

Јелена Новаковић

СТВАРНОСТ И ФИКЦИЈА У ПРИПОВЕТКАМА МИЛАНА БУЊЕВЦА

Недавно је француска издавачка кућа L'Harmattan, објавила збирку приповедака Милана Буњевца под насловом *La Berge Sud et autres nouvelles*,¹ од којих су се неке претходно појавиле на српском језику, каткад у нешто другачијој верзији, у књижевним часописима и књизи *Зелена маска у облику цицкеле* (2007).

Посматране у целини, ове приповетке су израз једног погледа на свет у коме се бришу границе између реалности и фикције. Обично се полази од стварности, па се са њом мешају сновиђења и сећања, да би се оспорило оно што је изгледало реално и истинито и тиме довеле у питање човекове сазнајне могућности. Приповетка „Јубилеј” састоји се од описа таквих догађаја. У почетку све изгледа јасно, а онда се у приказаној реалности појављују пукотине које је доводе у питање. Идући на прославу двадесетпетогодишњице института у коме је радио, приповедач се сећа своје велике љубави, Лиле, која га је без објашњења оставила, сећа се како су боравили у мотелу „Оаза”, у хладној соби, грејући се на решоу. Затим су сишли на вечеру, Лила је на џубоксу изабрала њихову песму и ту се сећање завршава.

Прва пукотина у причи јавља се по доласку у Институт, где му, уместо Лиле, прилази стара и ружна жена сличног имена (Лала, коју зову и Лола, Лула), а колега му саопштава да није ни било никакве Лиле, доводећи тако у питање поузданост његових сећања. Ту се, међутим, не

¹ Milan Bunjevac, *La Berge sud et autres nouvelles*, Paris, L'Harmattan, 2014.

завршава низ необјашњивих догађаја. Једнога јутра, као опчињен, приповедач стиже у кафану за коју мисли да је „Оаза“ и где се чује управо она мелодија коју је слушао са Лилом. Али, распитујући се за Лилу, добија одговор да вероватно мисли на даму са којом већ скоро четврт века ту дочекује Нову годину. Враћајући се кући, губи оријентацију, а када упита једног пролазника за „Оазу“, овај му одговара да је она изгорела до темеља у пожару који је изазвао решо заљубљеног пара. И најзад, последње изненађење за читаоца: по повратку кући, у дневној соби га чека Лела, која чита Манов *Чаробни бреј* и која му каже: „Дакле, судећи по томе колико си дуго остао, рекло би се да је врло успео тај јубилеј?”²

Један за другим, догађаји ниште оне који су им претходили, наговештавајући да је све било само плод Приповедачеве маште док се, мало припит, враћао кући са прославе. „Оаза“ није могла бити кафана у коју је залутао пошто је много раније изгорела у пожару, па је можда и човек из те кафане плод његове маште. Пожар је вероватно био стваран, тим пре што се његово сећање на боравак у „Оази“ прекида у тренутку када Лила пушта музику. Све је то, међутим, неизвесно. Приповедач је суочен са једним светом у коме се живот појављује као алогична чињеница, а човек више нема јасно одређен идентитет.

Ко је Лила, Лала, Лола, Лула, Лела? Девојка из маште или стварна? Можда она Лела која се појављује на самом крају, онаква каква је била у младости или жена са којом је, по речима човека из кафане, дочекивао Нову годину у „Оази“, или пак девојка из његове маште пошто је се нико други не сећа, док је Лала-Лола-Лула несумњиво стварна, али она коју он одбацује. То разграђивање идентитета и, уопште, признате стварности, које је у духу постмодернизма, а које је најавио надреализам, а пре њега субјективни реализам неких писаца из XIX и с почетка XX века, појављује се, у субверзивном виду, и у делима неких представника француског новог романа из педесетих и шездесетих година XX века, а упућује и на „реалистичку фантастику“ или „фантастични реализам“³, о коме говори Иво Андрић, који у ту категорију сврстава своју приповетку „Летовање на Југу“, Кафкиног „Сеоског лекара“, као и приповетку „Орман“ Томаса Мана, писца на кога упућује и Лелино читање *Чаробној бреја*. „Реализам“ ту подразумева проширивање прихваћеног појма стварности и њено посматрање као сложеног скупа који обухвата не само објективне, логичне, него и субјективне, алогичне појаве и посматрање људског бића не само у његовим уобичајеним, него и у његовим неуобичајеним стањима, под дејством душевних поремећаја и других фактора који ремете перцепцију

