

**ЧОВЕК С МАНСАРДЕ МОМЧИЛА МИЛАНКОВА ИЛИ СЛИКА
СТВАРНОСТИ У РОМАНУ КЛУПА НА КРАЈУ СВЕТА**

Јелена М. Журић
Београд, Србија

Key words: Momčilo Milankov, *Klupa na kraju sveta* (*The Bench at the End of the World*), Nouveau Roman, Film noir, Yugoslav Black Wave, pulp crime fiction, criticism of reality, the semantic of possible worlds

Abstract: This paper attempts to focus more attention on the importance of Momčilo Milankov's novel *Klupa na kraju sveta* (*The Bench at the End of the World*, 1964), which highlights the author's skill in construing a *fictional world* on the basis of aesthetic, cultural and reality phenomena of the time of its creation: on one hand, Nouveau Roman, Film noir, the Yugoslav Black Wave films, trivial literature – pulp crime fiction, Yugoslav Socialist reality of the nineteen-sixties, and on the other hand – classical artistic achievements, from Dostoyevsky's *Crime and Punishment* to Hitchcock's films and, at least partially, Aldous Huxley's *Point Counter Point* and existentialist philosophy and literature. According to that, Milankov's *man from the garret* in *Klupa na kraju sveta* appears not as a product of *modern urban alienation and the personal insignificance and impersonality of the small bureaucrat* (as the critics usually interpreted him), but as a result of the writer's intention to create, Hitchcock-like, a psychologically convincing portrait of a impassioned reader of crime fiction who turns into their accidental victim. Apart from that, we tried to demonstrate how much the world image in the novel is devoted to a criticism of Socialist reality of the nineteen-sixties, similar to the one personified in the films of the Yugoslav Black Wave. By choosing the semantics of possible worlds as a starting point, we pointed out the polyphone structure of this novel, a hybrid that unites the crime genre with social, psychological and existentialist themes and motifs.

Кључне речи: Момчило Миланков, *Клупа на крају света*, нови роман, филм ноар, филмови „црног таласа“, петпарачки криминалистички романи, критика стварности, семантика могућих светова

Апстракт: У раду смо настојали да скренемо пажњу на значај романа *Клупа на крају света* (1964), у ком је дошло до изражаја умеће аутора да конструише *фикционални свет* на темељу естетичких, културних и стварносних феномена времена у коме тај роман настаје: новог романа, филма ноар, филмова „црног таласа“ у југословенској кинематографији, тривијалне књижевности – петпарачких криминалистичких романа, југословенске социјалистичке

стварности шездесетих година прошлог века, на једној страни, а на другој – класичних уметничких остварења, од *Злочина и казне* Ф. М. Достојевског до Хичкокових филмова и, бар једним делом, романа *Контрапункт живота* Олдоса Хакслија и егзистенцијалистичке филозофије и књижевности. Сходно томе, Миланковљев *човек с мансарде* из романа *Клуна на крају света* указује нам се обликован не толико као продукт *модерне урбане отуђености и сопствене безначајности и безличности малог службеника* (како га је критика до данас углавном тумачила) колико као резултат пишчеве интенције да, у хичкоковском маниру, психолошки уверљиво обликује лик пасионираног читаоца криминалистичких романа који постаје њихова нехотична жртва. Осим тога, настојали смо да покажемо и колико је слика света у роману окренута ка критици социјалистичке стварности шездесетих година прошлог века, блиској оној коју оличавају филмови такозваног „црног таласа“ у југословенској кинематографији. Самим тим, полазећи од семантике могућих светова, указали смо на полифону структуру романа *Клуна на крају света*, који у себи хибридно уједињује криминалистички жанр са социјалним, психолошким, и егзистенцијалистичким темама и мотивима.

Semantika mogućih svetova insistira na činjenici da je autor konstruisao fiktionalni svet, te da se čitaočeva uloga sastoji u tome da ga rekonstruiše. Tekst koji je autor uobličio predstavlja skup uputstava za čitaoca, na osnovu kojih on vrši rekonstrukciju sveta.

(Doležel, 2008: 33)

Увод

Рецепција дела Момчила Миланкова достојно је презентована о седамдесетогодишњици пишчевог рођења, 1999. године.¹ У зборнику штапаном тим поводом објављени су текстови ауторових савременика писаца и неколико најрелевантнијих књижевних критичара – било да су настали за ту прилику, било да припадају времену у ком су публиковане приповетке и романи Момчила Миланкова. Из данашње перспективе поменути текстови драгоцени су јер дају поуздан увид у најзначајнија тумачења, и у синхроном и у дијахроном поретку, као што нуде и могућност за нова читања и нова тумачења.

У једној од првих анализа Миланковљевих приповедака скициране су контуре његовог приповедног света и (иако тек наговештене) координате његове поетике:

¹ *Момчило Миланков*. Зборник (о седамдесетогодишњици пишчевог рођења). Српска Црња: Народна библиотека „Ђура Јакшић“ (1999).

Из једне могуће животне реалности Миланков издваја врло специфичан људски материјал; слој неких тихих, жалових људи чији дани протичу у монотonoј тузи, лишених јаких страсти и јаких амбиција и унапред осујећених у било ком емотивном или акционом подухвату сопственом осеком енергије. Сартров Рокантен могао би бити њихов духовни отац, када би они имали једно одређено осећање самосвести или јачу склоност ка самопосматрању; њима се живот, међутим, само догађа, могућност слободног избора за њих је само привидна, и једна ускогруда, ситничава реалност којом су окружени, у малим мансардама, у скученим градским просторима, намеће се њиховој безвољности, одузимајући им сваку стварну шансу.

(Цацић, 1960: 48)

Остајући доследан сопственим поетичким поставкама, Миланков је од првих збирки приповедака о којима Цацић говори (*Одломци трагања за Мајом* [1957] и *Црвени кровови* [1960]) до краја свог стваралачког пута обликовао упечатљиви градски² миље, и у њему, пре стање него деловање и акцију (мало)грађанског јунака, смештеног у скучени простор, обично гарсоњере, на мансарди. Таква просторна издвојеност јунака, *човека с мансарде*,³ најчешће кореспондира са његовом егзистенцијалном ситуацијом усамљеника, обележеног тескобом, меланхолијом или очајем, који је „у контемплативној равни (...) надређен околини (...) али углавном не уме и неће да је мења, мада по некој вишој инерцији тежи тој промени“ (Пантић, 1999: 35).

