

Горан Миленковић¹
Народна библиотека Бор

ПОДНОЖЈЕ ЛУДИЛА: „ХРИСТОС ВОСКРЕСЕ“ СИМЕ МАТАВУЉА

Сажетак: У мање познатој Матавуљевој београдској приповеци „Христос Воскресе“ (1905) приказан је механизам произвођења лудила деловањем друштвене присиле и изазивањем дубоких ломова и великих страхова у људима. Матавуљев наратор коментарисао је плод такве принуде пригодно и сентиментално. Међутим, сам опис принуде пластичан је и носи одређену етичку вредност. У тексту се утврђују чињенице такве удвојености и размишља се о утицајима нараторске раслојености и неубудљивости на естетску вредност приповетке.

Кључне речи: Симо Матавуљ, српски реализам, приповетка, лудило.

У једној од тринаест живописних епизода Матавуљеве бокелске новеле „Ђуро Кокот“ (1891), оној у којој је предочен лик с ума сивавшег Петра Суме, дат је језгровит попис разлога који изазивају људско лудило: жртве „болеснога мозга“ постају таквима из „великога страха, несреће, или порока“.² Потоња два повода обрађена су кроз наратив генезе лудила – лик Паве из приповетке „Павина симфонија“, пандан лудој Велинки из Веселиновићеве приповетке насловљене по имену јунакиње, жртва је несреће проистекле из погрешних и трагичних одлука, а лудило Петра Суме плод је порока коцкања, рулетања. Производњу лудила деловањем друштвених закона и изазивањем дубоких ломова и великих страхова Матавуљ је приказао у мање познатој причи о ускршњем поздраву који пред размаженом београдском милионерком изговара чета глувонеме деце. Носећи квалитет непосредности, једновремености и једнозначности којима је осликан чин те производње, Матавуљева прича пружа аутентичну слику механизма који су управљали животом српског друштва, као и више или мање јасне пишчеве одговоре на њихову насилну и противљудску природу. Ови одговори бивају негде између опоре фотографичности, танке анализе, сентименталности и комодитета, између пишчеве верности сопственим морално-поетичким ставовима и обазривости према при-

¹ korsicki@gmail.com

² Симо Матавуљ, „Ђуро Кокот“, *Бокелске новеле. О Боки Которској* (прир. Горан Максимовић), Добраца књига, Србиње / Нови Сад, 2001, стр. 37.

зиваним друштвено-интелектуалним одговорностима, између умешности приповедања и злоупотребе књижевности у пригодне сврхе. Иза њих остају огорченост, равнодушност, задовољство – што због исцрпљивања књижевности и њеног непотребног понижавања, што због присуства више Матавуља у једном тексту што би претходило његовој неухватљивости и неубедљивости, што због постојања једне мале изванредне егзистенцијалне сцене.

Кратку приповетку „Христос Воскресе“³ објавио је писац 1905. године у календару „Просвјета“. Уз још неколико прича („Шематизам“, „Последње наздравље“, „Кандидат“...) из тзв. београдског круга, она је остављена на маргинама Матавуљевог књижевног света и није уврштена у збирке приповедака објављених за време пишчевог живота: зато што је и она „фелџонска, ни тад увек не забавна, ни занимљива“, тврдио је Милан Кашанин, приповетку је писац оставио ван њих.⁴ Утисак „фелџонизма“, који је наводно оптеретио приче и прикрио занимљивију страну њиховог садржаја, заснован је пре свега на одсуству обраде и сувопарном бележењу површних и опскурних утисака из стварности. Неуспех овог текста, међутим, додатно је потпомогнут двама граничним детаљима, једним са његовог почетка, другим са његовог краја: приповетка „Христос Воскресе“ почиње плашљивим оправдавањем сопственог постојања, а завршава у тону разговарања са седељки пертинентних госпођа ондашњег маловарошког Београда. Чињеница да је Матавуљ дуго радио на својим књижевним текстовима, критички их вредновао, преправљао их, стилизовао и интересовао се за утисак који они стварају при читању, као и то да је размишљао над садржајима и саставом својих будућих књига, олакшала је суђење књижевне критике. Уколико је сам аутор сматрао да приповетка није добра, утолико се мишљење критичара лакше слагало са његовим мњењем. Матавуљ је, дакле, приповетку оставио да живи свој скрајнути живот у календару. Тек толико колико наводим помиње је сам Кашанин, док Станко Кораћ изговара и коју реченицу више, описујући садржај приче и дајући основне коментаре⁵. Душан Иванић ће скренути пажњу на ову приповетку у оквиру одређења једне од особености Матавуљевих београдских прича – да су садржаји неких од њих везани за околности, односно пригоду њиховог настанка, „неријетко по нарудбини и поводом главних хришћанских празника“ (такве су, поред „Христос Воскресе“, још прозе: „Намијени“, „Божит-

³ Simo Matavulj, „Hristos Voskrese“, *Beogradske priče* (prir. Vidosav Stevanović), Rad, Beograd, 1977, str. 147–151.