² Милан Буњевац, „Јубилеј“, *Лешојис Мајшице српске*, књ. 484, св. ½, јул–август 2009, стр. 44.

³ Ljubo Jandrić, *Sa Ivom Andrićem*, Sarajevo, „Veselin Masleša“, 1982, стр. 77.

реалности. Фантастика више није схваћена као нарушавање природних закона, како је обично дефинишу њени теоретичари, као појава немогућег, нестварног, натприродног, него као један нови однос према стварности, која се опажа непосредно, а не кроз вео навике, рутине и разних предрасуда. Она указује да се иза привида свакодневног живота крије тајна коју треба докучити.⁴

Колебање између стварног и нестварног изражено је и самим наративним поступком. У питању је елиптични проседе у коме не постоји никакав прелаз између делова у којима су приказана Приповедачева сећања или сновиђења и делова који треба да представљају присутну стварност, тако да није сасвим јасно да ли оно што је приказано припада тој стварности или је само производ његових сањарења и маште, настао од елемената стварности.

Загонетна личност која нестаје и које се касније нико не сећа појављује се и у приповеци „Балада о водама и вечној љубави“. То је необични, тајанствени Дарпан, кога Приповедач среће у вили својих пријатеља, Клода и Елене, и који говори о својој прошлости, да би затим на мистериозан начин ишчезао, а када, приликом поновног сусрета са пријатељима, Приповедач ове буде упитао за њега, они уопште неће схватити о коме говори. Да ли је Дарпан био његова илузија?

Ово преплитање привида и истине оцртава се и кроз игру одраза и огледала у коју читаоца уводи сам наслов ове приповетке. Јер, како каже Гастон Башлар, „благе утваре воде“ које представљају аквалне слике „везују се обично за вештачке варке имагинације која се забавља, која жели да се забавља“.⁵ Наслов има и један оксиморонски аспект, наговештавајући тежњу ка повезивању онога што је за рационални ум неспојиво. Вода је наине симбол непостојаности и пролазности, како је указао још Хераклит, што је супротно „вечној“ и непролазној љубави између Клода и Елене. Тему воде развија управо тајанствени Дарпан приповедајући о вртовима око дворца свога оца у Бхаратпуру, са малим језерима и рибњацама повезаним потоцима и мостовима на којима је отац волео да седи и размишља. А ту је седео и он сам, са вољеном женом, посматрајући њихове здружене ликове у води, у мирна предвечерја.

За разлику од стакленог огледала, на коме је слика непроменљива, а одраз углавном одговара предмету, скривајући, међутим, један „закулисни свет“ који измиче посматрачу,⁶ одвојен од њега непремостивом препреком коју ствара стакло, водено огледало има природну, неиз-

⁴ За појам фантастичног видети: Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1977; Цветан Тодоров, *Увод у фантасиичну књижевност* (превела Александра Манчић-Милић) Београд, Рад, 1987.

⁵ Гастон Башлар, *Вода и снови. Оглед о имагинацији машерије* (превела Мира Вуковић), Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998, стр. 29.

⁶ Исто, стр. 33.