Инсистирање на тако утврђеној позицији књижевног јунака и доследно груписање препознатљивих наративних елемената у Миланковљевој прози не говори о немоћи писца да се служи разноликијим стваралачким могућностима, већ о аутентичној моћи да, у задатом оквиру, поетички релевантно истрајава. Приповетке и романи Момчила Миланкова занимљиви су и због могућности реконструкције оних структурних елемената који говоре о добу у коме су настајали, за шта се најпогоднијим чини роман *Клуна на крају света* (1964). Реч је о једном од најбољих Миланковљевих остварења и, насупрот увреженом ставу тадашње критике,⁴ једном од

² „Миланков је више од свега, и више од свих других – *прави градски писац*. (...) Миланков је описао град, градску атмосферу, градске људе *изнутра*, па се чак чини да су његове улице (делови улица), углови, скверови, паркови, улазна врата, хаустори и степеништа описани с *наличја*, на неки *изврнут* начин“ (Утринов, 1999: 17).

³ Курзив је наш, као и синтагма, којом обухватамо доминантне црте Миланковљевог јунака.

⁴ Такав став спорадично се опажа и у савременим тумачењима. Предраг Палавистра такође даје предност приповеткама М. Миланкова: „Приповедач по вокацији, који се с неједнаким успехом повремено прихватао и романа (*Јесењи догађај* 1958, *Човек с*

најзанимљивијих романа у српској књижевности онога доба. У њему је поетички суверено и списатељски вешто укомпонована атмосфера социјалистичке стварности шездесетих година прошлог века са атмосфером коју познајемо из филма ноар, у готово хичкоковској драматургији, а са подтекстом егзистенцијалистичке филозофије и искуством новог романа.

Човек с мансарде или: слика стварности

На почетку књиге *Хетерокосмика* Лубомир Долежел истиче да она „најоштрије критикује античку доктрину мимезиса која још увек истрајава у тврдњи да је фикција пука имитација или представа стварног света и стварног живота“. „Миметичко читање“, упозорава Долежел, „својствено је наивним читаоцима и свеprisутно је у новинској критици, те представља једну од, у највећој мери редукујућих операција за које је способан човеков ум; таквим се читањем бескрајно разнолик и дражестан фикционални универзум своди на модел једног јединог света, на свет стварног човековог искуства“. Он, међутим, издваја како „оспоревање миметизма у стварању фикције нипошто не подразумева порицање вишеструке испреплетености фикције и стварности“ (2008: 10). Осим тога, Долежел дефинише фикционални текст као „медиј стварања фикционалних светова, како у пишевој конструкцији, тако и у читаочевој реконструкцији“. Будући да нас, у првом реду, интересује како Миланков у један од *могућих светова/фикционални текст* интерполира и „грубе чињенице“ и „културне реалеме“ – реконструкцију света романа почећемо питањима: *ко је јунак романа, какав је свет који га окружује и каква је природа односа између главног јунака и света којим је окружен?*

1. *Ко је јунак романа?* Мирко Седлар, свршени гимназијалац, ближи се четвртој деценији, још витак и наочит, елегантно одевен, пушач; службеник у једном предузећу; живи сам у гарсоњери на мансарди; љубитељ класичних и детективских романа и гангстерских филмова, читалац „Политике“; без пријатеља и драге, које прижељкује. (Некада) омиљени јунак му је Марк Рампион,⁵ а он сам готово да гаји

лотом 1961, *Клуна на крају света* 1964), Миланков је почео као релативно формиран писац запаженом књигом *Одломци трагања за Мајом* (1957), да све гушћим и сугестивнијим приповеткама (*Црвени кровови* 1960, *Време мушких* 1963, *Потонуло острво* 1970) настави један од најкарактеристичнијих прозних успона послератне српске књижевности“ (Палавестра, 2012: 310).

⁵ Из романа *Контрапункт живота* Олдоса Хакслија.

списатељске амбиције: у његовој уобразиљи, спонтано се и течно уобличавају другачији завршеци филмова, књига или животних сторија. Опседнут је страхом да ће бити оптужен уколико неко убије његову сусетку на мансарди, те настоји да за сваки свој слободни тренутак обезбеди алиби крећући се у кругу људи који би могли да потврде његово присуство.

2. *Какав је свет који га окружује?* Свет којим је окружен није резултат јунаковог избора, него принуде, и то двоструке. Једна је у вези са радним местом и местом становања, а друга са друштвом у ком се креће. Посао који обавља суочава га са шефом полтроном и начелником каријеристом, Емилом Ружићем, женскароршем који столује у луксузно опремљеној канцеларији. У једином стану поред Седларевог живи Наталија Полингер, Русиња из емигрантског таласа који је после Октобарске револуције запљуснуо и српску престоницу; то је сићушна наглува старица која никада не затвара врата свог стана, из ког најчешће допире прегласна музика са радија.

Избор света који ће јунак сретати резултат је његове паничне потребе да, зарад алибија, буде виђен и примећен. Посећује професора Павла Улицког, предратног научника, антрополога, у новом времену омаловаженог, чији га монолози не занимају. У друштву у кафани „Липа“, где руча или вечера, смртно се досађује. Посматра дуге и заморне партије шаха, потпуно без интересовања и за ту игру и за крајње исходе партија. Недељом, када шахисти не долазе у кафану, Седлар очајнички тражи начин да негде буде виђен; иде на фудбалске утакмице, иако је „сваки одлазак на утакмицу био за њега право мучење“ (Миланков, 1964: 82), посећује болесног течу свог гимназијског друга и сл. Једини покушај да оствари везу са женом – Светланом Кекић – његовом кривицом остаје нереализован.