⁴ Милан Кашанин, „Ускок (Симо Матавуљ)“, *Судбине и људи: огледи о српским писцима*, Просвета, Београд, 1968, стр. 199.

⁵ Станко Кораћ, *Књижевно дјело Симе Матавуља*, Српска књижевна задруга, Београд, 1982, стр. 213.

ње јутро“, „Гоба Мара“ и неке друге).⁶ Заједнички закључак критичара који су јој посветили пажњу, што отворен, што прикривен, овакав је: приповетка заиста ни по чему није посебно вредна и једино што је битно јесте то да буде евидентирана, да буду описани њен садржај и њена најосновнија значења. Тек касније редакције и прештампавања Матавуљевих приповедачких текстова, рецимо оно Видосава Стевановића (1977), који је на темељу стилско-поетичког афинитета („стварносна проза“ са својим ослобођеним језиком, маргиналним ликовима са периферије урбаних средина и осенченим просторима живљења) изаберао „најбоље и најкарактеристичније“ од београдских прича, враћају из књижевне периодике ову приповетку у групу доступних и релевантних пишчевих књижевних текстова.

Када је о карактеристичности реч, већ је запажено и то да ова Матавуљева приповетка „подсећа на средњовјековни роман о *Варлааму и Јоасафу*“ (Станко Кораћ)⁷. Као и у причи о младом царевићу Јоасафу од којег отац, цар Авенир, поучен упозоравајућим гласом звездочатца, скрива тамне стране света, Матавуљева млада милионерка Наталија бива склоњена од ружних слика и утисака живота богатом, сјајном и безбедном илузијом постојања. Требало би, међутим, будући да тек подсећају један на други, запазити и одређене разлике међу овим двама текстовима. У *Житију Варлаама и Јоасафа* млади царевић, вођен радозналошћу, прво среће болесне, губаве и слепе људе, потом и ослабелог, крезубог, погуреног старог човека. Јоасаф се од тога „разболи у срцу“. Али, из једног другог текста, источњачке легенде о малом Буди, која је присно повезана са причом о Јоасафу, сазнајемо да је и млади принц Сидарта, који је оженио две принцезе и водио безбрижан живот у родитељској палати, у својим тајним изласцима наишао на патњу, старост и смрт. Оно што Сидарту коначно наводи на мир који доноси просјачка аскеза нису, међутим, као за Јоасафа, туга и болно сазнање о пролазности и смрти, већ престрављеност. „Пробудивши се једном усред ноћи научио је још једну лекцију о пролазности света, коју су му пружила млитава, попут лешева, тела његових уснулих конкубина.“⁸ За младог Сидарту пресудно постаје бити не испред и према, него унутар смрти, не у њеној близини, већ на варљивој и узнемирујућој граници њеног надирања. Сличан тренутак престрављености постоји у Матавуљевој приповеци. Наодредни тон који Матавуљ даје тексту заиста умногоме подсећа на

⁶ Душан Иванић, „Основни модели приповиједања у београдским приповеткама Симе Матавуља“, *Модели књижевног говора: из историје и поетике српске књижевности*, Нолит, Београд, 1990, стр. 257–258.

⁷ Исто.

⁸ Мирча Елијаде, „Будизам“, *Водич кроз светске религије* (прев. Анђелка Цвијић), Народна књига – Алфа, Београд, 1996, стр. 41.

причу о духовној љубави младог царевића и хришћанског духовника, с том разликом што сузе младе милионерке не указују на јоасафско одрицање од благостања и на верност божијим законима, већ на ноту универзалне људскости. Плачљиву верзију јоасафске туге и сажалење у срце Матавуљевој јунакињи након тренутака ужаса и преко престрављености ставља ослабљено нараторско ја, можда ван сваке логике и ван сваке истине. Стога растојање између утиснутог сажалења и објективизиране престрављености, представља најбитнију тачку од које ћу се кретати у читању приче. Но, пре свега треба се упознати са приповетком.

