових есеја, и то не само овог који је посвећен Игњатовићу, већ и оних

који су посвећени Лази Лазаревићу, Стевану Сремцу, Лази Костићу или Јовану Дучићу. У духу својих примарно сликарских аналогија, јер је ликовна уметност значајно поље Кашановог рада, аутор у њој набраја шта све Скерлић у својим анализама „није видео” или је „погрешно видео”.

Ако упоредимо Кашанинове студије о писцима са Скерлићевим, чини нам се оправданом тврдња да су *Сугбине и људи* писани као једна врста алтернативног читања опозитног ономе који је промовисан у Скерлићевој *Историји*. Иако о њој Кашанин пише да „то није књига него грађевина” и то „грађевина јасног плана, чврсте конструкције, одабраног материјала и савршених пропорција” и да „ми немамо слично дело ни из наше политичке ни црквене историје, нити из историје наше културе, или из историје уметности или музике”, не може се избећи утисак да упркос дивљењу, она изазива и отпор једне другачије осмишљене аксиологије.

Прво што упада у очи јесте Кашаниново позиционирање Скерлића као „политичара у књижевности чија је професија историја књижевности и књижевника чија је страст политика”. Насупрот, ове линије чије почетке препознаје у афирмисању јавног рада Светозара Марковића и концепту виталистичке „здраве” књижевности, Кашанин нуди други концепт – он просуђује из позиције естетике. Могли бисмо извести читав низ опозиција (заоштрених и као таквих више схематичних него описних, конкретних) деривираних из њихових књижевнокритичких текстова: животност: артистичност, актуелност: традиционалност, ангажованост: универзалност, тренутачност: ванвременитост... Није тешко погодити да први члан низа припада Скерлићу, а други – Кашанину. Интригантна је та „везаност” за Скерлића, та „магија” његове мисли која меандрира и обликује опозитне естетичке судове. Јер да би био напуштен, Скерлићев текст мора бити прво усвојен. Стога се враћамо тананим тачкама пресека две супротстављене естетике.

Прву тачку пресека препознајемо у специфичном миметичком схватању уметности. Овај херменутички метаоквир развија се у опозицијама: витализам (Скерлић) насупрот естетичком миметизму (Кашанин).

Кашанин пише: „Као што слично трајању дана и ноћи, не одвајам човека од његовог почетка и настанка, тако *ни у уметности не одвајам творевину од живота*, и у животу, себе од онога и од оних с којима и сачим живим (курзив Д. В.; Кашанин 2004: 215).

Кашанинов миметизам није заснован на концептуализацији живота у уметности (Скерлић), већ уметности у животу – естетички миметизам. Кашанин често повезује артистички доживљај (читање, посматрање слике, слушање музике) са интензивним тренуцима из реалног живота (естетичност природе или артистичност свакодневице):

„Сезанови *Карташи*, људи што седе сучелице за столом и играју карте, њихова лица, њихове руке, њихове луле и шешири нису ми непознати. То како они седе и шта мисле, то су ковач Стојан и кројач Игњат из Белог Манастира, то није само Сезанова и моја слика, него су то његови и моји људи. Ми највише волимо она уметничка и књижевна дела у којима се препознајемо” (2004: 183).

Скерлићев миметизам је близак марковићевском – почива на, чини нам се, утопистичкој вери у моћ књижевности да буде „пробуђени део народа”. Кашанин изворе ове Скерлићеве виталистичке концепције открива како у идејама Светозара Марковића, тако и у јаком утицају Мари-Жан Гијоа, писца *Уметности са социолошкој ледишши*. Он пише: „Скерлићу се свиђало што Гијо <...> налази да је уметничко дело „кондензовање реалности” и што његову вредност мери према количини живота коју садржи, што се Гијо враћа „ка старим и великим традицијама истинског либерализма и хуманитарности” (2004а: 203).

Друга тачка додира и разилажења односи се на једну дихотомију коју бисмо, инспирисани Марковићем, назвали – *гледање и мишљење*. Кашанин кад чита, види свет који чита, Скерлић кад чита, мисли *чему шакав свеш*. Кашанин, велики познавалац ликовне уметности, аутор класичних дела из области историје ликовне уметности, посетилац многих европских музеја, писао је о себи да „воли да гледа” и да „уме бити срећан од гледања”. То око које гледа јавља се у оку које чита. Студија о Игњатовићу може послужити као добар пример метаморфозе ликовног критичара у књижевног. Кашанин у књижевним јунацима чита/види портрете, групне портрете, жанр слике, сценографију, ентеријер... Скерлић се бави политичким ставовима, националним идентитетом, језиком, етиком Игњатовићевих ликова. Он им више суди него што их види. У предговору *Вечитој младожењи*, запажа Кашанин, он „расправља нашироко о нестајању Срба у Сентандреји, о пропадању српског грађанског сталежа у Војводини, о искорењивању грађанских породица у Србији и Босни, као да се ради не о песничком делу, него о подацима из општинских архива” (2004а: 209).

Трећа тачка пресека везана је за радни елан који није напуштао обојицу. И један и други су много писали – али Скерлић са задатком и мишљу коју износи у писму сестри: „Човек је на земљи да ради, да ствара, а не да буде срећан. Среће нема”.

Иако ретко, у Кашаниновом делу појављује се један скептичан осврт не само на сопствено дело, већ и на целокупна стваралачка прегнућа што је тешко препознати у Скерлићевој еруптивној радној енергији и одама раду. Кашанин пише: „Ниједна строфа није равна свитању дана, ниједан концерт жамору мора, ниједна мисао равна пољупцу. Да то није само случај, игра судбине, подсмех, освета, то што сам ја постао научник и писац? Дао сам можда цео један живот за танушну духовну светлост” (2004: 171).

Кашанинова задивљеност монолитношћу Скерлићеве историје последица је његове скептичне при-

роде осуђене на непрестана (само)испитивања. Зато Кашанинова склоност према меланхолично-песимистичким ствараоцима – према Исидори, Аници Савић Ребац, већа наклоност према женским писцима него код Скерлића... Зато Скерлићева склоност према Вуку, Доситеју, Светозару Марковићу. За Скерлића, уметност може да „помогне” животу да га хуманизује, за Кашанина, уметност се „прелива”.

Иако и Кашанин полази од елемената без којих је немогуће говорити о историји рецепције, а да се на уму нема његов први читалац – сам аутор и његов херменутички оквир унутар којег он ствара – познавање биографије писца подразумева опрез у учитавање аутобиографских елеманата у фикцију. Етичност писца не треба повезивати са неморалношћу његових ликова које у фикцијском свету не сустиже правда. Неморални ликови могу бити срећни – поручује Игњатовић кроз лик Милана Наранџића – а таква „етика” чини његове ликове уверљивим. Фикцијска правда не мора и не треба попут религиозне да функционише као корелатив животне правде. Ово је друга тачка истоветног полазишта, али и разилажења између Скерлића и Кашанина. За Скерлића фикција која „подупире” неетичан свет слаби оптимистичку и виталистичку пројекцију новог здравог човека. Неморални ликови и песмизам попут књижевног корола нагризају здраво ткиво, оптимистичан и етичан свет који је самим тим и једини могући и стваралац и конзумент „здраве” естетике. Кашанин препознаје друштвеноисторијски контекст у којем је Скерлић стварао и који је био у знаку великих пораза и изгубљених илузија, па његову борбеност сматра као природну последицу отпора, бунта и интелектуалног очувања целовитости једног света (макар кроз фикцију). (Кашанин пише: „Припадајући генерацији београдских великошолоца која је расла у атмосфери националних пораза – Санстефанског уговора, Берлинског конгреса, Сливнице и Тимочке буне (...) млади Скерлић се залагао свом силином за социјалистичку и реалистичку књижевност” (2004а :204).

Скерлићева виталистичка концепција књижевности у „атмосфери националних пораза” имала је једну футуристичку, афирмишућу димензију. Био је лучоноша новог социјалистичког доба које није доживео.

Управо ће човек тог новог доба (које је Кашанин за разлику од Скерлића доживео) пребацити Кашанину „борбени конзервативизам” и „аристократску естетику” заборављајући, како је Кашанин говорио „да потиче(м) из пуке барањске сиротиње, да (сам) се мукотрпно пробијао кроз живот, доживевши четири рата и две револуције”. Оно што се није Кашанину праштало у времену које Скерлић није доживео био је симболички капитал који је Кашанин носио са собом – један вид етике и естетике која се тешко могла уклопити у прагматичан концепт идеолошки обојене критике. Оно што је представљао Музеј кнеза Павла није могло стати под естетички шињел новог човека којем је Скерлић, обликујући историју једног фикцијског света, хрлио у сусрет. Средњи век о чијој светлости је Кашанин писао, за ново доба је био мрачан век, савремено сликарство које је Кашанин афирмисао било је херметично и конзервативно, а декорум грађанског интелектуалца – превазиђен. Њему насупрот, „политичар у књижевности” препознао је марковићевску путању новог социјалистичког човека и међу првима почео да ствара његов симболички капитал.

## ЛЕКСИКОГРАФСКО ЧИТАЊЕ

### *Милан Наранџић*

Издања и рецепција. Роман *Тридесет година из животоа Милана Наранџића* објављен је у Новом Саду 1860, а његов наставак под насловом *Милан Наранџић* три године касније, 1863. Издању у оквиру одабраних дела (1987), у редакцији Живојина Бошкова, претходила су издања у Београду 1900. и 1924, у Новом Саду 1949, у Сарајеву 1955, у Новом Саду, Београду 1959, 1969. Савременом тематиком, избором нискомиметских јунака и реалистичким поступком, Игњатовић је одмах по објављивању првог дела привукао пажњу текуће критике (Ђ.Поповића, Ј. Ђорђевића, П. Срећковића). У време слагања другог дела романа, издавач Лазаревић је писао о продаји првог дела „јер од 1500 штампани остаде само 300 комада, а као сувишак нек буде примећено, да су се сви јавни наши листови који су тада излазили, најласкавије о Милану Наранџићу изразили” (Бошков 1988: 78). У приказима и критикама које су уследиле (С. Вуловић, М. Савић, М. Иванић, С. Јовановић, М. Савковић) роман је одмах препознат као новина у српској романескној традицији, другачији не само од онога како се писало, већ и од онога како је сам аутор писао (романтичарски псеудоисторијски романи и приповетке). Заокрет према реалистичком друштвеном роману са „социјалним мотивумом” и хумористичким стилизацијама, Игњатовић је наговестио три године раније у тексту *Појлед на књижевство*. Милану Наранџићу је придат атрибут првог реалистичког друштвеног романа, првог урбаног романа ве-