Осим описаних ликова, који спадају у ликове *могућих светова*, јављају се и они који, према Долежеловој подели, таквим световима не припадају: претећи лик полицијског инспектора, плод имажинације главног јунака, који му се јавља са узнемирујућим питањима и оптужбама, и лик Јована Капистрана, фанатичног калуђера, који израња из Дунава као Седларева фантазмагорија непосредно пре његовог трагичног краја:

Ничег тамо нема, ничег сем наоблаченог неба, па ипак, како могу бити докраја сигуран да нешто из оне даљине, невидљиво можда не прати моје покрете, не лови моје мисли, не одмерава ме целог и голог, као да сам пред каквом лудом регрутном комисијом која има своје, мени недоступне разлоге. (Миланков, 1964: 140)

3. *Каква је природа односа између главног јунака и света којим је окружен?* Тај однос не резултира из спонтане жеље и слободног избора јунака, већ из његове присилне потребе да се одбрани од (могуће) неправедне оптужбе да је убио своју сусетку. Људи којима је окружен не одговарају Седларевим естетичким и етичким мерилима, што се види у његовим размишљањима и коментарима, датим у форми слободног неуправног говора. Они га нервирају, узнемирују, изазивају у њему досаду или гађење. Сем тога, људи су за њега и стални извор страха: „Људи су ђаволски агресивни, они увек траже понешто, смишљају, покушавају, они се боре на најразличитије начине да остваре некакве своје циљеве. Треба само читати новине. Ту ћеш свакога дана наћи по неколико крвавих историја. Уопште, диван смо ми свет...“ (Миланков, 1964: 104).

С обзиром на то да је убиство сусетке плод фантазије главног јунака, поставља се питање: због чега је он опседнут мишљу да ће старица бити убијена, и да ће он бити тај кога ће оптужити за убиство? Један део одговора потражићемо у карактеру главног јунака, у карактеристикама друштва у ком живи и интеракцији која се између њих успоставља, као и у последицама тако изграђеног односа. Но, то ни издалека неће бити довољно да, само по себи, објасни дубља значења и доминантне идеје романа. Зато ће нам бити потребно да реконструишемо слојеве полифоне структуре Миланковљевог дела, у којој су уплетени елементи криминалистичког, социјалног, психолошког и егзистенцијалистичког наратива.

„Криминални заплет“

Изгледало је чак на почетку да ће се овај роман развијати у примамљивости нагештеног криминалног заплета, као што је то случај у неким делима велике и највеће (класичне и савремене) књижевности.

(Бандић, 1999: 116)

(...) и даље остаје једна оптерећеност нашег времена, остаје максима о БАУКУ ШУНДА КОЈИ КРУЖИ ЕВРОПОМ. (...) У нашем уобичајеном друштвеном одређивању то је само један од многих добро разрађених послова и ништа више. Разуме се, и ту је извршена обавезна подела рада: *Figurae Veneris*, кримићи, стрипови, фељтони, поплава мемоара, друштвене рубрике булеварске штампе, инфлација политичког говорништва и, наравно, свемоћна телевизија, тај медиј непроцењиве сугестивности у којем се чак и некакав ситан хумористички инцидент с невероватном лакоћом може претворити у системско питање првог

реда. А с обзиром на заиста добру разрађеност поменутог посла, данас је све теже утврдити шта у нашем животу није шунд.

(Миланков, 1973: 44)

Први од наведених цитата део је уводног пасуса из критике Милоша И. Бандића поводом романа *Клуна на крају света*. Други је из Миланковљевог есеја о наводном проблему шунда који је потресао југословенску стварност 60-их година прошлог века, а где су, у оквиру осуде која је долазила са самог државног врха,⁶ на различите начине санкционисана књижевна дела, позоришне представе и, посебно, филмови који су ту исту стварност критички приказивали. Из овог угла гледано, поставља се питање да ли је крајњи ефекат „криминалног заплета“ изостао зато што писац није имао снаге да га изведе како треба, или то није ни била његова интенција:

И доиста, шта би друго могла да најави ова реченица којом је Миланков завршио прво поглавље свога романа: „Јер, први пут после толико времена, знао је сасвим сигурно да је, ето, наишао дан у коме његова сусетка Наталија Полингер не може бити убијена.“ Може или не може? Хоће ли или неће бити убијена? Је ли тај потенцијални убица главни јунак романа или неко други? Та питања искрсавају, мада узалудно. Писац ову алтернативу држи отвореном до краја романа, буди знатижељу, повећава радозналост и – на томе се све завршава: јер та фамозна и готово мистериозна Наталија не појављује се уопште (као ни Годо), потенцирано и чак драматично интересовање за њу које је развио писац остаје незадовољено, и то је можда и нехотично изазвани вакуум који овај роман није стигао да испуни. У томе је његова основна слабост: више наговештава него што даје, и кудикамо мање даје него што би могао и морао дати. Недостаје му пуноћа, смета му штурост упркос спољашњој комплетности приче.

(Бандић, 1999: 116)

Бандићев текст показује како је критичар Миланковљевом роману понајвише замерио изневеравање *хоризонта очекивања*, одсуство могућности да читалачка рецепција буде задовољена тиме што је аутор

⁶ На VII конгресу Савеза омладине Југославије (1963) Јосип Броз Тито говори о негативним појавама у уметности: интелектуализму, о „такозваним“ уметничким делима која „немају никакве везе са умјетничким стваралаштвом, а камоли са нашом стварношћу“, да би истакао: „Поред тога, никад се у нашој земљи није толико преводила и штампала разна шунд литература као данас. Таква литература има веома лош утицај на омладину, нарочито на ону која се спрема да се бави, или се већ бави, литерарним радом“ (Трпанић, 2011: 34).

романа „пропустио“ (назовимо то тако) да добар „криминални заплет“ развије у очекиваном (жанровском) маниру.

Цитат из Миланковљевог есеја „Заблуде или време искушења. Размишљања о шунду и нашем времену“ (1973: 44) показује да су пишчеве *не-фикционалне* преокупације везане за друштвено-политичку критику шунд литературе у највећој мери нашле своје *фикционално* отелотворење у роману *Клуна на крају света*. О „нехотичном вакууму“ у роману, дакле, тешко да може бити речи: то је прецизно конструисано дело, где је пажљиво компонован слој по слој. Седлар је, више од свега, пасионирани читалац јефтиних криминалистичких романа. Ако је Сервантесов Дон Кихот померио памету зато што је превише читао пикарске романе, шта се може десити са читаоцем популарних кримића, и може ли он да постане (попут чувеног Витеза Тужног Лица) јунак уметничке прозе?