Вреди да ти испричам причу о веселом ускршњем поздраву, рећи ће Матавуљев наратор на почетку, зато што актери који га изговарају јесу „необични створови“ и налазе се у „необичној прилици“. У ускршњу зору, наратор се налази на топчидерском друму, надомак „ојађеле куће“, завода за умоболне. Ту случајем среће породицу београдског милионера А-вића. Средишња фигура следећих дешавања је Наталија, каприциозни „тип размаженог српског богаташког детета“, коју наратор назива Идолићем.

“То мало, љепушкасто, слабуњаво дјевојче бјеше у исти мах ћудљиво и самовласно без краја; непрестано кађено и обожавано од родитеља, од боне, од собарице, од лакеја, кочијаша, родбине и од небројених улагивача, оно бјеше постало прави живи Идолић, чији прохтјеви кадгод окретаху све тумбе у кући, кадгод доношаху добру зараду продавцима и шваљама, кадгод загорчаваху живот млађима. Њена ‚боца‘ окупљаше најбоље љекаре пријестоничке; њена тренутна, нервозна веселост даваше повода поњекад раскошнијем пировањима. Разумије се да се од Идолића крило све што је неугодно, све немиле појаве живота, цијело наличје његово, кудикамо богатије садржином неголи лице које је Идолића ради непрекидно уљепшавано било...”

Мамзелка Наталија случајно је чула причу својих укућана о долазећем празнику, па је пожелела да присуствује ускршењем јутарњем обреду у цркви. Како то није било могуће због гужве, породица бива затечена у јарку где је дете наредило да се бере цвеће. Следећа и изненадна жеља Идолића је да се породица врати кући. Међутим, девојчицу и њену породицу тренутно задржи долазак чете глвонеме деце, која наилази однекуд с Врачара. Следећи наредбу пратилаца, деца пред милионером и његовом породицом „строховитим збором дивљих гласова“ изговоре ускршњи поздрав. Идолић врисне и заплаче. Кочије се удаљавају. Наратор сузе Идолића схвата као прво сажалење, те као прелазак из бића блаженог незнања у људско биће свесно света у којем се налази (то би људско ускрсавање, изнова рађање, требало да буде дар посебног светог дана у којем се дешава).

⁹ С. Матавуљ, „Христос Воскресе“, стр. 148.

Наратор причу завршава исказом: „Ето то је тај васкршњи поздрав који нећу никада заборавити и који ће, надам се, и богата данашња удавача цијелог свога вијека памтити.“

И да приђем корак ближе Наталијиној престрављености: жеља детета, као што је напоменуто, у једном тренутку бива неуслишена доласком чете ђака. Група је представљена као „четица униформисаних дјечака. Иђаху два и два, предњаци малени, остали све виши, па виши, сви под шајкачама, у закопчаним гуњевима од суруг сукна“. За дечацима „иђаше поворка дјевојчица у вишњикастим, једноставним хаљинама“. Као пратња наилазе затим два господина и једна жена, исти као и ћутљива, суморна, озбиљна, укочена, „без израза у очима и лицима“ деца испред њих. Питање Наталијино гласи: „Коа? Ке с ке се ке сла: глухо-нијема дјеца!“ Сама идеја глувонемости код Идолића изазива смех. Међутим, чета се зауставља.

“Старији учитељ рече нјешто млађему, а овај дотрча, стаде преда дјецу, даде им нјеки знак, на што мушкарци поскидаше капе, а дјевојчице климнуше главама, гледајући нас већма плашљиво него испитљиво. [...] Учитељ диже руке (онако као што чини хоровађа кад пјевачима даје знак да започну), отвори уста и стаде их кривити, а на то глухонијема чета разјапи уста, те, тобоже по темпу, према кретању његових руку, заурла несложно, страховитим збором дивљих гласова, што отприлике испаде овако:

- Ха-ррр-ис-тос-во-ос-кре-се!

То је било као глас каквог дива, више звјера него човјека, који би из какве јечне пећине плашио пролазнике.

Наталија врисну и сакри се иза матере на колима.“¹⁰

Ради лакшег оцртавања кодова који руководе приповетком, отићи ћу на самом почетку тридесетак корака даље, у 1935. годину. У то време, београдски социјални сликар Ђурђе Теодоровић ствара слику „Вечерња шетња“ (изложена је на Седмој пролећној изложби у Београду, поменуте године).¹¹ На слици је, према сликаревим речима, приказан „предео према Дедињу“, један вечерњи мотив.¹² Док је шетао, Теодоровић је видео следећи приказ: путем пролази кавалкада – богати мушкарци, жене и деца на коњима – док крај пута неколико простих радника туцају камен. У том тренутку, управо док пролазе поред суморних, измучених људи, преко којих је навучен огртач прашине, једна од жена каже: „Ах како је лепо вече!“. Контраст је узнемирио сликара и он га је представио на платну: два туцача у првом плану седе, двојица у другом плану стоје уз десну ивицу слике; свој

¹⁰ Исто, стр 150.