ликоварошког и варошког живота (Живковић 1967), по мишљењу Живојина Бошкова и првог аутобиографског романа (Бошков 1988). „Превремен” за овдашње (Ђорђевић 1860) и сувремен за европске књижевне прилике (Љ. Јовановић 1900), филолошкој критици и романтичарским текстовима склоним читаоцима *Милан Наранџић* је деловао као роман проблематичан због избора јунака (тривијалних и неморалних – Вуловић 1876), или језика којим је писан („варошански”, „полиглотско српски” – М. Иванић, 1900). У предговору романа пишечево дистанцирање од говора ликова, за Скерлића је пример неуспешно остварене интенције писца да се приближи вуковској норми (1904). Његову естетску рецепцију ометало је и идеолошко читање критичара који су преко (не)морала јунака расправљали о моралу писца („Морално осјећање као да није било код њега особито развијено” – Јовановић 1940: 33) и његовим мађаронским политичким опредељењима (Скерлић 1904). Скерлићеве замерке упућиване писцу (неуједначени ритам приповедања и „телеграфски стил”, обиље хунгартизама и германизама у језику ликова, избор неморалних јунака, алкавост у композицији) тек су у студији Милана Кашанина *Трагичност периферије* (1968) систематично оповргнуте и подређене сугестивно миметичком потенцијалу текста („великом пулсу живота”). Са Скерлићеве ауторитативне монографије о Јакову Игњатовићу, у каснијим критикама, читалачка рецепција је преусмерена према дубљим социолошким и историјским димензијама текста препознатим кроз „трагичност периферије” (Кашанин 1968: 101), тајну рађања „краја где смо изумрли” (Црњански 1922: 3), извештаченост и испразност опонашатељско бидермајерске културе (Живковић 1967), пропадање грађанског слоја и слабљење националне знаковности (Љ. Јеремић) или метафизичко осећање пролазности и таштине једног света на умору (Д. Иванић). Иако је у тренутку објављивања био запажен по иновативним реалистичким поступцима приповедања, у каснијим анализама је уочена и стилско-формацијска синтетич-

ност овог романа. Протореалистичка природа текста („стихијски реализам” – Скерлић 1964: 223) анализе романа је отворила и према реалистичкој интерпретацији и према бидермајерском комплексу (спој мелодрамско-сентименталног, знаковног-театралног и реалистичко детаљистичког), али и према старијим поетикама – романтичарској (концептуализација Бранка Орлића – пародирање и/или опонашање романтичарског јунак) или просветитељској (дискурс васпитања, дидактичани коментари и сл.). С једне стране је успостављена дијахронијска веза са просветитељском прозом, видаковићевским типом романа, а с друге, уочена отвореност према европској романескној традицији, како старијој пикарској, тако и према савременој реалистичкој. Живковић је писао о потреби српске читалачке публике за забавним штивом и Игњатовићевом вештом сједињавању стране књижевне традиције (пикарски и авантуристички роман, барокни роман, немачка подражавања енглеских породичних и путних романа, забавне немачке прозе) са поетичким решењима претходника (Видаковића, Суботића, Атанацковића). Мада се сам аутор дистанцирао од читања страних писаца (в. *Моје усјомене*, Т. С. Виловски), уочена је његова сличност са европским романсијерима, а његово дело дефинисано као „панонска људска комедија” и тиме доведено у везу са Балзаком (Живковић 1967; Савковић 1931: 257). Сумњајући у „непосредни утицај ни Балзака ни Шамфлерија”, Вељко Петровић је писао о значају „француског, хитрог фељтон-романа с натуралистичким особинама” на обликовање *Милана Наранџића* истичући као посебну врлину писца способност „да радњу спроводи у непопустљивој напетости” (Петровић 1936: VII) Књижевноисторијска позиција романа на прелазу из једне у другу стилску формацију, овај роман више приближава *Вашару ѿашѿине* В. Текерија (Бошков 1972: 275), а њихова сличност се додатно потврђује у увођењу напоредних ликова и двоструке фабуле, у концепцији главних јунака (јунакиња) и одсуству продубљене индивидуализа-

ције, у композицији (две фабуларне линије), нарочито у преиспитивању барокних идеологема света као позоришта у коме сви носе маске или учествују у општем вашару таштине. У критици су уочене и композиционе сличности са романом *Два идола* Б. Атанацковића (Јеремић 1987). Хетеропоетичност текста праћена је и варирањем жанровских атрибута – од друштвеног преко романа лика, пикарског романа (Живковић 1967), романа путовања, романа васпитања и сл.

Дело. Склон да своје јунаке дефинише на самом почетку, а затим серијом ситуација конкретизује и потврди њихов уводни статус (Иванић 2006), Игњатовић насловног јунака представља као сиромашног шнајдерског сина који је „чрез разне странпутице живота опет себи стекао жену са великим имањем” и постао богати спахија (Игњатовић 1900: 3). Насловом су одређене и временске координате унутар којих се одвија драма причања – у току неколико вечери, у друштву пријатеља, Милан Наранцић казује тридесет година свог живота описујући своја довијања, сналажења, лажна представљања и преваре којима се служио док није променио свој социјални статус. Упркос развијеном хронотопу причања, само причање јунака је дато у традицији класичног приповедања у првом лицу а не сказа, што умањује илузију усмености, покатакд и у самом тексту обесмишљену алудирањем на писани дискурс рецепције (Милосављевић Милић 2006). Временска (тридесет година) и тематска заокруженост првог дела (финални мотив женидбе) остављају утисак финалности који није својствен другом делу. Он има исту оквирну причу (поновљен хронотоп причања), али у наставку приповедања (време приповедања је опет неколико вечери, а време дешавања наредних десет година) не постоји доминантан финални мотив – јунак је богати удовац који путује, али без егзистенцијалне присиле и ариivistичке бојазни да ће нешто у животу пропустити. Њему се ствари дешавају и он је више у улози путника који у друштву забавног пратиоца Чике посматра и коментарише свет, него неког ко креира

одређена збивања. Многобројни сусрети, нарочито у другом делу романа, немају „драмски климакс”, нити су судбоносни по главног јунака. У оба дела, линеарно, хронолошко приповедање, прекида се формулативним исказима („Ал да видимо шта је Бранко радио”) којима се паралелно развија и друга фабуларна линија везана за Наранџићевог најбољег пријатеља Бранка Орлића. Она се интерпретира као подстицајна прича на чијој позадини, наратор прецизније дефинише сопствене опозитне животне ставове. У другом делу романа, унутар отворене путописне структуре, фабуларна заокруженост се остварује сегментарно (првих пет глава), увођењем мотива женидбе Бранка Орлића и постепеним разоткривањем сплеткашко-женидбених планова породице Гривић. Увек стављени да бирају између правде, истине, искрене љубави, с једне стране, и комфора, личне сигурности, материјалне обезбеђености, с друге, Игњатовићеви јунаци варирају две опречне могућности – једне, прагматичне, чији је репрезент Милан и друге, идеалистичне, романтичарске, чији је репрезент Бранко. Мада Орлић већ својим именом, а затим и узвишеним иделима, незадовољством, бунтом и болом због неправди, подсећа на романичарске јунаке (М. Иванић, С. Вуловић), у критици је уочена и пародијска знаковност овог лика, а он интерпретиран као тривијализован јунак, појединим поступцима близак Милану Наранџићу (С. Јовановић пише: „Обојица представљају један и исти тип – онај тип кој је Александар Дима обесмртио у својој комедији *Gosjodign Alfons*, уочавајући код једног више цинизма а код другог више сентиментализма” (Јовановић 1940: 33)). Просторна померања јунака, праћена су и временским – одлазак од куће, школовање, неуспешна хусарска каријера, адвокатура, женидба – карактеристичним за реалистички роман васпитања. Међутим, јунаково одрастање нама преображавајући, иницијацијски карактер. Игњатовић се враћа архаичнијој приповедној романескној традицији – пикарским јунацима (Милан Наранџић себе види као неког кога ни враг не би ску-

вао, ко има пригодну маску за сваку животну ситуацију и ко „зна где како треба живети” (Игњатовић 1900: 149). Љубавне авантуре јунака и каталог јунакиња (Милан – Резика, Бабика, Ливија, милостива; Бранко – Ида, Марија, Лаура, Паулина, Ханика) такође су примери варијације једног мотива (Стеријине женидбе) који Игњатовић провлачи кроз различите жанровске матрице: водвиљске ситуације (Миланова домишљања како да буде са више девојака истовремено), пародираних сентиментално мелодрамских повести (тужна повест о утешитељској љубави према несрећној мајци која је изгубила дете) или приче о карикираним романтичарским јунакињама које се заклињу на вечну верност и сл. Епизодни јунаци, попут сулудог клептомана, као и изражени контрасти, нагостили су Игњатовићеву склоност према наративизацији атипичног и дисхарманичног (Иванић 1999: 22). Иако јунаци романа много путују, Игњатовић не описује пределе кроз које пролазе. Одсуство пејзажа, није значило и одсуство дескрипције. Кашанин (1968) пише о сценографичности Игњатовићевог описа – описивању изгледа јунака (врло детаљни описи одеће), ентеријера (куће, кафане, просторије за балове) или групних портрета повезаних са хронотопима сусрета, разговорима за столом (породична планирања или љубавна удварања) и сл. Жанровска поливалентност праћена је и стилском, варирањем патетично-меланхоличног, реалистичког и иронично-хумористичног тона, распонима од хумористичко-фарсичног до барокног патетичног или реалистичког типичног.

### *Тријен сјасен*

Издања. Недовршени роман *Тријен сјасен* први пут је објављен у наставцима у *Србадији* (Беч) 1874–5, а затим су уследила издања: 1932 (Београд-Загреб), 1948 (Нови Сад), 1987 Нови Сад – Приштина... Завршетак

романа може се претпоставити на основу шаљиве игре *Адам и берберин – први људи* (1881), која је прво излазила под насловом *Адам и берберин у Недељном листу* за 1879. Четврти чин комедије као завршетак романа придодат је прозном делу у Нолитовом издању из 1981, *Српски роман у 50 књиџа*. Приређивач Д. Живковић се држао часописних издања и текстова објављених за Игњатовићева живота (задржано је параграфирање као одлика специфичног стила, чести графички прекиди: неретко једна реченица – један параграф).

Рецепција: Иако недовршен, роман *Триен сјасен* за Игњатовићев опус вишеструко је значајан. Тек овим романом Игњатовићев је задобио „широк круг читалаца” (по популарности стеченој још у време излажења, Скерлић га је поредио са Сремчевом *Ивковом славом*). Живковић га види и као прозни пандан Стеријиним и Трифковићевим комедијама, а унутар Игњатовићевог опуса као друштвени роман који се својим хумором издваја од осталих упркос понављивости одређених мотива и типова јунака (в. 6. главу 1. књиге романа *Милан Наранаџић*). Дијахронијске везе су успостављене како са Стеријом као претходником (препознате су у реалистичким опсервацијама војвођанског живота, хуморном тону, пародирању барокно-сентименталних сижеа, бидермајерским стилизацијама (Живковић), тако и са Сремцем као следбеником (сличности у типу романа, комичним проседеима, неретко и у директним паралелама у ликовима, радњи и сл.). Други тип утицаја повезује га са забавним романима објављиваним у породичним часописима у којима се на један, за ширу читалачку публику, врло популаран начин описују авантуре галантних и помодних јунака. Утицај забавне тривијалне литературе, карактеристичне за бидермајер, препознат је и у колоквијалном и меомоарском причању (уп. са мемоарима берберина Нићифора Нинковића) (Д. Живковић). (Бидермајерски елементи су уочени нарочито у етикецији, „либсбрифима” које јунаци размењују а који су писани према обрасцима из књига из којих су се грађанске породи-

це училе лепом понашању, такозваних „Briefsteller-a и Komplimentierbüchera-a” (Живковић).