Приликом тајног обиласка сусеткине гарсоњере Седлар на крају разгледа књиге и опажа „овећу гомилу јевтиних свезака шунд-романа, који су последњих година преплавили наше новинске продавнице“ (Миланков, 1964: 146). С обзиром на то да је увек, гледајући је кроз њена неопрезно отворена врата како чита у фотељи, замишљао да у руци држи неки руски роман, немало је изненађен:

Но она је у том погледу много више ишла укорак с модом, чак више и од њега, толико млађег и толико пријемчивијег за ту врсту уживања. Ипак, помислио је, мора да је у извесном смислу помало и срећна што је емигрирала. Може бар до бесвести да чита криминалке. А да је остала у Русији, не би ни знала да постоји та врста романа. Умрла би попут светице, са каквим класичним ремек-делом у руци... Помислио је како би било да јој украде коју од тих свезака на сточићу. Ту се вероватно налазило доста и од онога што он још није доспео да прочита. Вечерас би му баш пријала једна замршена детективска прича...

(Миланков, 1964: 147)

Поред хуморно-ироничног коментара из фокуса главног јунака о „предности“ емиграције, ту је експлицитно садржан податак о његовој читалачкој страсти: Мирко Седлар ужива у *замршеним детективским причама*, што је основа обликовања његовог лика у роману. То уживање у блиској је вези и са потребом да наставља, продубљује или смишља и мења садржаје различитих наратива – од текста проспекта, сценарија филма или фабуле историјског романа до вести које чита у новинама. Закључно са сценаријем сопственог живота. Тако, у проспекту штампаном још пре рата он дознаје „да више Победника, уз

саму ивицу оног понора према кули Небојши, стоји бетонска клупа коју су Немци подигли за свога кајзера Вилгема након освајања Београда у Првом светском рату“, а потом пред његовим очима искрсава приказ у ком кајзер са те клупе (коју иначе сâм још није открио), уз „неког спретног учењака“ открива лепоте које та панорама пружа и сведочи о њеном дугом трајању кроз историју. Пред читаоцем се, као у каквом филму, одвијају прикази живо и сликовито представљени, са уверљивим детаљима који чак имају примесе и хумора, иначе несвојственог Миланковљевој прози:

(...) а онда би сасвим неочекивано застао у свом ерудитном тумачењу келтске речи „дунум“ и изгубљена израза, попут грамофонске плоче која се безнадежно завртела у месту, почео муцаво да понавља: „Euere Majestät... Euere Majestät... Euere...“ Јер изоштрено и непогрешиво чуло поданика у њему морало би алармно регистровати да се баш код тог проклетог келтског израза нешто догодило с кајзером, чим се он изненада тако упадљиво намрштио. (...) А да се ту којим случајем нашао кајзеров собар (...) Тај би одмах схватио да су у питању лаковане округласте чизме његовог царског величанства.

(Миланков, 1964: 36)

Гангстерски филм *Врели асфалт*⁷ побудиће у Седлару помисао да би неко заиста могао да убије Наталију: „Убрзо га је освојила узбудљива филмска прича обиљем својих злочина, ефектнијих и неупоредиво боље организованих. Напослетку, откуд је он могао бити толико сигуран да баш никад пре тог поподнева није тако размишљао о сусеткиним вратима?“ (Миланков, 1964: 73). У складу с естетиком жанра (с изгледом било детектива било криминалца: подигнуте крагне и са шеширом спуштеним на чело), јунак романа излази из биоскопа. Привлачна моћ *негативног јунака*⁸ у његовој је уобразиљи „издејствовала“ срећан крај филмске приче:

⁷ Још један доказ да писац узима „културне реалеме“ одређеног времена: реч је о филму који ће прославити француског редитеља Клода Сотеа, каснијег добитника Оскара за филм *Сасвим обична прича* (1980). У филму *Врели асфалт* (*Classe tous risques*, 1959), снимљеном по роману Ј. Тованија, главне улоге тумаче Лино Вентура и Жан-Пол Белмондо (FE, 1986: 478).

⁸ Овде је на снази, једним делом, и сугестивност којом зраче негативни јунаци, као и једна врста емпатије која се таквим његовим представљањем изазива: „У крајњој линији писац нас придобија за свог негативног хероја зато да бисмо болније доживели узалудност и безизлазност егзистенције тог хероја као таквог. И Ричард III, и Франц Герлах и Раскољников и јунак из подземља пропадају и страдају узалудно и без смисла. А то и јесте крајња `сврха` оних структуралних комбинација којима аутор истиче хумане димензије појединих негативних ликова. Само оваквим истицањем читалац се може у

Продужен живот јунака с платна наставио је да тиња у њему и он је, незадовољан завршетком филма, почео у машти да исправља причу и да измишља некакав сасвим други ток по којем се читава та трка и пуцњава, уместо на гилјотини, завршавала негде далеко, на Карибима, у тишини једног мирног острвског пристаништа...

(Миланков, 1964: 75)

Прочитавши у „Политици“ вест о „сентименталним провалницима који су на југу Француске опљачкали вилу али оставили служавкину уштеђевину“, намах сумња у њено саучесништво, закључујући: „Многе од тих криминалних романа у наставцима пишу домаћи аутори, углавном правници и новинари, а објављују их под звучним иностраним именима“ (Миланков, 1964: 135).

Када се при крају дана нађе на истом месту на ком је био и на његовом почетку (колико и траје реално време у роману), схвата колико је сићушан његов свет мансарде, и одлучује да заувек напусти гарсоњеру и промени угао посматрања. Намерава да узме кредит, купи грамофон и напише сценарио:

Сценарио. Написаће сценарио. Тему ће узети из свог живота. Описаће све ово што се збило с њим у последње време. Наравно, ту се мора још пуно ствари додати и прилагодити захтевима филма. Убациће и неки љубавни мотив. Све се завршава срећно. После свих кошмара, наилази топла хумана порука. Гледаоци у потаји бришу сузе. Он отвара рачун у банци. Купује аутомобил. Одлази у Пулу на фестивал. Име у новинама. Царевац пуца од зависти. Покушава да га поткопа новим интригама. Али топла хумана порука одолева. Она је неуништива. Она је зид. Бастион.

(Миланков, 1964: 166–167)

За невољу, док наилази невреме, један човек опасно се приближава понору. У паници да ће бити оптужен за убиство, Седлар бежи, али се потом и враћа и, нагнувши се над понор, полеће „безглаво до самог дна провалије“. Трагедија коју јунак романа *Клуна на крају света* слуги све време, али не са жељом да је спречи него са очајничком потребом да предупреди могућност да он буде осумњичен као њен виновник, не погађа оне које је оценио као неопрезне, несмотрене и, самим тим (у крими-наративима посебно), лаке мете несреће – већ њега самог. Чини се стога да је интенција (Абот, 2009: 352) Момчила

толикој мери везати за те ликове, да га њихова пропаст и узалудност њихове егзистенције, трагично дирну“ (Милошевић, 1990: 213).