¹¹ Ова временска раздаљина не треба да чуди – српска ликовна уметност с почетка 20. века, крећући се кроз пејзаже неискварене природе, идеализовану слику историје, готово у целини у заобилажењу резиденцијалних градских простора, у многим сегментима каснила је за оним што је раније запосела српска књижевност.

¹² Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2008, стр. 71.

четворици погнуте су главе; изнад њих, подно горње границе слике, мушкарац и жена, на коњима, уздигнутих глава које се јасно виде на позадини предвечерњег неба, уживају у опуштеној конверзацији. Природу и вече као простор и време за предах и уживање користе они који имају жељу и могућност да проводе свој живот у доколици. Други који немају моћ на маргини су остварења жеље.

Двема „сликама“, Матавуљевој и Теодоровићевој, заједничка је чињеница двају њима припадајућих, сигнификативних исказа. Француски исказ мале милионерке Наталије, као и блага еудемонистичка одушевљеност непознате жене на коњу, уносе исти немир и узнемиреност због егзистенцијалне неравнотеже међу раздвојеним групама субјеката. Заједнички је и простор: треба га схватити као критеријум идеолошког подвајања. На слици је ово подвајање апстрактно дато као супротност горе/доле и кретање/стајање, док је у Матавуљевој приповеци још постала битна геометријска правилност/неправилност, осликана уређеним, строгим обликом који образују контролисана дечија тела наспрам хаотичног положаја чланова породице београдског милионера. Уздигнуте главе и покрет ка горе, као и неспутана могућност кретања и самовољност у положају дате су као фигура слободе која доминира над принудом. Такође, није нимало неважно што се слика свемоћи идеолошког опредмећења слободног времена једних, у односу на слику потчињености других у виду насилне, пројектоване друштвене контроле, обликује истовремено, у истом простору, који је пролазећи простор, пут. Простор постоји као аутентично људски простор – у њему ће се распасти два света, један идеалан, немогућ, порозан, небрањив свет без патње, други идеалистички замишљен, једнак за све, у којем је могуће укинути сваку разлику, неистоветност, другост, који је као такав такође немогућ.

Разлика између односа светова приказаних на слици и односа светова у приповеци је у додиривању. Слика приказује експлоатацију радника, разлику међу егзистенцијалним просторима, маргиналност појединих од судионика, али пре свега – обим и обиље разлике, удаљеност крајности које она обухвата, најудаљеније тачке раздвојености. Други, далеки свет, свет без милости и солидарности, и Теодоровићев празан, пуст и безосећајан простор који се пружа на једној другој сликаревој слици, „Одмору“ (1939), исте су природе, а готово згрчено лице уморног радника који лежи у првом плану посредан је али и одговарајући одраз унутрашњег стања тузача камена из „Вечерње шетње“, њихових интимних перспектива. У приповеци се пак два супротстављена света додирују – додир је успостављен и то претпоставља одређену последицу. Последица која обележава Матавуљево причу описивана је следећом формулом: присилна и немогућа негација инфирмитета (обогаљености, слабости, нејакости, болешљиви-