Упркос рано уоченим недостацима романа – схематичности у фабули, небрижљивости у обради и језику (Скерлић) – роман је ушао у едицију 50 српских романа (Д. Живковић). С једне стране је уочена мањкавост Игњатовићевог реализма (одсуство психолошке продубљености ликова, аљкавост у стилизацији, језик), али, с друге стране, у хумору је препознат највећи квалитет текста који га чини, упркос недовршености, „јединственим по свом тону и изразу”, и бољим од *Вечитиої младожење* (Живковић). Драмски комад *Агам и берберин – њрви људи* наставља трифковићевску традицију лаких забавних комада са певањима опонентних, на нашим позорницама тада доминирајућим, патетичним историјско-националним драмама. Ипак, иако комедија по Живковићу има све особине Вујићевог „увеселителног театра”, и Трифковићевих водвиља, Игњатовић њоме није досегао уметничку успелост романа (за Скерлића она је „рђав извод из романа”, „једна од најгорих ствари нашег позоришта”, „невешти комад” без лица, без реда... Забележено је да је комад извела дружина Фотија Иличића у Славонији, и то са успехом, а дружина Суботићева давала га је у Сремским Карловцима око 1883. – Скерлић)

Дело. У роману *Триен сјасен* препознатљиве су, за Игњатовића уобичајене, различите поетичке структуре. Једна (пародирана) структура је на трагу архаичнијег просветитељско-сентиметналног типа романа карактеристичног по тематизацији односа амбициозних родитеља (берберска породица Максе Свилокосића) и непослушне деце (једино послушно дете на самом почетку романа умире од очевог лечења). Архаичнији тип приповедања манифестује се и кроз дијадичност поуке и примера, кроз насловну синтагму, изреку, која ће се потврђивати примерима, тј. различитим судбинама „спасених” јунака. Међутим, два централна мотива (у просветитељству подређена мотиву васпитања), школовање сина и удаја ћерке, у роману *Триен сјасен* под-



ређена су ефектима комичног (стеријински комплекс мотива женидбе и удадбе). Фабула одговара комедији интриге (Живковић) у којој се следи драматична љубавна прича о размимоилажењу и проналажењу једног љубавног пара. Љубавни пар чини берберин (касније и хирург) Ђока Глађеновића и принципалова ћерка Милева Свилокосић (јунак је у почетку безуспешно заљубљен у њу, а она у, статусно престижнијег, лаћмана Предића). Безуспешно заљубљени јунаци, међутим, нису неутешни и несрећни. Уметањем елемената авантуристичког романа, Игњатовић пародира сентименталне повести о раздвојеним, погрешно заљубљеним љубавницима. Уместо да се венча са Ђоком, напуштена јунакиња бежи од куће, са бароном Штернбергером одлази у Милано, где јој се губи сваки траг; јунак напушта Нови Сад и придружује се Гаври Свилокосићу који у Пешти (упркос првобитним очевим плановима да настави берберски занат) студира медицину. Све поприма водвильски тон јер, уместо сусрета вредног ђака и уцвељеног љубавника, јунаци се одају веселом кафанском животу. Читав низ комичних ситуација се ниже као каталог њихових студентских авантура: дивљи бракови с младим удовицама (Ђока: Шпицедерка), изненадне зараде од надрилекарства (вашарско вађење зуба, дијете, и сл.), магарчење лаковерних. Описима веселог ђачког живота, и карикирањем медицинског шарлатанства, Игњатовић понавља мотиве из романа *Тридесет година из живота Милан Наранџића*, као што и измештањем јунака у нове средине (Нови Сад, Пешта) мотивише увођење најразличитијих типова јунака (комичних парова Гицан и Гицанка, Дранковена). С 20. главом роман се прекида, али у 4. чину драмске игре *Адам и берберин*, читаоци (гледаоци) се кроз елипсу од десет година упознају са наставком приче – у официни мајстора Максе редом наилазе најпре изгубљена кћи Милева, па хирург Глађеновић и на крају и доктор Гавра, „оператор у Њујорку”, а све се завршава венчањем Ђоке и Милеве и берберском химном. Ђока Глађеновић, најбољи у својој берберској „фели” (први



у бријању, на тамбури, у балским играма, хирургији), постаје парадигма – „првих људи”, бербера којима се пева химна. Насловна синтагма романа, постаје једна врста унапред задате приповедне стратегије која ће се потврдити у четвртом чину драме (захваљујући Миљевиној удаји за Ђоку Глађеновића, берберска радња Максе Свилокосића се неће затворити, Глађеновић ће оженити своју „прву љубав”, Гавра ће пропутовати свет и завршити медицинске студије итд...).

Механизми комичног, карактеристични и за прозно и за драмско дело (комична имена, комични карактери, комичне ситуације, вербална комика, комични контрастни парови) откривају заједничку „водвиљску” компоненту овог жанровског хибридног текста започетог у прозном облику, а довршеном „дијалогизираним романом” (Д. Живковић), четвртим чином самосталног драмског текста. Сучељавањем различитих стилских и приповедних матрица (озбично, трагично, патетично с једне стране, а с друге ниско, смешно, тривијално), Ињатовић је ефекте комичног варирао од забавног, шаљивог до гротескног. С једне стране је безбрижан берберски свет испуњен песмама свиркама, баловима, променадама – а у његовој сенци трагичан свет уцвелењих љубавница, умрле деце, напуштених родитеља. Не само у структури романа, већ и у позицији свезнајуће приповедне инстанце приметан је принцип контрастног дуализма. Илустративни су различито интонирани коментари којима се обједињују разнолике приповедне релације према ликовима – емотивна саживљавања са „као” страдањима (трпљењима) јунака, иронично подсмевање, ироничне или карикатуралне генерализације судбине јунака и сл. Тако се коментарима којима се открива превртљивост и заменљивост јунака („Наћи ће она у свету таких Глађеновића а и Ђока таких Шпицедерки”), истовремено умањује самоважност јунака, али и открива једна добро постављена комична платформа света у коме ништа тужно (растанци, смрти, понижења, порази) не може бити трајно. Емотивни (сим-

патички) и иронични глас приповедача уједињени су гласом хумористе.

Иако Игњатовић инсистира на физичким особностима својих јунака (детаљни описи старосне доби, држања, физиономије и одеће), као у типичном водвиљском свету, они су опруге радње, и као такви „заменљиви“, без израженијих етичких или идеолошких диференцијација. Игњатовићеви јунаци као у мазурки „круже“ једни око других тражећи своје идеалне партнере (да је мајстор Макса пре времена умро, Глађеновић би се оженио његовом удовицом, јер то је јунак који кокетира са сваком лепом женом – Милевом, Саликом, Фемом, Шпицедерком, госпођом Гицанком; Шпицедерка код које је Глађеновић био на косту и квартиру (обећавао прави и живео у невенчаном браку) удаје се за Предића, некадашњег Милевиног љубаника; Салика се, после везе са Глађеновићем, удаје за млинара Туценталера, Ђока за Милеву). Тај безбрижан свет Живковић описује метафорично: „Они су као лишће које ветар живота час скупља на гомиле, час развејава: њихов прави смисао је у томе да чине онај део човечанства који животу даје шаренила, разноликости и лакоће“. Њихова драматичност је у њиховој амбивалентој појавности: имају двојна имена, гардеробу за сваку прилику, прерушавају се и тиме макар привидно мењају своје статусне улоге.

Упркос преознатљивим „водвиљским“ концепцијама ликова и драмских ситуација, роман *Триен сјасен* има и структуру реалистичког друштвеног романа. По Д. Живковићу „несумњиво најјача страна Игњатовићевог романисијерског поступка огледа се у кумулацији ликова, ситуација и догађаја, што чини да се његови романи доживљавају као обухватне и богате слике живота!“ Ђока Глађеновић, „човек од инстинката и без моралне деликатности“, препознат је у критици као један од најуспелијих Игњатовићевих ликова, „који је као тип остао не само у књижевности него и у обичном говору“ (Скерлић). У њему се варирају типске особине јунака лакомих на жене и новац (Милан Наранцић,

Љуба Чекмеџић). Осим ликова, типска су и места и ситуације кроз које они пролазе – сцене породичног обедовања, берберских прича у официнама, разговора у кафани, ђачке собе, балске просторије.... Игњатовић прати један нискомиметски сталешки дефинисан свет у покрету (касапи, бербери, официри), са јасним физиономијама, чији веризам карактеришу одређени детаљи (информације о безначајној свакодневици – шта јунаци једу, како се облаче, како се поздрављају и сл.) „Све је откривено и људски апетити представљени су у потпуној разголићености” – Скерлић). Карактеристична је експанзија детаља којима се дочаравају колективне сцене (обеди, балови), устаљени распореди и подразумевана правила понашања (место за столом, конверзација; етикеција зависно од типа бала – nobl, пургерски, ђачки). Балови (као дивна дисхармонија спојених парова, дебелих и мршавих, старих и младих, сиромашних и богатих) истовремено поседују реалистичку уверљивост и илустративност „света у малом” (с једне стране безбрижног и веселог, а с друге, извештаченог и театралног), али су и извор комичног – комичка ситуације (комичан пад, мерење тежине партнерке, туча плесача), комична поређења (нпр. Ђокин и Саликин плес се пореди са телеграмом, а делови фрака са реповима ћурана). Кроз тријумф нискомиметског света, кроз „катарзу свакидашњег” и фестивал просечног (Д. Живковић), Игњатовић један комично конструисан свет, жанровски карактеристичан за водвиље и комаде с певањем и играњем, ипак успева да дочара са реалистичком уверљивошћу (Живковић).

### Чланци

Игњатовићеви публицистички списи се могу разврстати у неколико тематских области – политички чланци, књижевни чланци, портрети, културолошке студије. Посебну групу чине студије занимљиве за социологију

књижевности (*Српско сјисаишељство, О индиференцизму српске учене класе према српској књижевности, Шира култура – ѿолої књижевности, Књижевности и ѿолишика*). Индиферентност српских интелектуалаца Игњатовић препознаје у апатији учене класе према народној књижевности, а узроке томе открива у школовању на туђим језицима, недостатку домаће стручне литературе, усредсређености на материјално и егзистенцијално. Друге недостатке види у епидемичном карактеру политике и променама које су настале њеним неконтролисаним упливом у књижевни живот (партијска, памфлетска критика, нетолерантност, инвективни тон, „каљугашка реторика и тамбурашка поезија”, анонимно критизерство, новинска вређања демагошким истицањем неродољубља противника). Игњатовић се не задржава само на опису, већ предлаже и начине којима се постојеће стање може побољшати. Он пише о потреби за развијенијом стручном књижевношћу на народном језику којом би се смањио туђински утицај, бољем књижевном образовању писаца, новој критици која би била стимулативна и афирмативна, интензивирању оригиналне а не преводне књижевности, омасовљавању читалачке публике и стварању књижевне класе. Аутор предлаже и конкретна решења којима би се побољшао материјални положај писаца – оснивање фондова и ширење куповне моћи читалаца („Списатељ је народни посленик кога треба народ и да плаћа, а није народни просјак који милостињу иште или од добротинства живи”). У неколико студија варира идеју о значају народног правца (*Пољед на књижество, Српско сјисаишељство, Србин и његова ѿезија*), али опомиње и на лоше последица слепог подражавања усмене књижевности. У студији *Шира култура – ѿолої књижевности* он пише: „Нека нам буде гесло: проширивање културе. И то: проширивање трансфузијом светске културе у народну а да се и ова у облику светском покаже... Напред у широки свет!”