глед приступачну дубину, али је његова површина непостојана и на њој се оцртавају треперави, често узбуркани, променљиви одрази који подстичу на размишљање о односу мировања и кретања као једном виду односа привида и истине. Дарпан касно у ноћи стиже на обалу Ганга, који у мраку не личи на водени ток, него на непомићну тамну масу, на чијој средини титра само нејасан месечев одраз. Следећи ту варљиву представу, он корача полако и нечујно у намери да изненади и ухвати месец. Раздаљина се смањује сувише споро, тако да се чини да бледо титрање са сваким његовим кораком злурадо измиче, а да он стоји у месту. То га подсећа на један од Зенонових софизама, онај о брононом Ахилу који никада неће стићи корњачу јер је његов пређени пут, као и корњачин, бесконачно дељив самим собом. У том софизму француски филозоф Анри Бергсон налази доказ сазнајне немоћи интелигенције која опажа време само кроз његово претварање у простор и њене инфериорности у односу на интуицију, која је једина кадра да спозна истинско трајање.⁷ Зенонов софизам укључује се у контекст Приповедачевог размишљања о односу привида и истине и постаје израз оспоравања рационалне мисли, указујући да је свет доступан чулима само обмана и да људски ум често не може да разликује истину од привида. Логичка мисао која раздваја посматране елементе уступа место аналошкој мисли која их спаја, а која је наговештена позивањем на хиндуизам и достигнућа квантне механике која указују на свеукупну повезаност честица у свемиру.

Зенонови софизми евоцирани су и у приповеци „Ред вожње“ (*Horaires*), у којој оспоравана реалност добија ироничан и апсурдан вид. Ту се Приповедач, током свог фантазмагоричног путовања возом, сећа (или замишља) сина шефа станице, који је одрастао уз возове и који је опседнут математиком. Он непрекидно смишља математичке задатке везане за брзину и ред вожње, као што је задатак инспирисан вестерном „Поштанска кочија“: колико времена треба детективу Клинту Колту да ухвати опасног криминалца који бежи возом пошто је претходно опљачкао банку? Према логици Зеноновог софизма, опасни криминалац нема могућности да побегне јер, пре него што стигне до границе, његов воз мора да пређе половину раздаљине која га од ње одваја, затим половину од те половине итд. Али, из истог разлога, ни полиција неће моћи њега да ухвати. Или други задатак: За колико времена ће се сударити два воза који иду један другом у сусрет брзином од 36,786 км на час (тобожња прецизност упућује на Раблеа)? По истој логици која кретање изједначава са његовом путањом, а време са простором, судар ће бити избегнут. Овај оптимистички аспект дечакових матема-

⁷ Видети: Henri Bergson, *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*, Beograd, NIP „Mladost“, 1978, стр. 53–55.

тичких инвенција треба да ублажи свест коју у њему буде промене у реду вожње, свест о неизвесности и непредвидљивости животних токова у којима нема сигурних ослонаца.

На амбивалентан однос између привида и истине указују и сликарске референце које укидају разлику између реалног света и света представљеног на слици, а које се каткад појављују као фиктивне творевине, а каткад као стварна дела стварних сликара. Реч је о поступку унутрашњег умножавања (*"mise en abyme"*) или, како га назива Лисјен Деленбах, „приповедању у огледалу“⁸, којим се оспорава прихваћена стварност и указује на њене алогичне видове. У „Балади о водама и вечној љубави“ то „огледало“ представља Дарпанова прича. Оронули храм који, у смирај дана, запажају Дарпан и вољена жена, а који се појављује као део стварног света, налази свој одраз на слици коју уочавају код трговаца сувенирима, а која представља молитву у храму, наговештавајући спајање стварности и њене визуелне пројекције, које се затим остварује у реалном догађају што га представља гозба код господара дворца. Дарпана ту дочекује господарица која као да улази у слику, док он седа поред ње и заједно усмеравају поглед ка огледалу, иако знају да је то забрањено јер варљиви одраз може да се обистини. Овај продор у имагинарни свет слике подсећа на приповетку М. Јурсенар „Како се спасао Јанг Фо“, у којој сликар, осуђен од тиранског владара на смрт, спасава живот улазећи у слику коју је управо довршио и укрцавајући се на насликани брод који га односи изван домашаја тиранина, наговештавајући тако победу уметности над суровом реалношћу. Улазак у слику упућује и на надреалистичка дела у којима се укида разлика између уметности као пројекције имагинарног и стварности у којој се то имагинарно обистиније,⁹ као у Бретоновом поетском роману *Луда љубав*, где се стварни сусрет са вољеном женом појављује као реализација имагинарног сусрета приказаног у песми „Сунцокрет“. То је уједно и испуњење жеље, коју је Бретон изразио у тој песми, што, међутим, није случај у Буњевчевој приповеци у којој је у првом плану неизвесност која исходи из немогућности да се разликује имагинарно од стварног.