вости, то јест глувонемости), прераста у својеврсну ужасну наказност (овде лишену топлим смехом обележене Матавуљеве медитеранске комике). Негација инфирмитета могућа је само као укидање – као дело светачког чуда, лечења вером, или специјалистичког знања, лечења и оздрављења које пружа медицина. Када чудо или знање замени жеља ограничене силе и моћи, онда је могућа само делимична надградња обогањености, прелазак у њену комбинацију са супстанцом жеље. Ако комбинација досегне одређени квалитет (као што је прекорачење класификација – *двородност* као мешање људи и животиња, или *двополност* као хермафродитност), друштво реагује идеолошки, правно или на неки други репресиван начин. Врисак Идолића тако нема само аудитивно-психолошку страну, то није тек глас изазван страхом, него је и идеолошко-правни одговор на прекорачење.¹³ Ипак, код који ће претходећи прожети поменуто додиривање је код уједначавања, тежња друштва да једноликошћу и униформношћу обезбеди логику и простор разликовања. Парадокс је, али тек на месту видљиве и институционализоване тежње ка стабилном моралном, политичком или идеолошком систему, друштво се раслојава кроз разлику. Инфирмитет који би требало да се сломи, немоћ која би требало да проговори, пада под снагом принуде – један свет би морао да се поклати пред другим. Последица тог поклањања јесте рађање звери, један ужасан скок преко природних класификација, закона и планова природе – глас као глас дива, „више звијера него човјека“, али и звери и човека у исто време. Глувонемци су поређани у принудну, друштвеним назором обликовану структуру, оформљени су као геометријско-правна целина, истоветним ознакама уобличени (закопчаним гуњевима од сурог сукна). Испред њих се налази – као диригент у име друштвене присиле – учитељ, трансформатор инфирмитетне истине. Њему је нешто речено – он добија налог с врха хијерархије. Он отвара уста и криви их, покреће руке, ствара ритам – деца гледају говор руку и лица, и рађа се глас звери. О чему говори лице диригента деформатора? Искривљено лице учитеља хоровађе, које прелази пут од суморности до гримасе, то је искривљено лице друштва, и централна и најбитнија слика Матавуљеве приповетке. (Нажалост, несачуван је Матавуљев текст под називом „О телесним покретима као изразима мишљења и осећања“, из којег би се могло дознати какво је о томе било теоријско знање Матавуља писца). Присила се не ствара ни из чега, она се, заправо, репродукује, она је одражена, умножена као слика, она се одашиље, лепећи се за туђа тела. Лудило у друштву постоји пре лудила оних којима је придодато. Друштвена сила која подразумева недвосмислено чист језик, јасну

¹³ Мишел Фуко, *Ненормални. Предавања на Колеж де Франсу: година 1974–1975*, (прев. Милица Козић), Светови, Нови Сад, 2002, стр. 83–87.

хијерархију, етикецију, од инфирмитета може да добије само његову додатну деформисаност, мешавину стања ненормалног и присиле нормалног, искидан језик, урлик који криви и повређује лице људског бића. Друштвеном омчом омогућено стање наказности деце, дивљих звери под капама и у вишњикастим хаљинама, престравиће Матавуљевоу мамзелку Наталију (као што је илузија прекорачења граница смрти преплашила младог принца Сидарту). Тачније, ако погледам пажљиво причу приметићу да породица милионера жели да се склони, да нестане из иницијацијске ситуације која би укинула фиктивни свет, али сав покрет задржава каприц девојчице, због које тај свет заправо и постоји. Други свет, свет инфирмитета, не мора да се поклати пред жељом породице да јој се неко клања, већ то излази из функционалне хијерархије моћи. Наталија је престрављена наказношћу, коју узрокује и производи принуда, једна од сила којом заправо несвесно располаже њена сопствена моћ. Склањањем милионерове кочије са места деформитета нестaje и сам наратор, који се потом усмерава не ка истини поменуто деформације, него ка фикционализовању Идолићевог моралног света. Остаје наказна чета деце, и то не остаје било где, него тамо где се и појавила, у подножју институције за ментално оболеле. Не пиљарница, дућан, парк, трговина, трг, брежуљак, не било који део Београда преко којег се креће поглед, већ лудница која обележава сенком читаву своју околину. Да ли је Матавуљ мислио на подножје тадашње београдске Душевне болнице (налазила се на међи западног Врачара, у преправљеној бившој Докторовој кули), или је то тек чињеница неког могућег света, то са аспекта логике књижевног текста, коју је често умео да брани и сам Матавуљ, није битно.¹⁴ Матавуљева глупонема деца су, за друге, деца-звери, по чињеници понашања и говора. Но, оно што је посебно важно је то да су, по месту којим су осенчена, ова деца – лудаци. То је изгледа вишак у односу на Матавуљево омиљено, анималном перифрастиком описано стање лудила (поменути Петар Сума, иначе не само обузет гротескним, клоновским лудилом, већ и тип промућурне луде, јесте „вепарскога образа“, образа обраслих у црној густој длаци, стрмог чела, огромних уста и малих ситних и збијених зуба, а при својим умоболним јавним представама креће се „каскајући на једној нози“, „пожапке“, клања се и „урличе“, потом стара Смиља из приповетке „Оне ноћи...“, махнута због страха за сина капетана, риче „као рањена лавица“ и меша се са пратиоцима

¹⁴ У чланку „Реализам“ Матавуљ пише: „Човек уметник посматра истините догађаје, па пошто му се они угнезде у машти, пренесе их одатле и сљуби их како му се свиди у своје дело; у своме раду он не рукује са стварима и догађајима, него са њиховим приликама сличности; зато се и каже да уметник ствара, а научник открива. Дакле, није свеједно: уметничка истина и обична или научна истина.“ Вид. у: Симо Матавуљ, *Приповетке. О књижевности*, Матица српска / Српска књижевна задруга, Нови Сад / Београд, 1969, стр. 435–436.