Другу групу текстова чине студије-портрети у којима Игњатовић афирмативно пише о савременицима које је лично познавао. У студији *Три српска сити-сашеља* описује познанство са Сарајлијом, с којим је делио собу, са Видаковићем којег је као ђак често посећивао и са Јованом Пачићем, који је становао у његовом суседству. Игњатовић се служи сличним приповедним техникама како у биографизацији својих савременика, тако фиктивних јунака. Предност се даје анегдотском представљању јунака (илустративине су авантуре на снегу, два венчања Симина, сукоб због непронађене књиге са Сарајлијом) – па тек потом њиховој физиономији и моралном портрету. Ове студије су мање сведочанства о писцима, а више о личностима и њиховом животу. Узгрдне опаске о књижевном раду поменутих писаца (подаци о сарадњи са уредницима, начину рада, контактима и друштвеном животу) преплићу се са подацима о хигијени, исхрани, свакодневним навикама и сл. Игњатовић је више историчар свакодневице него књижевни аналитичар. Такав је ипак кад пише о Сарајлијином стилу и песничкој инспирацији („он је створио нов свијет мишљења за се. Он је посве оригиналан.”), о Видаковићевој популарности и значају за стварање шире читалачке публике („Свака класа радо га је читала”) или о тематској разноврсности Пачићеве поезије (песме о пријатељима, војницима, љубави). Студије о знаменитим Сентандрејцима *Лаза Нешко*, *Сима Игњатовић* (о аутору песме *Сшара* и нова *Сентандреја*, и Игњатовићевом тутору) занимљиве су и као извори биографских података, али и као извор информација о прототипским релацијама (уп. гиздавост Шамикину у *Вечитој младожењи* са описима Л. Нешка, уп. строгост тутора у *Милану Наранџићу* са портретом Симе Игњатовића и сл.).

Игњатовић је аутор две студије о Сентандреји и њеном историјском значају за Србе. Осим историјских података (досељавање Срба, формирање вароши, успон и постепено пропадање), студије садрже и пишчеве спекулације шта би било да су се Срби придружили Ра-

коцијевом устанку и показали мање лојалности Бечу. Сентандреја као топоним кореспондира са својим поетонимом у књижевим делима – *Васи Решиекџу, Велишом младожењи* у којима се такођа кроз контрасте (некада: богатство, слава, моћ, већа самосталност – сада: декаденца, отуђивање, потпадање под жупанијску власт) варира мотив стара и нова Сентандреја.

У неколико студија Игњатовић афирмише романтичарске идеологеме о српству, црногорству, славној прошлости Срба: Душан, Српска слава, Црногорство. У опсежној студија из 1860. *Србин и његова поезија*, у врло афирмативном тону (текст се завршава екскламацијом: „Србин јунак, па довијека”), даје етнографске карактеристике Срба (занимљиво је њихово поређење са Арапима, истицање физичких и моралних (позитивних – јунаштво разборитост, оштроумље, али и негативних карактеристика – одсуство истрајности, завист, славољубље)). Студија обилује цитатима из усмене књижевности који су у функцији аргументовања националне специфичности Срба. Поетске специфичности усмене књижевности Игњатовић препознаје зависно од жанра: у епским песмама – у одсуству приватности и сентименталности; у лирским – у праћењу најзначајнијих животних реалија: рођења, венчања, смрти и сл.

Најзначајнија Игњатовићева књижевна студија *Појед на књижевство* објављен је у *Летопису Маџице српске* 1857. У првом делу студије Игњатовић даје кратак историјски преглед српске књижевности и издваја три фазе њеног развоја. У духу позитивистичких идеја о везама између тла и књижевности, али и романтичарске глорификације народне књижевности, ране фазе српске књижевности препознаје као подражавалачке и неплодотворне. Прва класицистичка фаза (опонашање античких писаца) манифестовала се кроз несклад између форме и садржаја (српски писац „мислио је римски а српски писао”). Друга фаза је била у знаку стилски и језички неадекватног опонашања немачких песника, њихове чувствителности и сентименталности које нису одражавале српску наклоност према

објективнијој поезији. Тек у последњој, трећој фази, афирмисањем усмене књижевности, остварен је нов народни правац. У реформи књижевности Игњатовић посебно место придаје Доситеју и Вуку. Од аутентичних песника (Сима Милутиновић, Б. Радичевић, Змај, Стерија, Н. Боројевић), он разликује „песмокројаче” који копирају народне песме. Други део студије не прати историјску, већ жанровску поделу; у духу ширег схватања књижевности, анализирају се различите књижевне струке – драма, филозофија, теологија, историја, а у последњем делу студије аутор се враћа књижевним жанровима посебно анализирајући „жанрове у повоју” – роман и књижевну критику. Текст је у извесној мери аутопоетичан и антиципаторски будући да предвиђа успон социјалног романа са „здравим хумором и моралним мотивумом”. Анализама одређених жанрова, Игњатовић ће се вратити и у студији *Мемоари, монографије, биографије* 1885. истичући њихов значај за развој историјске струке.

Најбројнији Игњатовићеве списи ипак су они у којима је расправљао о актуелним политичким питањима (о Србима, источном питању, о уједињењу Италије, о политици европских сила, школству). Део њих је писан у (експлицитно или имплицитно) полемичном тону опозитном доминантним политичким уверењима Срба (у тренутку када се стварала Српска Војводина, Игњатовић је изабрао непопуларну (осуђену као издајничку) политичку опцију сарадње са Мађарима и преусмеравања политичке борбе на ослобађање јужних крајева од Турака). Због мађаронске оријентације, његов и политички и књижевни рад био је подвргнут критичким проценама, а писац дефинисан као „одрод”, „плаћеник грофа Тисе” (Змај), „мађарон и по васпитању, и по уверењу, и из материјалних и нимамо чистих разлога” (Скерлић) или, у блажем тону, као српски родољуб и угарски домољуб (Бошков).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ: Аноним (Ђорђе Поповић) 1860: „Белешка о роману Милан Наранџић”, Даница, 1. 4. 1860, стр. 110. Аноним (Јован Бошковић) 1874:



„Дела Јакова Игњатовића”, Јавор, 1. 1. 1874, 29–32; Бошков, Ж. „Аутобиографски елементи у Милану Наранџићу”, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 8, Нови Сад: Матица српска, 185–209; Бошков 1972: „Један мотив у В. Текерија и Ј. Игњатовића”, Зборник радова посвећених успомени Салке Назечића, Сарајево: Филозофски факултет, 275–287; Виловски Т. С. 1907: *Моје успомене (1867–1881)*, Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија; Вукићевић Д. 2009: „У ритму приповедања Јакова Игњатовића”, Моћ књижевности. In *методи* Ана Радин, Београд: САНУ, 43–54; Вуловић С. 1876: „Јаков Игњатовић”, Српска читанка, Београд, 196–197; Вуловић С. 1880: „Уметничка приповетка у најновијој српској књижевности”, Отаџбина, 13–15, 1880, 34, 1882; Ераковић Р. 2015: *Књижа о Јакову*, Нови Сад: Академска књига, Филозофски факултет; Живковић Д. 1967: „Бидермајерски стил романа Јакова Игњатовића”, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 15, 1, Нови Сад: Матица српска, 42–63; Иванић Д. 1999: „Дивна дисхармонија Јакова Игњатовића”, Књижевне новине, 52: 1000/1002 (1, 15. XI и 1. XII 1999), 22; Иванић Д. 2000: „Коментар у романима Јакова Игњатовића”, Коментар и приповедање: прилози поетици приповедања у српској књижевности, Београд: Филолошки факултет, 83–112; Иванић Д. 2006: „Приповједање/сјећање (Уз Тридесет година из живота Милана Наранџића Јакова Игњатовића)”, Зборник радова у част академика Радована Вучковића, Бања Лука: Академија наука и умјетности Републике српске, 199–213; Јеремић Љ. 1986: „Јаков Игњатовић – трагика националне судбине”, *Савременик*, 12, 665–684; Јеремић Љ. 1987: *Јеремић, Трајички видови старијеј српској романа: од Јакова Игњатовића до Светиолика Ранковића*, Нови Сад, Београд: Књижевна заједница Новог Сада, Институт за теорију књижевности и уметности; Јовановић С. 1991: „Милан Наранџић”, *Из историје и књижевности*, књ. 1, Београд: БИГЗ, Југославија-публик, СКЗ, 890–894; Кашанин М. 1968: „Трагичност периферије”, *Судбине и људи: ојледи о српским писцима*,



Београд: Просвета, 1968, 101–104; Милосављевић Милић 2001: С. Милосављевић Милић, *Оквирни облици у српском реалистичком роману*, Београд: Чигоја штампа; Милосављевић Милић 2006: *Модели коменшара у српском роману 19. века*, Ниш: Филозофски факултет, Просвета; Петровић В. 1936: „Патница Јакова Игњатовића”, у: Јаков Игњатовић: *Патница*, Београд: СКЗ, V – XXVII; Савковић М. 1931: „Трагом Балзака у романима Јакова Игњатовића”, Мисао, 36, 3– 4, 129–140, 257–278; Савковић М. 1952: „Трагом Балзака у романима Јакова Игњатовића”, Огледи, Београд, 210–226; Скерлић Ј. 1904: *Јаков Игњатовић: књижевна студија*, Београд: Српска краљевска академија. Скерлић 1922: Ј. Скерлић, Јаков Игњатовић: књижевна студија, Друго од писца поправљено издање, Београд: Напредак; Скерлић Ј. 1964: *Јаков Игњатовић: књижевна студија*, Београд: БИГЗ; *Сто ђедесет година од доласка Јакова Игњатовића у Даљ (1863–2013)*, зборник радова с међународног научног скупа, Даљ: Културни и научни центар Милутин Миланковић, 2014; Светислав (Панта Срећковић) 1860: „Тридесет година из живота Милана Наранџића од Јакова Игњатовића”, Србске новине, 28, 41, 165; Црњански 1922: „Стогодишњица Јакова Игњатовића”, Време, 13. 12. 1922, 3.

### Селективна библиографија радова о Јакову Игњатовићу

1. Библиографски приступ: Р. Димитријевић, „Прилог библиографији радова Јакова Игњатовића”, *Књижевни север*, 2, 10, 1926, 414; „Литература о Јакову Игњатовићу” у: Јаков Игњатовић, *Милан Наранџић*, Одабрана дела Јакова Игњатовића, 2, Нови Сад, Приштина, 1987, 351–376; Живорад П. Јовановић: „Биобиблиографска грађа о Јакову Игњатовићу”, *ЛМС*, 130, 374, 3, 1954, 222–231. М.М. Николић, Игњатовић, у *Лексикон писача Југославије*, том II, Нови Сад: Матица српска, 1979, 431–434.

2. Текућа критика и реакције Игњатовићевих савременика: Аноним (Ђорђе Поповић), „Белешка о роману *Милан Наранџић*”, Даница, 1, 4, 1860, 110; Светислав (Панта) Срећковић, „Тридесет година из живота Милана Наранџића од Јакова Игњатовића”, Србске новине, 28, 41, 1860, 165; С(ењанин; Јован Ђорђевић), „Тридесет година из живота *Милана Наранџића*”, Даница, 1, 8, 1860, 206–208; Аноним (Јован Бошковић), „Дела Јакова Игњатовића”, Јавор, 1, 1, 1874, 29–32; С. В. Поповић: „Ј. И. Публициста и новинар”. Јавор 5, 25, 1878, 759–760, 771–774; С. Вуловић, „Јаков Игњатовић”, Српска читанка, Београд, 1876, 196–197; Т. С. Виловски, „Један листак из српске приповедачке књижевности”, Словенски алманах, 1879; С. Вуловић, „Уметничка приповетка у најновијој српској књижевности”, Отаџбина, 13–15, 1880, 34, 1882; М. Иванић, „Јаков Игњатовић”, у: Јаков Игњатовић, „Милан Наранџић”, 1900.