Миланкова и била у томе да, у овом слоју романа, прикаже трагичност неумереног „конзумента“ криминалистичких романа, особену жртву читања које нуди популарна култура, у којој је све теже разлучити *шта није а шта јесте шунд*. Миланковљев јунак јесте пасиониран и поклоник тривијалне литературе и због „манира“ да домишља срећан крај, карактеристичан за петпарачку литературу, која отворено приања уз схеме и стереотипове, за разлику од уметничке, која настоји да их наруши или прикрије. Међутим, писац се не опредељује за пародију, која није у саставу његових поетичких интересовања, већ за квазикриминалистички проседе. А све то у атмосфери и у маниру Хичкокових филмова – са познатим ефектом напетости и неизвесности до самог краја, са призорима баналне свакодневице и необичним карактерима, са неоствареном љубавном причом, због које је главни јунак инхибиран.

Квалитет Миланковљевог романа огледа се и у ономе што Милош И. Бандић истиче као његову „основну слабост“: драмски набој и сабласна хичкоковска атмосфера остварена је искључиво одлуком писца да се „фамозна и готово мистериозна Наталија не појављује (...) уопште (као ни Годо)“. У његовој имагинацији старичин лик је кудикамо живописнији и упечатљивији него да је дат из визуре наратора. Парадоксално, Наталије нема – јер је све време сабласно ту, у реминисценцијама и у уобразиљи главног јунака, и тај поступак писац доследно спроводи до краја, закључно са сценом њеног убиства, такође фиктивног. Пошто обије Наталијин стан, Мирко Седлар примећује гвоздени жарач, узима га и замахује њиме. Склоном да смишља и допуњује разне сценарије, њему се тада до танчина јасно указује слика Наталијиног убиства:

Наталија ће седети у фотељи, биће окренута леђима и гутаће једну од својих омиљених криминалки, радио ће грмети по старом обичају, а лукави и подмукли убица ушуњаће се у њен стан лагано, на прстима. И чим уђе, погледаће опрезно по просторији. Наравно, одмах ће запазити жарач. Чак и ако је можда имао какав други план пре тога, овај ће му се предмет сам наметнути као нешто неупоредиво ефикасније. Зато ће учинити два-три корака улево и дохватиће га. После тога, без журбе ће се упутити према фотељи у којој ће Наталија, не слутећи ништа, седети задубљена у своје штиво. Један снажан, прецизан ударац по округластом седом темену, и све ће бити готово. Све...

(Миланков, 1964: 148)

Пошто у уобразиљи коначно проживљава оно што га је месецима прогањало као могућност, главни јунак доживљава јаку сензацију: „И

читава се космос наједном смањује и своди на простор њеног округластог седог темена“ (Миланков, 1964: 151). Он враћа жарач на место и с јаким осећајем мучнине излази у ходник, као пробуђен из неког дубоког сна: „Учинило му се као да је за тренутак успео да сагледа читав овај свет унаоколо са неког другог места у себи, са места за које раније није ни слутио да постоји“ (Миланков, 1964: 152).

Симболичко убиство наизглед ослобађа главног јунака – јер прелази и ту тачку свог имагинарног сценарија, што би било тешко оствариво без уласка у старичин стан и суочења с готово комисионим садржајем покућства, украсних и уметничких предмета. Без ове нове мотивације јунак не би био у стању да „реконструираше“ могуће убиство, које му је задавало толики страх. Страх, чија је природа дискретно, али јасно наговештена у социјално-психолошкој равни романа.

Социјално-психолошки слој романа

Заиста, како је све то око нас слично оном чудном призору испод морске површине! [...] И из те таме увек вреба понешто. Сваког тренутка може долутати у мали осветљен простор око тебе некаква немања. Кад се најмање надах, она ће разгнати маглену завесу и загледати се у твоје меко, слабашино тело које ће, попут црва, почети да се савија захваћено грчевима страха.

(Миланков, 1964: 106)

Специфичност позиције главног јунака огледа се у томе што је он истовремено и *надређен* и *поддређен* свету који га окружује. Надређен је том свету као његов посматрач и коментатор, физички, ментално и емоционално дистанциран у односу на људе из своје околине, а склон артифицијелном свету филмова или књига које чита. Реалан свет, међутим, представља за њега и извор непрестане егзистенцијалне несигурности и страха, што га истовремено чини и њему подређеним. Порекло страха можемо тражити у тој амбивалентној позицији: будући одвојен од стварног света, он га доживљава као нешто мрачно, непознато и претеће. Из страха да би му се могла приписати некаква кривица, због које ће невин stradати, он предузима гротескне мере предострожности. Његово деловање тако спада у акратичко (Долежел, 2008: 83), односно оно које се не покорава рационалности. Иако је свестан разумног решења, он га ипак не следи, јер је под притиском снажног нагона који га води ка ирационалном:

Понекад, размишљајући сталоженије но обично о свему томе, он је могао изненађујуће луцидно да докучи извесне посредне узроке своје плашње, сећајући се извесних разговора или књига које је некада читао, да их пореди са својом реалношћу и, на крају, да оптужи себе како је нестабилан и подложен застрашивањима. Али сва та накондна враћања на Раскољникова и друге, неупоредиво мање угледне историје (као што су оне из популарног Хичкоковог избора, на пример), ипак нису могла да му послуже као ефикасан ироничан аргумент којим би збрисао ово своје узнемирење. Јер, увек би му после тога било још јасније да се опет ни за милиметар није помакао никуда. Измислио сам, закључио би уморно, али све ипак остаје по старом. Без обзира како се ја осећам и шта мислим, ова проклета могућност да неко убије Наталију ипак постоји. Она није укинута овим мојим сазнањем. Напротив, само ми казује да људи, у основи, не измишљају ништа ново. Они једино откривају дотле недовољно приметан поредак ствари и односа око себе.