у масу која изгледа „као свет побегли из стотине лудница“¹⁵), као и на својеврсну укоченост, грч којим се јављају у Матавуља ликови болесног ума (укочена и преплашена глувонема деца, згрчена Пава над клавиром, Петар Сума који чека на улици гледајући „црнијем, усиданијем очима“). Ово подножје је гола тачка друштвеног поретка – ту више немају реч поједини погрешни кораци усамљених јунака, већ се у име грешке коју природа, с намером или не, чини међу људима, друштво успоставља као сурови регулатор својега изгледа и својега идентитета. Изнад грешака, нејакости иде сличност, препознавање, разлика, спутавање и кажњавање.

Док стања освојена присилом Наталија (које она ствара, којима се подаје и ужива у њима) препознаје у њиховом просторном, звучном или неком другом, осистемљеном виду, и док стабилни језик ових стања бива препознатљив када је укључен у нормативне стварносне синтагме (будући да се свет окреће око жеље и да се страх и корист постављају између породице милионера и њој потчињених, ове синтагме никада не клизе), каприциозна принуда над природом, мешање у законе природе, у њене слабости, у њена омекшања, производи грозну варијанту препознатљивости, озвучену језиком звери. Није у праву Станко Кораћ када препознатљивост аутоматизованих слика удаљује од свести (слике невидљиве у својој учесталости и обичности), а непрепознатљивост звука проглашава идеалним елементом чулног укључивања у свет.¹⁶ Идолић се непознатом (то јест глувонемости) смеје и чуди, али је појава познатог на погрешном месту ужасавајућа. Језик звери остаје језик савршеног, доброг, света илузија, само ако није утиснут прекорачењем у страшно место: у спутана грла Идолићевих вршњака, заправо у исто оно што је она сама. Пукотину између ове препознатљивости и сажалења којим је наводно хуманизована мамзелка Наталија, наратор је могао да створи само измишљањем осећања. Сам Матавуљ се тако налази у двострукој ситуацији, у описивању механизма који ствара лудило, и избегавању и напуштању одговорности према свету лудила, конструисаног с тежњом да се у причу утисне подношљив, то јест за друштво прихватљив и пригодан смисао. Матавуљ остаје, како би Сартр рекао, „у ваздуху“¹⁷, надносећи се над средином коју би хтео да опише. У томе је он делом сентименталан (а о сентименталности ће он, иначе, говорити као о „дегенерацији карактера“¹⁸), а делом груб.

¹⁵ Simo Matavulj, „One noći“, *Beogradske priče*, str. 173.

¹⁶ Вид: *нав. дело*, стр. 213.

¹⁷ Žan Pol Sartr, „Angažovana književnost“, *O književnosti i piscima* (прir. Sreten Marić), Kultura, Beograd, 1962, str. 3.

¹⁸ Симо Матавуљ, „О уметној приповеци“, *Приповетке. О књижевности*, стр. 8.

Колико је, по линији ангажованости, приповетка „Христос Воскресе“ у ваздуху, толико је, размотрим ли као један од могућих примера идеализовано размишљање Владимира Велмар-Јанковића о Београду и „београдском човеку“ пре Првог светског рата, очигледна каткад сурова реалистичност Матавуљевог пера.¹⁹ Рецимо, сетно-понасна Велмар-Јанковићева тврдња да је београдски сноб или богаташ деловањем „опште мисли београдске“ милом или силом брзо сводио свој презир и уображеност на праву, „допуштену меру“, те да је „београдско унутрашње стремљење“ и у просторном смислу дало одговарајући паралелан „органски израз“ архитектури града, може да буде брзо релативизовано под утисцима исприповедане „приличне охолости“ милионера А-вића, настале због богатства, познанстава са двором и страним дипломатским круговима, и пред сликом допуштења једне невероватне и неговане размажености, према којима је као контраст постављена патња, окованост, контролисаност и лудило. Разумљиво, студија о београдском човеку, говорећи уопштено о комшијском патриотизму с почетка века, могла је да дозволи или да пренебрегне чињеницу своје мањкавости, то јест претераности у тренутку када тог човека увелико, како каже Велмар-Јанковић, мењају људи од ренте, фамилијарни људи, станари, људи од „форме и од времена“, котијерског интереса, лакта и подвале – када од тог човека у најбољем случају остају само корени, па те корене некако треба увити у шарени папир и сачувати. Напор ретроспективне протоантрополошке пројекције да се прочита и учврсти концепт стварности с почетка двадесетог века, умирен је и чињеница постојања механизма произвођења лудила са реском, непосредном универзалношћу узноси се над фикцијом сваког накнадног меког есејизма о истини једног времена и судбини људи у њему. У томе је, у тој сазнајној корекцији, ако не у голој и непорецивој усмерености ка именовању друштвеног зла, и ако не у вредности приповетке као књижевног текста, једна од вредности Матавуљеве приче о ускршњем поздраву.