3. Књижевноисторијски приступ: Ј. Скерлић, *Јаков Игњатовић. Књижевна студија*, Београд, 1904, 1922, 1964; М. Кашанин, „Трагичност периферије”, *Судбине и људи*, Београд, 1968, 101–114; Б. Милановић, „О књижевним погледима српских реалиста (Јаков Игњатовић)”, *Од реализма до модерне*, Сарајево, 1972, 33–47; Ј. Деретић, *Јаков Игњатовић*, Београд, 1964; С. Леовац, *Поршрети српских реалиста*, Београд, 1978, 167–183; Д. Вученов, *Јаков Игњатовић и модел српског романа*, ЛМС, 155, 423. 6, 1979, 1090–1123; Љубиша Јеремић, „Јаков Игњатовић – трагика националне судбине”, *Савременик*, 12, 1986, 665–684; Љ. Јеремић, *Трагички видови старије српског романа (од Јакова Игњатовића до Светиолика Ранковића)*, Нови Сад, Београд, 1987.

4. Биографски приступ: Т. С. Виловски, *Моје усвомене, 1867–1881*, Ср. Карловци, 1907, 324; Ж. Бошков, Аутобиографски елементи у *Милану Наранџићу*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 8, 1960, 185–209; Вера Петковић, „Прилози о Јакову Игњатовићу из мађарских архива”, Прилози ЗКЈИФ, 33, 1–2, 3–4, 1967, 89–91, 271–288; Ж. Бошков, „Јаков Игњатовић и

Мађари”, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 19, 1, 1971, 40–66; В. Петковић, „Угарска штампа о Јакову Игњатовићу”, Прилози за књижевност језик, историју и фолклор, 39, 2-4, 1973, 265–289; Ж. Бошков, *Јаков Игњатовић*, Нови Сад, 1988; С. Бељански, „Јаков Игњатовић, писац и адвокат”, Гласник Адвокатске коморе Војводине, 86, 74, бр. 5 (2014), 335–341.

5. Компаратистички приступ и рецепција у странио књижевности: Аноним (О преводу Милана Наранџића на мађарски), *Fovarosi Lapok*, 4, 7, 4, 07. 1868; М. Савковић, „Трагом Балзака у романима Јакова Игњатовића”, *Мисао*, 36, 3–4, 1931, 129–140, 257–278; *Огледа*, Београд, 1952, 210–226; Марко Марчевски, Јаков Игњатович, „Малка литератирна енциклопедија”, 1, Софија, 946, 207; R. Picchio, I. J., „Dizionario letterario”, *Vompiani*, 2, Autori. Milano, 1957, 302; Ж. Бошков, „Један мотив у В. Текерија и Јакова Игњатовића”, Зборник радова посвећених успомени Салке Назечића, Сарајево, 1972, 275–287.

6. Језичкостилске анализе: Д. Живковић, „Бидермајерски стил романа Јакова Игњатовића”, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 15, 1, 1967, 42–62; Ј. Јерковић, „Језик Јакова Игњатовића”, Нови Сад, 1972.

7. Писци о писцу: М. Црњански, „Стогодишњица Јакова Игњатовића”, *Време*, 13. 12. 1922, 3; В. Петровић, „Патница Јакова Игњатовића”, „О књижевности и књижевницима”, Сабрана дела, 7, Нови Сад, 1958, 273–293; М. Настасијевић, „Јаков Игњатовић. Српски реалиста”, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 16, 1, 1968, 89–90.

8. Интермедијалност Игњатовићевог дела: „Дело Јакова Игњатовића на филму и телевизији”, *Политика*, 12. 9. 1974, 15;

9. Савремена проучавања: Д. Иванић, „Коментар у романима Јакова Игњатовића”, „Коментар и приповедање”, Београд, 2000, 83–112; С. Милосављевић Милић, *Оквирни облици у српском реалистичком роману*, 2001, Београд; Д. Иванић, „Приповиједање / сјећање (Уз Тридесет година из живота Милана Наранџића Ја-

кова Игњатовића)”, Зборник радова у част академика Радована Вучковића, 2006, 199–213; С. Милосављевић Милић, *Модели коменшара у српском роману 19. века*, 2006; Т. Јовићевић, „Јаков Игњатовић, између историјске имагинације и историозофске свести”, *Српски историјски роман 19. века*, Београд, 2007, 29–60; Д. Вукићевић, „У ритму приповедања Јакова Игњатовића”, *Моћ књижевности, In теторјат А. Радин*, Београд, 2009, САНУ, 43–54; Г. Максимовић 2014, „Казивање града у прози Јакова Игњатовића”, у: *Казивање прада и дрући оледи*, Ниш: Филозофски факултет; *Сшо љедесеи тодина од доласка Јакова Игњатовића у Даљ (1863–2013)*, зборник радова с међународног научног скупа; Даљ, 2014; Р. Ераковић, *Књија о Јакову*, Нови Сад, 2015; С. Милосављевић Милић 2016: „У мноштву Игњатовићевих светова”, у: *Јаков Игњатовић*, Нови Сад: Матица српска; И. Перишић 2020: Друго име квира и кемпа: Вечити младожења Јакова Игњатовића, у: *Српски (о) квир*, Београд: Институт за књижевност и уметност.



## ИЗВОРИ

- Игњатовић Ј. 1900: *Милан Наранџић*, Београд: СКЗ.
- Игњатовић, Ј. 1936: *Пајаница*, Београд: СКЗ.
- Игњатовић Ј. 1981: *Васа Решиќки*, Београд: Нолит.
- Игњатовић, Ј. 1981: *Вечии младожења*, Београд: Нолит.
- Игњатовић, Ј. 1981: *Триен сјасен*, Београд.
- Игњатовић, Ј. 1987–1989: *Одабрана дела Јакова Ињаишковића*, I–XIV, Нови Сад: Матица српска.
- Игњатовић, Ј. 1988: *Мемоари*, Београд: Нолит.
- Игњатовић Ј. 1989: *Публицистички сјиси II*, Нови Сад: Матица српска, Приштина: Јединство.
- Игњатовић Ј. 1989: *Мемоари, 1, 2*, Нови Сад, Приштина.
- Игњатовић Ј. 2000: *Вечии младожења*, Београд.

## Литература

- Алексић Ј. 2016: Кашанинова философска „непрекидна свежина света” (естетичка и културноисторијска свест Милана Кашанина у књизи Случајна открића), у: Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 64, св. 1, 59–81.
- Бал М. 2000: Наратологија – теорија приче, Београд: Народна књига Алфа.
- Бахтин М. 1967: Проблеми поетике Достојевског. Превела Милица Николић. Београд: Нолит.
- Бахтин М. 1978: Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе, Београд: Нолит.
- Бахтин, М. 1989: О роману, прев. Александар Бадњаревић, Београд.
- Бахтин М. 2013: Проблем говорних жанрова, у: Естетика језичког стваралаштва, Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.
- Белеслијин Д. 2009: Стеријине пародије: искушења (пост) модерног читања, Београд: Службени гласник.

- Бергсон, А. (Bergson, Henri) 1958: О смијеху: Есеј о значењу смијешнога, превео Срећко Џамоња, Сарајево.
- Бошков, Ж. 1988: Јаков Игњатовић, Нови Сад: Матица српска.
- Бут В. 1976: Реторика прозе. Превео Бранко Вучићевић. Београд: Нолит.
- Васић П. 1974: Одело и оружје, Београд: Уметничка академија.
- Вукићевић Д. 2009: У ритму приповедања Јакова Игњатовића, у: Моћ књижевности, In *memoriam* Ана Радин, Београд, САНУ, Балканолошки институт, Посебна издања 110, 43–54.
- Вукићевић Д. 2014: Сто педесет година година од доласка Јакова Игњатовића у Даљ (1863–2013), Даљ, 80–108.
- Вукићевић Д. 2016: Лексикографско читање романа (Јаков Игњатовић: Милан Наранџић), Лицеум, 2016, 17, 135–143.
- Вукићевић Д. 2016: Читалачки уроборос (Скерлић – Кашанин – Игњатовић), Летопис Матице српске, децембар, 821–830.
- Вукићевић Д. 2018: *Negotions as a Constituent of Parody in the 19th Century Serbian Novel written in the Spirit of Cervantes's Don Quixote*, in: *Od narativa do narativnosti; From Narrative to Narrativity*, Ниш, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 99–111.
- Вукићевић Д. 2018: Пародија у српској реалистичкој прози, у: Поетика српског реализма, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 55–93.
- Деретић Ј. 1980: Видаковић и рани српски роман, Нови Сад: Матица српска.
- Дорфлес Ђ. 1991: Похвала дисхармонији. Превео Дејан Илић. Нови Сад: Светови.
- Ераковић Р. 2016: Књига о Јакову, Нови Сад: Академска књига, 2016.
- Живковић Д. 1970: Бидермајерски стил Јакова Игњатовића, у: Европски оквири српске књижевности, Београд, 287–325.
- Живковић Д. 1970: Пародично-хумористични и иронични стилски елементи као творачки принципи у српској прози 19. века, у: Европски оквири српске књижевности, Београд: Просвета.

- Живковић Д. 1982: Период реализма у српској књижевности, у: Европски оквири српске књижевности III, Београд: Просвета, 246–314.
- Живковић Д. 1982: Стерија као представник бидермајера, У: Европски оквири српске књижевности III, Београд: Просвета, 36–55.
- Живковић Д. 1984: (Предговор) у: Јаков Игњатовић, Избрана дела, Јубиларна издања, Београд.
- Живковић Д. 1991: Љубавна преписка у роману Трпен-спасен Јакова Игњатовића, у: Токови српске књижевности: од класицизма и бидермајера до експресионизма, Нови Сад, 302–310.
- Живковић Д. 1994: Бидермајерски стил романа Јакова Игњатовића, Европски оквири српске књижевности, II, Београд: Просвета.
- Живковић Д. 1995: Европски оквири српске књижевности, Београд: Просвета.
- Жмегач, В. 1987: Повијесна поетика романа, Загреб
- Зечевић И. 2010: Аутобиографски трагови у прози Лазе К. Лазаревића, Београд: Чигоја штампа.
- Иванић Д. 1995: Облик и вријеме, Београд: Просвета.
- Иванић Д. 1999: Дивна дисхармонија Јакова Игњатовића, Књижевне новине, 52: 1000/1002 (1, 15. XI и 1. XII 1999).
- Иванић Д. 1999: Коментар и приповиједање у прози Стефана Митрова Љубише, Hommage Данилу Кишу. Зборник радова V, Будва, 1999.
- Иванић Д. 2000: Коментар у романима Јакова Игњатовића, Коментар и приповедање, Београд, 83–112.
- Иванић Д. 2000: Ритам пролазности (Вечити младожења Јакова Игњатовића), у: Јаков Игњатовић, Вечити младожења, Београд, 7–24.
- Иванић Д. 2002: Хронотоп причања, Свијет и прича, Београд, Народна књига.
- Иванић Д. 2006: „Приповиједање / сјећање (уз 'Тридесет година из живота Милана Наранџића' Јакова Игњатовића)”, Зборник радова у част академика Радована Вучковића, 199–213.
- Иванић Д. 2007: Огледи о Стерији, Београд: Друштво за српски језик и књижевност.