Игра имагинарног и стварног, привида и истине, наставља се у главној „причи“ која се одвија у салону Клодове виле код Мантона, где Приповедач запажа фотографију, у ствари фото-монтажу која представља предео виђен кроз прозор салона једне друге Клодове виле (која се налази у Довилу): плажу, море, сунце на заласку, а у том пределу и китњасту фасаду једног хиндуског храма коме никако није место на

⁸ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

⁹ „Имагинарно је оно што тежи да постане стварно“, каже Бретон (André Breton, *Clair de Terre*, Paris, Gallimard, 1966, стр. 100).

жалу у Нормандији, а који упућује на свеопшту повезаност у коју верује хиндуизам. Касније, под зрацима сунца на заласку, дакле под другим углом, Приповедач запажа оно што пре тога није уочио, људску прилику у самој средини, а ово откриће налази потврду у реалности, на снимку који је направио приликом касније посете својим пријатељима у вили у Довилу, сликајући исти онај предео који је приказан на фото-монтажи, а на коме се јасно разазнаје људска прилика, иако се њему чинило да у тренутку снимања на плажи није било никога.

Промена перспективе, која омогућава да се уочи и оно што у уобичајеним условима свога функционисања људско око не запажа, појављује се и у приповеци „Свемирско око над зеленом маском у облику ципеле“, у слици маске и сунца/ока, која се појављује пред очима сликара пред штафелајем и празним платном, а која, виђена из левог профила, подсећа на стилизовану женску ципелу с високом потпетицом и као да усмерава сликареву пажњу ка сусетки чије густе и црне, готово састављене обрве подсећају читаоца на Фриду Кало. А цела та епизода није без извесних сличности са металном маском и дрвеном кашиком/женском ципелом коју, у поетском роману *Луда љубав*, Бретон проналази на бувљој пијаци, откривајући у њој исто тако, у духу Фројдове психоанализе, сексуалне конотације.

Преплитање стварног и имагинарног оцртава се и посредством референци које упућују на дела стварних сликара, као што је случај у приповеци „Јужна обала“, где је реч о одласку Приповедача и његових пријатеља, Данијела и Енца, у друштву две девојке, на Тразименско језеро, где се одиграла чувена битка у којој су Картагињани, са Ханибалом на челу, поразили Римљане. Евокације те битке преплићу са савременим догађајима, а прошлост са садашњошћу, која показује да историјско искуство човека није ничему научило јер се ратови и даље воде. Силе Танатоса, међутим, суочавају се са силама Ероса, које долазе до изражаја у сценама купања када се нага тела девојака у Приповедачевим очима претварају у безобличне гомиле мяса и поистовећују са крвавим лешевима римских легионара. Стварни приказ из садашњости упућује на крвави историјски догађај, али и на сликарску транспозицију једног другог, такође кобног догађаја, на скице за Жерикоову слику *Силва Медузе*, где се види само гомила људских удова, слику инспирисану трагичним бродоломом који се одиграо почетком XIX века, када је неспособност једног вође проузроковала страдања и смрт стотине људи.