Друго, читање ове приповетке може да буде својеврсни испит када је реч о питањима етичности приповедања и начинима стварања значења текста. Чињеница постојања унутрашњег читања од стране самог наратора (тумачи оно што види, али и оно што ми видимо његовим сведочењем), којим ће бити фикционализована и надопуњена, можда би најбоље било рећи „христијанизована“ последица друштвеног фабриковања лудила, упозорава на опасност од слепог поверења у наратив и његовог носиоца. Док се наратор налази у нивоу прозаичне београдске ведуте (топчидерски пут „који се бјеласа кроз прољетњу

¹⁹ Владимир Велмар-Јанковић, *Поглед с Калемегдана: оглед о београдском човеку*, Библиотека града Београда, 1992, стр. 29–33. Оглед је објављен 1938. године.

прошарицу“, са колима, коњаницима, пешацима и звуком звона у зору ускршњег дана, управо је то, обичан и свакидашњи), и док његово присуство управо у том простом тренутку делује као запажање и бележење необичности – налазим се као читалац у оцртавању и изградњи етичног. Етично ту пак није могуће из разлога необичности описаног, већ из разлога битности описаног, из чињенице избора онога што ће уопште бити описано. Тек потом, када после описа дође тумачење необичног и битног од стране маловарошког наратора, јавља се расипање етичног, његова деформација, чак и његова злоупотреба. Може се мислити како је Матавуљ овде злоупотребио самога себе, у овом смислу – како је сам себе превише слушао: „страховити“ су описи Чеховљевих луда („Павиљон број 6“), каже на једном месту, зато што се „уметна трагичност“ разликује од свакидашње тиме што она „не само поражава и ужасава него и дира до суза и утиче на гледаоца и слушаоца да постаје милосрднији, правичнији, а код Чеховљевих описа остаје хладан.“²⁰ Пошто је, вероватно, у пажљивим читањима самога себе открио да овде „сузама“ није дао „нагодбу осећајности са разложењем“ и да је „корисност“ његовога „генијалнога умотвора“ сумњива, Матавуљ је приповетку оставио са стране.²¹ То се већ слагало са њим самим – умео је, готово истовремено са писањем приповетке „Христос Воскресе“, да у овде управо дотакнутом некрологу Чехову, из 1904. године, руског писца критикује овако: „Кривица је његова што у целокупном издању није изоставио слабије приче“.²² Матавуљ изабра сузе и јосафску тугу, не и чеховљевску хладну слику и самодовољност Сидартине престрављености. И бојећи се да не дâ само чеховљевску „скицу“ која нема довољно људске мере, он даје коментар нечему чему коментар није потребан, као што је добро постављеном питању, у којем је уједно садржан и одговор на њега, сувишно давати наставак. Када ни таква редукција не постигне довољну вредност, прича остаје напуштена у календару.

Приповетка „Христос Воскресе“, као што сам нагласио, требало би да буде помињана пре свега због своје централне сцене. У једној другој својој приповеци, „Циганском укупу“, изнео је писац на видело своју страст ка необичним визуелним догађајима, у којима стварност својом повременом невероватношћу бива предмет достојан приповедне обраде:

“Помислих: да неки сликар овај призор пренесе из живота на платно, доиста би многи тврдили да је то нескладна измишљотина – толико је реалност понекад невероватна! Чудна заиста слика! Човек упрћен мртвачким

²⁰ Симо Матавуљ, „А. П. Чехов: некролог“, *Приповетке. О књижевности*, стр. 469–470.

²¹ „О уметној приповеци“, стр. 11.

²² „А. П. Чехов: некролог“, стр. 468.