- Иванић Д. 2007: Пародија и травестија љубавне приче у српском реализму, *Darstellung der Liebe in bosnischer, kroatischer und serbischer Literatur. Von der Renaissance ins 21. Jahrhundert: Prikazi ljubavi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti. Od renesanse do danas.* Hrsg. Robert Hodel. Peter Lang, 121–132. – *Slavische Literaturen*, 38.
- Иванић, Д. 2014: Хронотопи српске реалистичке прозе, Промисљања традиције: Фолклорна и литерарна истраживања: зборник радова посвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу, Београд, 621–646.
- Изер В. 1978: Апелативна структура текстова, Теорија рецепције у науци о књижевности, прир. Душанка Марицки, Београд, 1978.
- Изер В. (Wolfgang Iser) 1972: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett.* NJFV, Munchen, 1972.
- Историја приватног живота у Срба, 2011, Београд: Clío.
- Јавор, 5, 1878, 11, 320–322.
- Јакшић, Ђ. 1978: Сабрана дела, 1–5. Београд: Слово љубве.
- Јаус Х. Р. (Hans Robert Jauss) 1987: Орце се крије у посебном (svijet tipova karaktera), *Umjetnost riječi*, XXXI.
- Јеремић Љ. 1986: Јаков Игњатовић – трагика националне судбине, *Савременик*, 12, 665–684.
- Јеремић Љ. 1987: Трагички видови старијег српског романа, Нови Сад; Београд.
- Јовановић С. 1991: Милан Наранџић, Из књижевности и историје, 1, Београд, 890–894.
- Јовићевић Т. 2007: Јаков Игњатовић, између историјске имагинације и историозофске свести, Српски историјски роман 19. века, Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 29–60.
- Кашанин, М. 1968: Трагичност периферије, Судбине и људи, огледи о српским писцима, Београд: Просвета.
- Кашанин М. 1977: Изабрани есеји, Београд: Рад.
- Кашанин М. 2004: Камена открића, Случајна открића, Са Миланом Кашанином, О Милану Кашанину, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Кашанин М. 2004а: Судбине и људи, Београд: Просвета.
- Кестлер А. 1989: Смех цивилизованог човека, у: Београд, Књижевност, 7–8, 966.

- Костић Л. 1989: О књижевности и језику, приредила Ха-тица Крњевић, Н. Сад: Матица српска.
- Лалић В. И. 1997: О пародијама, у: О поезији, Београд: За-вод за уџбенике и наставна средства, 257.
- Лемерт Е. (Lämert, Eberhard) 1968: Bauformen des Erzäh- lens. Stuttgart.
- Леовац С. 1968: Стерија, у: Израз, 12, 6, 549.
- Лотман Ј. 2004: Семиосфера, Нови Сад: Светови.
- Лотман Ј. 1974: Сцена и сликарство као кодни системи културног понашања човека 19. века, Трећи програм, јесен, 571–583.
- Љубавна писма у романима Јакова Игњатовића: <http://www.istorijskabiblioteka.com/art2:ljubavna-pisma-u-romanima-jakova-ignjatovica>, прег. 05. 09. 2019.
- Макуљевић Н. 2006: Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку, у: Приватни живот код Срба у 19. веку, Београд: Clio.
- Mali rečnik, у: <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=184&m=2#page/2/mode/2up>, стање 28. 04. 2015.
- Ман Т. 1980: Оглед о Чехову, у: Есеји 2, Нови Сад: Матица српска.
- Марицки Д. 1978: Теорија рецепције у науци о књижевно-сти, прир. Д. Марицки, Београд.
- Медаковић Д. 1981: Српска уметност у 19. веку, Београд.
- Милосављевић Милић С. 2006: Модели коментара у српском роману 19. века, Ниш: Просвета.
- Милосављевић Милић С. 2001: Оквирни облици у српском реалистичком роману, Београд: Чигоја.
- Милосављевић Милић С. 2016: Виртуелна претприповест и феномен урањања, у: Виртуелни наратив, Ниш, Нови Сад.
- Милошевић Н. 1970: Роман Милоша Црњанског, Београд: СКЗ.
- Мукаржовски Ј. 1986: Структура, функција, знак, вред-ност: огледи из естетике и поетике. Избор и превод Александар Илић, Београд: Нолит.
- Нинковић Н. 1972: Живниописанија моја 1807–1842, Га-лантни мемоари једног берберина, Нови Сад.
- Норман Џ. (Geraldina Norman) 1987: Biedermeier paint- ing 1815–1848, reality observed in genre, portrait and landscape, Thames and Hudson, London.

- Петковић Н. 1968: Пародија, у: Израз, јуни, 12, 6, 544–548.
- Петровић В. 1936: Патница Јакова Игњатовића, у: Јаков Игњатовић: Патница, Београд: СКЗ, V–XXVII.
- Поповић Ј. С., Роман без романа, у: [http://www.ask.rs/ASK\\_SR\\_AzbusnikPisaca.aspx](http://www.ask.rs/ASK_SR_AzbusnikPisaca.aspx) roman\_bez\_romana, стање 28. 04. 2015.
- Поповић С. Ј. 1998: Роман без романа, Вршац.
- Приватни живот код Срба у 19. веку, 2006, Београд: Клио.
- Прошић Дворнић, М. 2011: Одевање у 19. и почетком 20. века, Београд: Стубови културе, 513–538.
- Скерлић Ј. 1965: Јаков Игњатовић, књижевна студија, Сабрана дела Јована Скерлића, књига 12, Београд.
- Станојевић П. 1982: Структура пародије, у: Видици, 28, 181–185.
- Стојановић Ј. 2005: Сервантес у српској књижевности, Београд.
- Стојановић Ј. 2009: Доситеј и Сервантес, Научни саста-нак слависта у Вукове дане, 38/2, 530.
- Стојановић Ј.: Како смо читали Дон Кихота – српска књи-жевна критика о Сервантесовом роману, у: <http://komunikacijaikultura.org/E-books/Kako%20smo%20citati%20Don%20Kihota.pdf>. Прег. 27. 04. 2015.
- Тимотијевић М. 2011: У освит новог доба, у: Историја приватног живота у Срба, Београд, 173–390.
- Тињанов Ј. Н. 1991: Достојевски и Гогољ, прилог теорији пародије, у: Дело, 27, 11–12, 162–193.
- Флашар М. 1981: О Стеријиним романима. Начело мимесе и стваралачки плагијат. Нови Сад: Матица српска.
- Форстер Е. М. 2002: Аспекти романа, Нови Сад: Ogrheus.
- Фуко М.: Историја лудила у доба класицизма, Нови Сад: Mediterran publishing, 2013.
- Хачион Линда 1996: Поетика постмодернизма, Нови Сад: Светови.
- Хелер А. 1984: Теорија историје, прев. Зора Миндеровић, Београд: Рад.
- Херман Секулић М. 1989: Ка новом разумевању пародије, у: Књижевност, 5, 790–794; 6, 958–965; 7–8, 1989, 1245–1256; 9, 1437–1446.
- Црњански, М. 1999: Стогодишњица Јакова Игњатовића, Есеји и чланци, 1, Београд, 36–39.

- Црњански М. 1962: Сеобе и Друга књига Сеоба, Београд: СКЗ.
- Четмен С. (Seymour Chetman) 1983: Карактер у приповједном тексту, Republika, 39.
- Шкловски В. Б. 1969: Ускрснуће ријечи, Загреб: Стварност.
- Штанцл, Ф. К. 1987: Типичне форме романа, с немачког превела Дринка Гојковић, Н. Сад.



## БИБЛИОГРАФСКИ ПОДАЦИ О ТЕКСТОВИМА У КЊИЗИ

Студије у овом издању су настајале у дужем временском периоду и сведоче о перманентном враћању Игњатовићевом делу; део се објављује у прерађеном облику – већина њих је знатно проширена у односу на верзије из ранијих публикација – а део уз мање измене.

ДИВНА ДИСХАРМОНИЈА – Душан Иванић (Дивна дисхармонија Јакова Игњатовића, Књижевне новине. 52: 1000/1002 (1, 15. XI и 1. XII 1999), 22.)

ПРИПОВИЈЕДАЊЕ / СЈЕЋАЊЕ – Душан Иванић. (Приповиједање / сјећање: Уз Тридесет година из живота Милана Наранџића Јакова Игњатовића, Зборник радова у част академика Радована Вучковића, АНУРС, књ. 6, Бања Лука, 2006, 199–214.)

ЈУНАК И ВРЕМЕ – Драгана Вукићевић. (ЈУНАК И ВРЕМЕ је измењена и допуњена студија: У ритму приповедања Јакова Игњатовића, објављена у: Моћ књижевности, In memoriam Ана Радин, Београд, 2009, САНУ, Балканолошки институт, Посебна издања 110, 43–54.)

КОМЕНТАР У РОМАНИМА ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА – Душан Иванић. (Коментар у романима Јакова Игњатовића, Коментар и приповедање: Прилози поетици приповедања у српској књижевности: зборник радова/уредник Душан Иванић. Београд: Филолошки факултет, 2000, 83–112.)

ЉУБАВ ГАЛАНТОМА ИЛИ ЉУБАВ НА БИДЕРМАЈЕРСКИ НАЧИН – Драгана Вукићевић. (ЉУБАВ ГАЛАНТОМА ИЛИ ЉУБАВ НА БИДЕРМАЈЕРСКИ НАЧИН је измењена студија објављена у зборнику радова Сто педесет година од доласка Јакова Игњатовића у Даљ (1863-2013), Даљ, 2014, 80–108)

ПАНОНСКИ STULTIFERA NAVIS – Драгана Вукићевић. (ПАНОНСКИ STULTIFERA NAVIS је драстично проширена верзија предговора романа Патница у издању Лагуне.)

РИТАМ ПРОЛАЗНОСТИ (ВЕЧИТИ МЛАДОЖЕЊА) – Душан Иванић (Вечити младожења/ Јаков Игњатовић; приредио и пропратне текстове написао. – Београд, Завод за издавање уџбеника и наставна средства, 2000. – Ритам пролазности (Вечити младожења Јакова Игњатовића): 7–24)

РЕАЛИСТИЧКЕ ПРИПОВИЈЕТКЕ – Душан Иванић. Објављује се први пут.