(Миланков, 1964: 101–102)

Миланковљев јунак је немоћан да рационално делује јер је непрестано прогоњен менталним представама изразито јаке сугестивне снаге: слика иследника који га испитује уз „свој познати змијски осмејак“, искрсава често и ненадано, из мрачног простора иза лифта,⁹ у ходнику мансарде или из мрака његових снова. Гротескно виђење као што је поменути „змијски осмејак“ такође је карактеристично. Уз већ цитирани одломак у ком је свет алегоријски приказан као морско дно, оно говори о Седларевом виђењу људи којима је окружен: „Никад не смеш заборавити да живиш међу опасним људима, драги мој, међу опасним и немилосрдним“ (Миланков, 1964: 44).

У његовој свести, као у каквој фантастичној басни, људи попримају физиономију животиње која одражава њихов карактер, те је инспектор налик опасној змији, њему надређени службеник у предузећу – препреденој лисици пепељастих циганских очију, а друштво из „Липе“ глодарима. Док их замишља у Куковићевој соби, закључује како су људи понекад слични мишевима, те види како „капетан ситно, глодарски вири из своје сигурне рупе и каје се што није кола паркирао на неком згоднијем месту“ (Миланков, 1964: 156). Није случајно стога што један од наших најзначајнијих филмова „црног таласа“ носи наслов *Буђење пацова*, јер га је редитељ Живојин Павловић снимео по мотивима Миланковљеве приче „Незнанка“, а са атмосфером коју познајемо из његове прозе.

⁹ Таква сцена заиста постоји у филму *Врели асфалт*.

Свет је пун немани и звери, уверен је Мирко Седлар, и то мисли и када пролази поред дечјег позоришта у ком се даје „Црвенкапа“. Од свега, пажњу му привлачи огромна маска вука с разјапљеним чељустима: „Видиш, насмеја се, деца су ипак ближа природи од нас. У њиховим позориштима јунаци одистински једу једни друге“ (Миланков, 1964: 97).

Такво виђење света резултира гађењем, које Миланковљевог јунака прати и усред еротског заноса. Идеја о могућем спасењу јунака везана је за лик жене – и то је место које препознају сви наративи, од тривијалних до канонских. И јунакиња, међутим, клизи у посрнуће, и као што Седлар није Раскољников, тако ни она не може бити Соња Мармеладова, јер у њима нема ни љубави ни покајања. Трунке илузије да је спасење могуће развејава груби мушки глас кроз телефонску слушалицу, када Седлар коначно скупи снагу да позове своју несуђену љубавницу.

Иако се на трен чини да се јунак романа отргао од опсесивних мисли и принудних радњи, нови круг његове егзистенцијалне (пред)одређености започиње са вечерњом непогодом, која га коначно одвлачи у стварни понор. Вртлог који га је једном увукао тиме демонстрира своју неприкосновену моћ.

Естетички и поетички утицаји

То је додир прозе Миланкова са егзистенцијалном мучнином, са главним делом које ту мучнину пластично изражава – Сартровим (Жан Пол) романом – Мучнина, који је извршио одређен утицај на Миланкова, или тачније речено: који је у Миланкову открио сопствено стање и стање света у којем живи.

(Угринов, 1999: 13)

Форме живе и умиру, у свим областима уметности, и одувек; човек их непрекидно мора обнављати: романескни склоп типа 19. века једино може послужити ради стварања досадних пародија.

(Роб-Грије, 1975: 456)

Готово сви текстови који су до данас написани о Миланковљевој прози указују на утицај који су на пишчеву поетику извршиле егзистенцијалистичка филозофија и књижевност. Тај утицај огледа се и у роману *Клуна на крају света* – у осећају мучнине и страху (од постојања) главног јунака; у његовом уверењу да је свет окрутан и ружан, а само постојање извор мука и понижења; у убеђењу да је

егзистенција слобода и да је човекова судбина резултат избора које је чинио у животу:

У животу се све некако своди на избор оружја. То је једина права одбрана нас који смо дошли на овај свет без тврдог оклопа, или бар пристожне мимикрије. Погледај само мало пажљивије у тај полумрак који те окружује и приметићеш како се тамо, једва видљиви, вијугају пипци подмукле и незајажљиве хидре. А како ћеш одолети вијугању тих пипака, како ћеш се измигољити из њиховог загрљаја кад си голорук и кад немаш ништа друго осим себе самога? Али и то може да испадне сасвим довољно. Сам собом можеш бити оружје. Твоја присутност у животу већ пуно значи. Зато се не дај ако из таме наиђе нешто у мали осветљен круг око тебе. Молим, реци, изволите... Ја бар имам необориву историју сопствене присутности. Она је мој штит, моја шкољка, спектар мојих боја.

(Миланков, 1964: 106)

Цитирани одломак делује тако као литераризовање познатих Сартрових тврдњи да „егзистирати“ значи једноставно „бити ту“, и да само човек може да одреди ту суштину за себе самог. Одломак, међутим, припада дискурсу јунака, а не приповедача. Апсурдност ситуације главног јунака огледа се у томе што, упркос сопственом уверењу да делује из потребе да заштити своје постојање, своју слободу, он управо постиже обрнуто – сужава тај простор слободе и деловања и самог себе одводи у смрт.

Извесне поетичке споне, можда и пресудније за Миланковљево стваралаштво, проналазимо у вези између његовог остварења и „новог романа“, француске романсијерске школе настале педесетих година прошлог века, на шта најпре указују доминантне црте главног јунака: Миланковљев *човек с мансарде* кореспондира с *пасивним карактером посматрача* у „новом роману“, који – иако различит у делима Роб- - Гријеа, Натали Сарот или Бекета – показује, можда понајвише, дехуманизацију човека и света, односно света у коме човек сам није најважнији део реалности. У изразитом отпору према конвенцијама реалистичког романа, писци новог романа истраживали су нове технике, подређујући фабулу суптилним анализама свести¹⁰ –

¹⁰ „Једино Бог може тврдити да је објективан. Док у нашим књигама, напротив, човек је тај који види, који осећа, који замишља, човек у времену и простору, условљен својим страстима, човек као што смо ви и ја. А књига ништа друго не преноси до његово искуство, ограничено и несигурно. То је човек овдашњи, човек садашњице који је, на крају крајева, свој сопствени приповедач“ (Роб-Грије, 1975: 458).

нарочито свести појединца изгубљеног и дезоријентисаног у свету који га окружује (РКТ, 1985: 492).