Тој романтичарској слици придружују се ликовни експерименти надреалисте Марсела Дишана, чија је пародија Мона Лизе предмет интересовања Приповедачевог пријатеља Данијела, који сакупља материјал за докторску тезу. Мона Лиза је на Дишановој слици приказана

са брковима, а наслов његове слике, „L.H.O.O.Q“, представља хомофони алограм који се на француском чита као “Elle a chaud au cul“ (у преводу: „Она се жестоко успалила“), што је сасвим у духу надреалистичке субверзивности, у овом случају брисања граница између уметничког и неуметничког и свођења уметничког на реално са сексуалном конотацијом. И овде се између насликаног и стварног предмета успостављају односи кроз које се обестварује призната стварност. Пејзаж иза Мона Лизе представља два неспојива призора, која не могу припадати истом пејзажу, па се може закључити да је Да Винчи то учинио намерно, претварајући своју слику у медитацију о простору, времену и пролазности. Јер он не слика стварност, него слика према стварности и иде даље од ње, приказујући празне и пуне пределе из прошлости или будућности када није било или више неће бити живота, а једину спону између њих чини Мона Лизин осмех, летимичан и пролазан, али овековечен уметничким делом. У знаку тог загонетног осмеха је и представа о свету која се оцртава у приповеткама из ове збирке, а у којој се човек појављује као несавршено и пролазно биће, ограничене са знајне моћи, подложно илузијама, немоћно да спозна праву стварност. То, међутим, није изражено са стрепњом која прожима постмодернистичка дела, него са хумором и иронијом коју уводи Енцово објашњење да су ти крајеви некада били обрастали густом шумом, али да је дрвеће посечено да би се од њега направила хартија за књиге посвећене разглабању о Мона Лизином осмеху.

Свет Буњевчевих приповедака прожет је ренесансном ведрином, монтењевским уверењем да је, упркос свим несавршеностима, живот ипак леп и да га ваља проживети онаквог какав нам је подарен. У „Балади о водама“ и вечној љубави, грбави и хроми Клод Курбе, према коме природа није била дарезљива, и поред низа здравствених тегоба, увек је добро расположен и ведар, зна да угоди женама и воли живот. Ерос потискује Танатоса, а естетичко начело односи превагу над реалношћу и ублажава њену трагику. Ако у „Јужној обали“ ведро и мирно место на Тразименском језеру изазива асоцијације на крваву битку из прошлости, та битка се ипак одиграла на другој, северној страни, у другом простору, а на Приповедачево питање зашто их је Енцо довео на јужну страну, а не на само поприште боја, овај одговара: „Зато што је плажа овде лепша“. Пажња главних јунака на крају се усмерава ка девојкама а прича се завршава љубавним чином.

Уз то, са друге стране језера налази се Кјанти, познат по вину, а Приповедачеви другова потомци су виноградара и винских трговаца. У вину је истина и права животна мудрост. Снаге живота односе превагу над силама смрти, као у Раблеовом роману у коме Пантагруелов отац, чија жена умире на порођају, у почетку не зна да ли да плаче због

њене смрти или да се радује због рођења сина, па се опредељује за ово друго. Иза смеха и спрдње, која код Раблеа иде до скаредности, крије се читава једна филозофија, а књижевно дело је као кост из које пажљиви читалац треба да исиса хранљиву срж, да докучи тајну коју представља његова порука. Да су приповетке Милана Буњевца прожете ренесансном мишљу, указује и обиље гозбених слика. „Јужна обала“ има гастрономски увод: једење шпагета у студентској мензи, у чему је Енцо прави мајстор. Spagetti alla bolognese представљају „подмукло“ и „опасно“ јело, пуно скривених замки и непредвиђених неприлика. Потврду за то Приповедач налази у многобројним историјским сведочанствима за која тврди да су аутентична. Одломак о шпагетима прави је мали шаљиви кулинарски есеј који изазива асоцијацију на неке одломке из Раблеовог романа, у коме су једење и пијење готово опсесивне теме.

Гозбене слике доминирају и у „Балади о водама и вечној љубави“. Дошавши у вилу својих пријатеља, Приповедач се задржава на кулинарском аспекту догађаја, подробно описујући јела и пића која служе домаћини, а упоредо са гастрономским уживањима одвијају се његови покушаји да одгонетне тајне са којима се суочава. На крају обеда, он има осећај мањка, непотпуности, недоречености. Многа питања остају без одговора, као што је оно „кључно“ које целокупним збивањима даје иронично обележје: зашто није послужен сир? Гастрономски доживљај повезује се са Дарпановом причом и загонетком тајанствене слике, наговештавајући скривено значење које измиче Приповедачевој перцепцији.