УВЕО ЛИСТАК И СЕОБЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ – Душан Иванић (Обрађено према одломку из студије Неки видови књижевних сродности (М. П. Шапчанин и Л. Костић, Ј. Н. Оточанин и И. Андрић, Ј. Игњатовић и М. Црњански), Књижевна историја, VIII: 31 (1976), 355–368)

МЕМОАРИ ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА У КОНТЕКСТУ СРПСКЕ МЕМОАРИСТИКЕ 19. ВИЈЕКА – Душан Иванић. („Мемоари” Јакова Игњатовића у контексту српске мемоаристике 19. вијека, Зборник МСКЈ, XXXVIII: 1 (1990), 53–62)

РЕЦЕПЦИЈСКИ ЗАОКРЕТ – Драгана Вукићевић. (РЕЦЕПЦИЈСКИ ЗАОКРЕТ је изнова писан рад коме су као предлошак послужиле студије: *Negotiations as a Constituent of Parody in the 19th Century Serbian Novel written in the Spirit of Cervantes's Don Quixote*, у: *Od narativa do narativnosti; From Narrative to Narrativity*, Ниш, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2018, 99–111, као и рад: *Пародија у српској реалистичкој прози*, у зборнику *Поетика српског реализма*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2018)

ЧИТАЛАЧКИ УРОБОРОС (СКЕРЛИЋ – КАШАНИН – ИГЊАТОВИЋ) – Драгана Вукићевић (ЧИТАЛАЧКИ УРОБОРОС (СКЕРЛИЋ – КАШАНИН – ИГЊАТОВИЋ); текст је објављен у *Летопису Матице српске*, децембар, 2016, 821–830).

ЛЕКСИКОГРАФСКО ЧИТАЊЕ – МИЛАН НАРАНЦИЋ, ТРПЕН СПАСЕН, ЧЛАНЦИ; СЕЛЕКТИВНА БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА О ЈАКОВУ ИГЊАТОВИЋУ – Драгана Вукићевић (Проширена и допуњена новим одредницама студија Лексикографско читање романа (Јаков Игњатовић: Милан Наранцић), Лицеум, 2016, 17, 135–143).





## О АУТОРИМА



**Драгана Вукићевић** (рођ. Чорбић, Краљево, 1967), редовни је професор на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Ужа област интересовања: српска књижевност XIX века, књижевност и етнологија, књижевност и еротологија, нараторолошка проучавања српске прозе.

Као гостујући предавач држала је предавање студентима славистике у Италији и Немачкој. Била је истраживач на научним пројектима Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије – *Техника и семантика њриповедања*, *Лексикон српског реализма*, а тренутно је истраживач на научном пројекту *Поетика српског реализма*. Члан је међународне асоцијације нараторолога – *European Narratology Network* и међународног удружења *Compares – International Society for Iberian – Slavonic Studies*. Уредила је прва три броја *Годишњака Задужбине Доситеј Обрадовић Досићејев врш* (од 2013); један је од уредника *Годишњака Каишегре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима* (од 2007) и *Књижевне историје* (у периоду 2015–2017).

Објавила је следеће монографије: *Поетика чишања – кришика њрозе 1868–1901* (Задужбина Андрејевић, Београд, 1998), *Оледи о српском реализму* (Повеља, Краљево, 2003), *Писмо и њрича : српска реалистичка њриповешка и фолклорна њрадиција* (Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2006),

*Ка поетици српског реализма* (коауторски са Душаном Иванићем, Завод за уџбенике, Београд, 2007), *Анархија шекспира: оџледи о српској књижевности 19. века*, Службени гласник, Београд, 2011, *Оџледавања – Лаза Лазаревић и Симо Маџавуљ* (коауторски са Снежаном Милосављевић Милић) Ниш, Филозофски факултет, 2014). Приредила књиге: *Симо Маџавуљ* (Антологијска едисија Десет векова српске књижеваности, књига 41, Нови Сад, 2011), са Душаном Иванићем зборник *Симо Маџавуљ – дело у времену* (Чигоја, Београд, 2011), са Душаном Иванићем зборник *Поетика српског реализма* (Београд : Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2018).



**Душан Иванић** (Губавчево Поље, Грачац, Хрватска, 1946). Од 1970. у Институту за књижевност и уметност (Београд); од новембра 1979. на Филолошком факултету до одласка у пензију, октобра 2014; одлуком Сената Београдског универзитета изабран за професора емеритуса (2015). Предавао Српску књижевност 18.

и 19. века и Текстологију нове српске књижевности; 1981/82, 1982/83. године лектор у Франкфурту/М.; љетни семестар 1992. године гостујући професор на Карловом универзитету у Прагу. У Петрињи (за Републике Српске Крајине) предавао Српску књижевност 18. и 19. века и Увод у проучавање српске књижевности. Од 1989. до 2003. године главни уредник *Књижевне историје*, часописа за науку о књижевности; један од уредника годишњака *Досијејев врш* (2017–). Руководио је при Министарству просвете Републике Србије пројектима *Поетика њријовиједања у српској књижевности*, *Техника и семантика њријовиједања у српској књижевности*, *Лексикон српског реализма*, *Поетика*

српској реализма. Организовао је симпозијуме *Књижевно наслеђе Српске Крајине* (Матица српска, 1996), *Српска реалистичка прича* (Филум, Крагујевац, 2006. године); *Књижевно дело Симе Матавуља* (Филолошки факултет, 2009); у организацији Задужбине „Доситеј Обрадовић”: *Дело Доситеја Обрадовића* (2007), *Доситеј и (српска) школа* (2010), *Век просветитељства у српској култури* (2019/2020). Био је члан редакције *Енциклопедије српског народа* (Београд, 2008); уредник је за књижевност у *Српској енциклопедији*. Поред домаћих симпозијума учествовао је на међународним симпозијумима у Гетингену, Београду, Братислави, Хамбургу, Паризу, Охриду, Крагујевцу, К. Митровици, Бордоу и др. Добио је награде „Исидора Секулић” (1990); Нолитова награда (1990), Бигзова награда (1998), „Глиша Елезовић” (Приштина/Лепосавић, 1999), „Сава Мркаљ” (СКД „Просвјета”, Загреб, 2009), „Младен Лесковац” (Матица српска, 2011), „Александар Арнаутовић” (Београд, 2012), медаља „Симо Матавуљ” (УКС), награда „Сава Мркаљ” Заједнице писаца Српске Крајине. Објавио је више монографија из историје и поетике српске књижевности и из историје српске књижевне периодике. Приредио је више научних издања дјела српских писаца.



## ИНДЕКС ИМЕНА

### А

Алексић, Јана 301  
Алексић, Никола 109  
Амор 114, 242  
Андрић, Иво 86, 87, 98, 310  
Арнаутовић, Александар  
315  
Арнот, Антоније 260  
Атанацковић, Богобој 51, 79,  
104, 119, 131, 157, 183,  
281, 282  
Ахил 47

### Б

Бадњаревић, Александар  
301  
Бајазит 238  
Бајрон, Џорџ Гордон 119  
Бакић, Павле 32, 82  
Бал, Мике 39, 301  
Балзак, Оноре де 48, 81, 87,  
88, 91, 194, 273, 281,  
296, 298  
Бах, Јохан Себастијан 229  
Бахтин, Михаил 71, 167,  
185, 301  
Бахус 242  
Белеслијин, Драгана 301  
Бељански, Слободан 298  
Бергсон, Анри 11, 302  
Бетовен, Лудвиг ван 194  
Блум, А. 109  
Бозе, Аугуст (Таландер) 262

Боројевић, Никола 294  
Борхес, Хорхе Луис 87, 175  
Бошков, Живојин 88, 150,  
217, 220, 223, 226, 279–  
281, 294, 295, 297, 298,  
302  
Бошковић, Јован 294, 297  
Бранковић, Вук 224  
Бранковић, Ђурађ 13, 38, 82,  
188  
Браун, Роберт 149  
Булатовић, Миодраг 160  
Бут, Вејн 61, 302

### В

Вагнер, Рихард 194  
Вајс, Кристијан (Weise,  
Christian) 262, 263  
Васић, Игњат 221  
Васић, Павле 104, 109, 110,  
260, 302  
Венус (Венера) 243  
Вергилије 234  
Веселиновић, Јанко 183, 208  
Видаковић, Милован 51, 80,  
81, 86, 104, 131, 194,  
219, 230, 235–238, 247,  
281, 292  
Видаковић Петров, Кринка  
175  
Виловски, Јелена 109  
Винавер, Станислав 218, 219

- Вујић, Јоаким 37, 219, 232, 286
- Вукићевић, Драгана 3, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147, 151, 153, 155, 157, 159, 161, 163, 165, 167, 169, 171, 173, 180, 235, 237, 239, 241, 243, 245, 247, 249, 251, 253, 255, 257, 259, 261, 263, 265, 267, 269, 271, 273, 275, 277, 279, 281, 283, 285, 287, 289, 291, 293, 295, 297, 299, 302, 309–311, 313
- Вуловић, Светислав 81, 199, 279, 283, 295
- Вученов, Димитрије 89, 297
- Вучићевић, Бранко 302
- Вучковић, Радован 295, 298, 309
- Г**
- Галатеја 241
- Ганимед 242
- Гарибалди, Ђузепе 155
- Гијо, Мари-Жан 275
- Гинзбург, Лидија 219
- Глишић, Милован 77, 183, 208, 210
- Гогољ, Николај 81, 136, 150, 178, 179, 247, 248, 251, 273, 306
- Гојковић, Дринка 307
- Голијат 62
- Голубовић 238
- Голубски, Новак 221
- Гонкур, Едмонд де 194
- Грујић, Никанор 220, 232
- Д**
- Дамјанић, Јован 224, 230
- Дворниковић, Владимир 90
- Демокрит 4
- Деретић, Јован 51, 297, 302
- Дерида, Жак 250
- Дикенс, Чарлс 81, 87, 273
- Дима, Александар 283
- Димитријевић, Радмило 296
- Димитријевић, Стеван 179
- Доде, Алфонс 194
- Домановић, Радоје 77, 160, 224
- Дон Кихот (Don Quixote) 91, 94, 268
- Дорфлес, Ђило 7, 9, 66, 302
- Достојевски, Фјодор Михаилович 86, 248, 306
- Дрндарски, Мирјана 304
- Дучић, Јован 274
- Ђ**
- Ђилас, Милован 221
- Ђорђевић, Владан 221, 263
- Ђорђевић, Јован 175, 205, 221, 225, 231, 279, 280, 297
- Е**
- Евгеновић, Максим 221
- Елезовић, Глиша 315
- Ераковић, Радослав 152, 155, 295, 299, 302
- Ж**
- Женет, Жерар (Genette, Gérard) 35, 39
- Живаљевић, Данило 238
- Живковић, Ана 180, 208
- Живковић, Васа 211
- Живковић, Драгиша 8, 32, 49, 64, 71, 81, 85, 88, 100, 101, 126, 131, 136, 138, 141, 143, 147, 150,