Референца на Хичкокове филмове очигледна је и експлицитно присутна у исказу главног јунака („Али сва та накнадна враћања на Раскољникова и друге, неупоредиво мање угледне историје (као што су оне из популарног Хичкоковог избора, на пример), ипак нису могла да му послуже као ефикасан ироничан аргумент којим би збрисао ово своје узнемирење“). Неки од првих филмова „мајстора страве“ поетички су сврставани у категорију „филм ноар“, а са Миланковљевом прозом веже их проблем невиности и кривице, психичко растројство, песимистичан (некад и циничан) ауторски однос, сумрачна атмосфера која наглашава егзистенцијалну несигурност ликова.

Са филмовима „црног таласа“ Миланковљев роман повезује приказивање југословенске стварности у реалистичнијем облику од дотадашњег. „Црни талас“ се, не заборавимо, најпре јавио у књижевности, па тек онда на филму, као реакција на социјалистички естетизам, на супрот дилетантизму и патетици, као и популизацији уметности, која је узимала маха почетком шездесетих година. Међутим, треба подсетити и на то да је годину дана пре објављивања Миланковљевог романа заплењена копија омнибус филма *Град* (чији су редитељи Павловић, Ракоњац и Бабац) – као последица „идејних контроверзи у култури“ иницираних Титовим говором омладини из јануара исте године: „Та 1963. година се и иначе карактерисала бројним *интервенцијама* у култури, партијским пленумима и саветовањима на тему *декаденције стваралаштва*. Тада је коначно, оформљен механизам по коме ће се и убудуће чистке вршити“ (Тиганчић, 2011: 33). Иако се у Миланковљевом роману социјалистичка стварност не ставља у први план, она је и те како маркирана и критички приказана. Позиција јунака који не припада друштву има и дубља значења од оних сугерисаних „криминалним заплетом“ или психолошким стањем. Капиларно, током читавог романа, налазимо микроелементе критике „принудне“ стварности: написе из историје, антропологије и још читавог низа других области које припадају предратном професору „људи из чистог кукавичлука и полтронства нису смели да схвате озбиљно“ (Миланков, 1964: 24); у јунаковом замишљању Наталијиног путовања према бањи Ковиљачи она се, наводно, пита „како је могућно да ови људи око ње, поред све плодности и богатства њихове земље, живе овако сиромашно и примитивно“ (Миланков, 1964: 27); раскошно намештено „мало бирократско светилиште“ начелника Ружића, и његов продоран поглед

на службеника Седлара делују тако да је он сам себи „налик на неку од оних несрећних буба коју су ђаци приковали иглом за дрвену плочу и која се сада узалуд батрга, јер више никуда не може побећи“ (Миланков, 1964: 50).

Критика је, имплиците, садржана и у начину на који се два дневна листа, „Политика“ и „Борба“, јављају у роману. Главни јунак чита „Политику“ (коју, иначе, у времену када роман настаје сматрају грађанским листом), и на тај податак наилазимо на више места у роману, док се „Борба“ помиње само у једној, знаковитој сцени. Ходајући улицом, Мирко Седлар пуши, а онда у неком тренутку случајно убацује горући пикавац у манжету једног пролазника. Мисли о томе да га опомене, али приметивши да овај чита „Борбу“, одустаје:

Он је по свој прилици само једна обична задригла будала која, уз то, чак и добро станује. Сигурно негде на првом спрату, са дивним суседима унаоколо... Зато нека малчице и он гори. Нека поскочи, мајковић, кад му цигарета пропадне кроз ногавицу и скотрља се у ципелу. Можда ће га тај мали шок померити некуда, нагнати га да бар једанпут у свом животу поразмисли о себи као о некој ништавној пепељари у коју људи могу да бацају што год им се прохте.

(Миланков, 1864: 66)

Поступак и рефлексја Мирка Седлара постају јаснији и добијају тежину критике у контексту чињенице да је „Борба“ била позната као лист државних апаратчика, партијаца,¹¹ због чега у конкретном случају није реч о зависти према човеку који, очигледно, добро живи – него алузија на сасвим одређене „партијске другове“ и Голи оток.

Најзад, појачану пажњу јунака изазива и појава скупих луксузних кола. Из позиције *човека с мансарде*, који живи од службеничке плате, или из положаја првоборца Буфала, који је једва купио „москвич“, „тамна лимузина која је у лаганој вожњи склизнула крај њега“ или мерцедес који је „у кратком силовитом луку скренуо у Кнез Михаилову“ – делују сабласно и саблажњиво. Када свему наведеном додамо коментар друштва из „Липе“ о „државној политици у области секса“ и укидању куплераја – примећујемо да су се у Миланковљевом роману стекле готово све теме и мотиви којима су се у својим

¹¹ Ове листове користиће и редитељ Емир Кустурица као елементе за маркирање ликова у филму *Отац на службеном путу*: лик који је послао свог рођака на Голи оток чита „Борбу“, док је „Политика“ та која је објавила карикатуру због које се стизало у тај озлоглашени затвор.

филмовима бавили „црноталасни редитељи“, од Желимира Жилника, преко Живојина Павловића до Душана Макавејева.

Роман *Клуна на крају света* појављује се пре неких других књижевних дела која се обично сврставају у „црноталасна“, као што су *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића (1968) или *Мемоари Пере богаља* Слободана Селенића (1968). У том смислу и претходна проза Момчила Миланкова и роман *Клуна на крају света* (1964) могу се посматрати као дела која стоје на зачетку тог таласа, што је добро осетио један од његових најзначајнијих редитеља, Живојин Павловић, сарађујући са Миланковом на свом филму *Буђење пацова* (1967).

Закључак

Будимо идиоти само у радном времену – сети се пароле свог некада омиљеног јунака Марка Рампиона, којом је овај желео да усрећи људски род. Ех, како све то изгледа могућно у оном читалачком блаженству. Просто је право чудо што досад нико није успео да спасе себе и друге, иако су били сасвим близу решења, толико близу да је требало само пружити руку.