У раблеовској традицији је и поигравање речима и властитим именима која указују на особине личности које их носе. Име и презиме власника виле, Клода Курбеа, долазе од француског глагола *claudiquer* који значи „храмати“ и придева *courbé* који значи „повијен“, „погрбљен“, а упућује и на сликара Курбеа, иако се његово презиме другачије пише (Courbet), док име његове лепе жене Елене упућује на митску лепотицу, узрочницу Тројанског рата.

Поигравање речима често добија ироничан, чак субверзивни вид који упућује и на надреализам. Нарочито када су у питању наслови неких приповедака. Тако „Бескрајно плаво дугме или како не написати причу“ подсећа на исказ „бескрајни плави круг а у њему звезда“ Милоша Црњанског, који је готово постао клише, као и на низ других готових израза. У раблеовском, али и надреалистичком духу, писац примењује поступак унижавања: слика која изражава чежњу за неким недостижним, бољим животом, коју изражава Црњански, спуштена је на материјални ниво и сведена на мали користан предмет, дугме од капута које Приповедач губи у трамвајској гужви и потом га узалуд тра-

жи. То тражење, међутим, поприма готово метафизичке конотације, како наговештава Приповедачево размишљање подстакнуто физичким нелагодностима које су последица трамвајске гужве. У том размишљању, он се поиграва изразом „испустити душу“, свдећи га, у духу надреализма, на буквално значење и претварајући апстрактно у конкретно: „Понекад мислим да ћу душу испустити па тешка срца сиђем на следећој станици и вратим се пешке да је тражим под мостом. Пре неки дан су ми у гужви откинули дугме са зимског капута. Наравно, нисам га нашао”¹⁰

Ове игре речима, у којима се повезују различите категорије, узвишено и ниско, конкретно и апстрактно, уједно су и поигравање смислом које оспорава рационалистичку представу о свету. Оне уносе у причу елементе фантастике која, као што смо напоменули, нема натприродно обележје, него произлази из односа субјекта према свету, у духу Бретанове констатације да је у фантастичном најлепше то што „више и нема фантастичног“, него „постоји само стварно“.¹¹ Испоставља се да су необични догађаји производ бунила или сна. Евокација математичких проблема који пркосе здравом разуму, а које поставља и решава син директора станице у приповеци „Ред возње“, завршава се Приповедачевим буђењем под наглим трзајем воза који се зауставио пошто је неко (по мишљењу кондуктера, он сам) повукао кочницу, што наговештава да је његова фантазмагорична пустоловина била само сан.

На сличан начин завршава се и приповетка „Бескрајно плаво дугме или како не написати причу“: Приповедач се буди, пошто је био недељу дана на боловању и дуго није могао да напише ниједно слово, суочен са белом хартијом која му боде очи. На метафизичке проблеме надовезује се проблем стваралачке немоћи, изражен малармеовском евокацијом белог папира. Писање је, како најављује наслов, и главна тема ове приповетке која, међутим, већ на почетку добија апсурдну конотацију и ироничан призив јер Приповедач хоће да напише причу иако није писац. Подсећајући на чувену реченицу којом Бретон, позивајући се на Валеријево одбијање да напише „Маркиза је изашла у пет сати“, одбацује традиционални роман као израз рационалистичког односа према стварности, Приповедач указује на стваралачки поступак који примењује сам аутор ове књиге: он ставља у исту раван стварност и фикцију, да би показао њихов амбивалентни однос. Стварност и фикција се у исто време сукобљавају и узајамно осветљавају и допуњавају, наговештавајући једну визију света и човека у којој је живот саткан од низа илузија и заблуда, а човек често није у стању да разлучи варку од истине.

¹⁰ Milan Bunjevac, *Zelena maska u obliku cipele*, Beograd, Interprint, 2007, стр. 24.

¹¹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, стр. 28.