- 155, 173, 180, 209, 218,  
226, 247, 260, 261, 280–  
282, 285–290, 295, 298,  
302, 303
- Жмегач, Виктор 185, 303
- З**
- Зевс 242
- Зелић, Герасим 219, 232
- Зенгле, Фридрих 101
- Зечевић, Ивана 303
- Златојевић, Славко 228
- Зола, Емил 80, 91, 145, 273
- И**
- Иванић, Душан 3, 9, 11, 15,  
17, 19, 21, 23, 25, 27,  
29, 31, 33, 35, 36, 42,  
45, 49, 53, 55, 57, 59,  
61, 63, 65, 67, 69, 71,  
73, 75, 77, 81, 83, 85,  
87, 89, 91, 93, 95, 97,  
154, 155–157, 168, 172,  
177, 179, 181, 183, 185,  
187, 189, 191, 193, 195,  
197, 199, 201, 203, 205,  
207, 209, 211, 213, 215,  
217, 219, 220, 221, 223,  
225–227, 229, 231, 280,  
282, 284, 295, 298, 303,  
304, 309, 310, 314
- Иванић, Момчило 23, 100,  
101, 144, 200, 279, 280,  
283, 297
- Игњатовић, Сима 292
- Изер, Волфганг 54, 304
- Илић, Александар 305
- Илић, Дејан 302
- Иличић, Фотије 286
- Ј**
- Јакшић, Ђура 203, 204, 211, 304
- Јаус, Ханс Роберт 22, 304
- Јеремић, Љубиша 8, 65, 72,  
89, 95, 151, 152, 280,  
282, 295, 297, 304
- Јовановић Змај, Јован 199,  
211, 224, 229, 294
- Јовановић, Живорад 296
- Јовановић, Слободан 279,  
280, 283, 295, 304
- Јовићевић, Татјана 38, 151,  
152, 154, 299, 304
- Јолес, Андре 188
- Јона 206
- К**
- Карађорђевић, Павле 278
- Караџић, Вук Стеф. 86, 87,  
219, 234, 237, 277, 294,  
306
- Катилина 83
- Кашанин, Милан 39, 43, 45,  
46, 87, 104, 133, 136,  
158, 199, 202, 267–278,  
280, 284, 295, 297, 304
- Квинтилијан 241
- Кестлер, Артур 245, 248, 304
- Кирка 114
- Киш, Данило 87, 303
- Клаузевиц, Карл фон 239
- Клебер, Жан Батист 230
- Книге, Адолф (Knigge) 263
- Ковачевић, Божидар 218
- Ковачек, Божидар 231
- Комарчић, Лазар 80
- Копитар, Јернеј 237
- Костић, Лаза 37, 80, 120,  
149, 197, 211, 230, 231,  
238, 274, 305, 310
- Краљевић Марко 160, 224
- Крестић, Василије 220
- Крњевић, Хатица 305
- Купидон 243



## Л

Лабок, Перс 39  
 Лазаревић, Лаза 197, 208,  
 210, 274, 303, 314  
 Лазаревић, Светолик 279  
 Лалић, Иван В. 305  
 Лејболд, Карл Фридрих 246  
 Лемерт, Еберхард (Lämert,  
 Eberhard) 68, 305  
 Леовац, Славко 297, 305  
 Лесаж (Lesage), Ален Рене  
 273  
 Лесковац, Младен 230, 315  
 Лонгин 241  
 Лотман, Јуриј 108, 126, 134,  
 136–138, 305  
 Луј Филип 110  
 Лукач, Ђерђ 185

## Љ

Љубинковић, Ненад 304  
 Љубиша, Стефан Митров 77,  
 79, 86, 160, 178, 183, 303

## М

Мајсен, Хајнрих фон 121  
 Максимовић, Горан 205,  
 206, 299  
 Макуљевић, Ненад 252, 305  
 Ман, Томас 238, 305  
 Марицки, Душанка 54, 304,  
 305  
 Марковић Кодер, Ђорђе 12,  
 22, 224, 228  
 Марковић, Светозар 81, 86,  
 87, 234, 274–277  
 Мармонтел, Жан Франсоа  
 123  
 Марс 242  
 Марчевски, Марко 298  
 Матавуљ, Симо 77, 86, 185,  
 194, 208, 210, 219, 220,

222, 224–226, 232, 238,  
 240, 314, 315

Медаковић, Дејан 305  
 Мелетински, Елеазар 178  
 Метерних, Клеменс 100  
 Миланковић, Милутин 296  
 Милановић, Бранко 297  
 Милер, Гинтер 39  
 Милетић, Светозар 149  
 Милосављевић Милић, Сне-  
 жана 32, 179, 268, 282,  
 296, 298, 299, 305, 314  
 Милошевић, Никола 213,  
 215, 305  
 Милошевић, Петар 89  
 Милутиновић Сарајлија,  
 Сима 219, 224–226,  
 234, 235, 237, 292, 294  
 Миљковић, Бранко 8,  
 Миндеровић, Зора 306  
 Моцарт, Волфганг Амадеус  
 194  
 Мркаљ, Сава 315  
 Мукаржовски, Јан 68, 305  
 Мушицки, Лукијан 97

## Н

Назечић, Салко 295, 298  
 Настасијевић, Момчило 298  
 Немањић, Душан (Силни)  
 150, 152, 293  
 Ненадовић, Љубомир 79,  
 152  
 Ненадовић, Прота Матеја  
 218, 220  
 Нешко, Лаза 292  
 Николић, Милица 301  
 Нинковић, Ниђифор 102,  
 285, 305  
 Новаковић, Бошко 175, 178  
 Новић Оточанин, Јоксим  
 310  
 Ноје 83

- Норман, Цералдина 100,  
101, 106, 113, 145, 305  
Нушић, Бранислав 172, 247
- О**  
Обилић, Милош 224  
Обрадовић, Доситеј 15, 51,  
97, 111, 218, 219, 234,  
236, 238, 277, 294, 306,  
313, 314  
Одисеј 164  
Орсић, Срђан 205
- П**  
Павловић, Стеван 217  
Павловић, Теодор 263  
Пачић, Јован 237, 239, 292  
Пашић, Никола 247  
Пекић, Борислав 221  
Пенелопа 164  
Петковић, Вера 297, 298  
Петковић, Новица 306  
Петровић Његош, Петар II  
152, 202  
Петровић, Вељко 4, 41, 131–  
133, 149, 173, 251, 281,  
296, 298, 306  
Петровић, Милутин 223, 231  
Пишчевић, Александар 99,  
122, 146  
Пишчевић, Симеон 99, 197,  
218, 232  
Плутарх 200  
Полит-Десанчић, Михаило  
225, 231  
Поповић Зуб, Александар  
(Аца) 220, 225  
Поповић Шапчанин, Мило-  
рад 210, 252, 310  
Поповић, Богдан 193  
Поповић, Ђорђе 279, 294,  
297
- Поповић, Јован Стерија 97,  
99, 102, 111, 125–127,  
172, 179, 187, 194, 207,  
224, 238, 240, 246–251,  
261, 284, 285, 294, 303,  
305, 306  
Поповић, Миодраг 218, 221  
Поповић, Стеван В. 199  
Прошић Дворнић, Мирјана  
141, 145, 260, 306  
Пруст, Марсел 87
- Р**  
Рабле, Франсоа 301  
Радин, Ана 295, 299, 309  
Радичевић, Бранко 79, 183,  
224, 228, 234, 294  
Радонић, Новак 4  
Рајан, Мари-Лори (Ryan,  
Marie-Laure) 268  
Рајић, Јован 220  
Рајковић, Ђорђе 200  
Ранковић, Светолик 77, 87,  
295, 297  
Римон Кенан, Шломит 39
- С**  
Савић Ребац, Аница 277  
Савић, Милан 177, 231, 279  
Савковић, Јован 218  
Савковић, Милош 88, 279,  
281, 296  
Самарцић, Драгана 220  
Сезан, Пол 275  
Секулић, Исидора 277, 315  
Сервантес, Мигел  
(Cervantes) де 91, 247,  
306, 310  
Скерлић, Јован 8, 35, 38–40,  
43–45, 64, 88, 133, 149,  
150, 155, 172, 197, 199,  
205, 217, 226, 251, 264,  
267–278, 280, 285, 286,

- 289, 290, 294, 296, 297,  
306
- Сократ 4
- Соларић, Павле 202, 203
- Сремац, Стеван 86, 138, 172,  
191, 224, 240, 246, 247,  
261, 274, 285
- Срећковић, Светислав (Пан-  
та) 136, 150, 279, 296,  
297
- Станковић, Борисав 87, 147
- Станојевић, Предраг 306
- Стефановић Виловски, Јо-  
ван 109, 221, 225, 231,  
281, 295, 297
- Стојадиновић Српкиња, Ми-  
лица 228
- Стојановић, Зоран 301
- Стојановић, Јасна 247, 306
- Стојковић, Атанасије 131
- Суботић, Јован 222, 225,  
226, 230, 232, 281, 286
- Т**
- Танталус 83
- Текелија, Сава 99, 146, 219
- Текери, Вилијам 81, 136,  
150, 251, 281, 295, 298
- Тимотијевић, Мирослав  
114, 253, 261, 306
- Тињанов, Јуриј 239, 248,  
249, 306
- Тодоровић, Пера 87, 218
- Толстој, Лав Николајевич  
87, 182
- Трифковић, Коста 99, 101,  
102, 126, 247, 285, 286
- Тургењев, Иван 273
- Ђ**
- Ђипико, Иво 147
- Ф**
- Филдинг, Хенри 273
- Фишер, Фридрих Теодор 185
- Флашар, Мирон 306
- Флобер, Густав 86
- Форстер, Едвард Морган 22,  
306
- Фрај, Нортроп 178, 190
- Фуко, Мишел 160, 162, 165,  
169, 306
- Х**
- Хајнау, Јулијус 230
- Хачион, Линда 251, 252,  
265, 306
- Хекуба (Хекаба) 241
- Хелер, Агнес 72, 306
- Херман Секулић, Маја 241,  
245, 249–251, 306
- Хорације 234, 235
- Хунолд, Кристијан (Менан-  
тес) 262
- Ц**
- Цвјетковић, Кирил 221
- Цезар, Јулије 242
- Ценић, Мита 221
- Црњански, Милош 86, 87,  
152, 197, 200, 211–216,  
267, 280, 296, 298, 305–  
307, 310
- Ч**
- Чарнојевић, Арсеније 151,  
152
- Четмен, Симор 22, 307
- Чехов, Антон Павлович 238,  
305
- Чолаковпћ, Родољуб 221
- Џ**
- Џамоња, Срећко 302
- Џојс, Џејмс 87

**Ш**

Шамфлери 281

Шекспир, Вилијам 149

Шкловски, Виктор 307

Шодерло де Лакло, Пјер 140

Штанцл, Франц 18, 307

**Н**

Hodel, Robert 304

**L**

Lang, Peter 304

Lewin, Jane E. 35

**P**

Pascal, Roy 219

**Z**

Zielcke, Leopold 105

Саставиле

*Ана Козић и Марија Слобода*



Драгана Вукићевић/Душан Иванић  
ДИВНА ДИСХАРМОНИЈА ЈАКОВ ИГЊАТОВИЋ

*Издавач*

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

*За издавача*

Јелена Костић Томовић

*Рецензенти*

проф. др Јован Делић  
проф. др Радослав Ераковић  
проф. др Љиљана Пешикан

*Лектура и коректура*

мр Ана Козић, мр Марија Слобода

*Штампа*  
*Своја*  
ШТАМПА

*Тираж*

250 примерака

ISBN 978-86-6153-651-9

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Игњатовић Ј.

**ВУКИЋЕВИЋ, Драгана, 1967-**

Дивна дисхармонија Јаков Игњатовић / Драгана  
Вукићевић, Душан Иванић. – Београд : Универзитет,  
Филолошки факултет, 2020 (Београд : Чигоја штампа).  
– 323 стр. : слике аутора ; 22 cm

Тираж 250. – О ауторима: стр. 313–315. – Напомене и  
библиографске референце уз текст. – Библиографија:  
стр. 301–307. – Библиографски подаци о текстовима  
у књизи: стр. 309–311. – Регистар.

ISBN 978-86-6153-651-9

1. Иванић, Душан, 1946– [аутор]  
а) Игњатовић, Јаков (1822–1889)

COBISS.SR-ID 28816393