ковчегом узјахао на столицу, у једној руци држи крстачу, у другој стакло ракије, а у залеђини пијани људи и свирачи!²³

Једна необична „слика“, човека са мртвачким ковчегом на леђима у башти периферијске кафане, представља и исходиште и уходиште приче – после ње ништа се ново не дешава у значењском смислу и она са својим мртвачким сандуком, свирачима, пијанцима и смехом као обједињеним супротностима које леже на леђима једног човека, служи као метонимијска репрезентативна илустрација непропадљивих особина и нетипичног живота једне „расе“, као иронична кафанска жанр-сцена у којој је дата визија српске „гробљанске демократије“ која носи једнакост за све, и као потпора ставу о „филаделфичности“ модерне београдске чаршије. И у причи о ускршњем поздраву једна сцена представља тачку у којој се стичу најбитнија значења приче: суморни човек у улози хоровође криви лице, отвара уста, мрда рукама у ритму, чета ђака, која га гледа уплашено, здушно производи зверски глас, испред њих једна девојчица са букетом у руци вришти, у позадини болница за умоболне, кочијаш у ливреји са цилиндером, ускршња звона, радосни усклици. Само, Матавуљева приповетка „Христос Воскресе“ нема претежно дескриптивну функцију, какву има „Цигански укоп“. У потоњем су дате чињенице, као што је у причи речено, непропадљивости и животног шаренила једне „расе“, дат је живот града, и кроз слику једне наглашена безбројна шароликост многих његових лица, појава у њему и његових особина. Насупрот томе, у причи о ускршњем поздраву дата је анатомија једне универзалне принуде. Друштво врши присилу над онима који то друштво чине. Када слабост и обогаљеност једних роди немоћ да проговоре гласом којим друштво утемељује само себе, та присила показује своје ужасно лице – она обележава, раздваја, класификује, кажњава. О намерама наратора који је изнутра тумачио причу већ сам говорио. Његов глас који је утиснуо сажаљење у јунакињу није могао да уклони престрављеност из централне слике, и конструисање лудила избачено је у једном трену као срж поменутог анатомизма. Уметнички опис механизма произвођења лудила у тој равни, неоптерећеној свакојаким обзирима и назорима аутора текста, представља једну од најбољих ауторових приповедачких минијатура. На домаку лудила, у наговештају његовом, у самој унутрашњости његовог стварања, види се једно од лица Београда с почетка двадесетог века. Али, то може бити лице сваког великог града и свакога људског друштва – у тој тачки ова прича задобија своју универзалну вредност и своје право на живот.

²³ Simo Matavulj, „Ciganski ukop“, *Beogradske priče*, str. 44.

ЛИТЕРАТУРА:

- Варлаам и Јоасаф* (прир. и прев. Томислав Јовановић), Просвета / Српска књижевна задруга, Београд, 2005.
- Simo Matavulj, *Beogradске приче* (прир. Vidosav Stevanović), Rad, Beograd, 1977.
- Симо Матавуљ, *Бокељске новеле. О Боки Которској* (прир. Горан Максимовић), Добрица књига, Србиње / Нови Сад, 2001.
- Симо Матавуљ, *Приповетке. О књижевности*, Матица српска / Српска књижевна задруга, Нови Сад / Београд, 1969.
- Душан Иванић, *Модели књижевног говора: из историје и поетике српске књижевности*, Нолит, Београд, 1990.
- Милан Кашанин, *Судбине и људи: огледи о српским писцима*, Просвета, Београд, 1968.
- Станко Кораћ, *Књижевно дјело Симе Матавуља*, Српска књижевна задруга, Београд, 1982.
- Владимир Велмар-Јанковић, *Поглед с Калемегдана: оглед о београдском човеку*, Библиотека града Београда, Београд, 1992
- Žan Pol Sartr, *О књижевности и piscima* (прир. Sreten Marić), Kultura, Beograd, 1962.
- Мирча Елијаде, *Водич кроз светске религије* (прев. Анђелка Цвијић), Народна књига – Алфа, Београд, 1996.
- Мишел Фуко, *Ненормални. Предавања на Колеж де Франсу: година 1974–1975*, (прев. Милица Козић), Светови, Нови Сад, 2002.
- Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2008.

Goran Milenkovic

FOOTHILL OF MADNESS: SIMO MATAVULJ'S „HRISTOS VOSKRESE”

Summary

The lesser-known Matavulj's story „Hristos Voskrese” (1905) presents a mechanism of developing madness in an individual or group, by a social enforcement that causes great fears and deep mental crashes. The narrator's comments on the result of such enforcement carries a sentimental tone of social conformism. However, the description of the enforcement itself is extraordinarily sophisticated, plastic and carries an ethical value. The article establishes this duality, expressed as the narrator's undeciseveness, and examines its effects onto the aesthetic value of the story. Connections are established between the story „Hristos Voskrese” and the medieval novel *Varlaam and Joasaf*, the oriental legend of the little Buddha and the works of art of the Belgrade painter Djurdje Teodorovic.