(Миланков, 1964: 19)

На крају, ваља се запитати зашто је лик из Хакслијевог романа *Контрапункт живота* (1928) омиљени јунак јунака *Клуна на крају света*? Уметник Марк Рампион јесте литерарна интерпретација личности Д. Х. Лоренса, коју је Хаксли узео за прототип једног од двојице главних јунака свога романа. Други је сам Хаксли, као што су и остали, бројни ликови у роману нека врста пародије познатих личности из британског уметничког живота. Чиме је то, поред онога што истиче Миланковљев јунак, Рампион желео да „усрећи људски род“? Лоренсов литерарни двојник залаже се за „предавање животу“, али се и непрекидно пита о смислу живљења, нарочито у контексту идеја о напретку и борбе за идеале:

„Увек исто“, настави он, а у гласу му плану изненадан гнев. „Сваки покушај да се испадне нешто боље него човек – исход је увек исти. Смрт, једна врста смрти. Ви покушавате да будете нешто више него што сте по природи и убијате нешто у себи и постајете много мањи. Мене су толико замориле све те будалаштине о узвишенијем животу и моралном и интелектуалном напретку и животу за идеале и свему осталом. Све то води смрти.“

(Хаксли, 1961: 226)

Миланковљев јунак очаран је Хакслијевим јунаком, мада му он доноси сазнање да „досад нико није успео да спасе себе и друге“. Тако је крај главног јунака наговештен већ на почетку *Клупе на крају света*, на 19. страници, и управо су у цитираној реченици сугерисана дубља, идејна и филозофска значења романа.

„Баш та велика спознаја свега што га угрожава и његова немогућност да логички и рационално превлада ту судбинску околност, учинила је од нашег јунака најнепривлачнију личност у читавој досадашњој историји литературе. Његово искуство је искуство антиутопије: он не само да не зна како би покидао ланце, већ не зна и зашто би то учинио“, пише Миланков у есеју „Јунак нашег доба“ (1973: 33). На истом месту, он говори и о напуштању „великих тема“ у роману, о менама које ова књижевна врста пролази од Џојса, преко француског антиромана до Бекета, што указује на дубље књижевне и књижевнотеоријске увиде Миланкова – колико и на његове (ауто)поетичке координате. У есеју „Заблуде или време искушења“, Миланков размишља о шунду и излаже став у форми питања констатације: „Али зашто онда наша тежња ка шунду побеђује сва та мукотрпно створена упоришта озбиљности – много је замршеније питање од свих оних успутних, малих, педагошких, и политичких забринутости.“ На то се надовезују његова кључна аутопоетичка разматрања и питање: „Пре свега, зашто времену које је наишло постављати захтеве важеће за неке друге раније епохе?“ Помињући „кризу романа“ и забринутост критичара (есејиста и историчара књижевности) за његову судбину, он наводи њихово мишљење како се „већ готово четири деценије у свету (па и код нас, разуме се) не појављују остварења равна делима једног Толстоја, Флобера, Достојевског, Мана, Пруста, Џојса, Кафке, Фокнера“ (1973: 44). У том контексту, симптоматичан је Миланковљев коментар: „Или се можда ипак појављују, само што ми, једноставно више нисмо довољно у стању да их с некадашњом лакоћом препознамо и рангујемо (...) У сваком случају, не може се превидети та помало неуротизована потреба за освртањем. Она казује бар толико да се нешто око нас и у нама мења. Човекова насушна потреба за поезијом, међутим, остаје иста. Једино видови њеног реализовања, њеног отелотворења у уметничким делима очигледно траже свој прави, овом тренутку највише одговарајући израз“ (1973: 49). У складу са ставом Роб-Гријеа да *форме живе и умиру*, и да их *човек непрекидно мора обнављати* („романескни склоп типа 19. века једино може послужити ради стварања досадних пародија“) Миланков пише *Клупу на крају света* – где старица више не може бити ни убијена као у *Злочину и казни*.

Својим се романом, тако, Миланков отвара и према пародијској интертекстуалности и мешању популарних и високих уметничких форми, што ће доцније бити окарактерисано као постмодерна (уп. Хачион, 1996: 334). Тиме се отвара и питање: да је пре педесет година, када се појавио, роман *Клуна на крају света* другачије био прочитан – да ли би се нешто променило у широј рецепцији Миланковљевог дела, па и у оновременим токовима српске књижевности?

Литература:

- Бандић, Милош И. 1999. Пустош летњег дана. *Момчило Миланков*. Зборник (о седамдесетпетогодишњици пишевог рођења). Српска Црња: Народна библиотека „Ђура Јакшић“.
- Миланков, Момчило. 1964. *Клуна на крају света*. Београд: Просвета.
- Миланков, Момчило. 1973. *Јунак нашег доба*. Нови Сад: Раднички универзитет „Радивој Ћирпанов“.
- Палавестра, Предраг. 2012. *Послератна српска књижевност 1945–1970 и њена историја*. Београд: Службени гласник.
- Пантић, Михајло. 1999. Необична обичност приче. *Момчило Миланков*. Зборник (о седамдесетпетогодишњици пишевог рођења). Српска Црња: Народна библиотека „Ђура Јакшић“.
- Угринов, Павле. 1999. Приповедање Момчила Миланкова: Изражавање мучнине. *Момчило Миланков*. Зборник (о седамдесетпетогодишњици пишевог рођења). Српска Црња: Народна библиотека „Ђура Јакшић“.
- Abot, H. Porter. 2009. *Uvod u teoriju proze*. Београд: Службени гласник.
- Doležel, Lubomir. 2008. *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*. Београд: Службени гласник.
- FE, 1986 – SAUTET, Claude. *Filmska enciklopedija* (tom I). Zagreb: JLZ „Miroslav Krleža“.
- Наџион, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Нови Сад: Svetovi.
- Hakslı, Oldos. 1961. *Kontrapunkt života*. Сарајево: Svjetlost.
- Jaus, Hans Robert. 1991. Horizont očekivanja publike. *Teorijska misao o književnosti*. Нови Сад: Svetovi.
- Milošević, Nikola. 1990. *Negativni junak*. Београд: Beleta.
- RKT, 1985 – Novi roman. *Rečnik književnih termina*. Група аутора. Београд: Nolit.
- Rob-Grije, Alen. 1975. Novi roman, novi čovek. *Roman*. Београд: Nolit.
- Tirnanić, Bogdan. 2011. Amaterska epizoda. (Slučaj filma *Grad*, 1963). *Crni talas*. Београд: Filmski centar Srbije.
- Džadžić, Petar. 1960. *Posleratna srpska pripovetka*. Нови Сад: Novinsko izdavačko preduzeće „Progres“.