

МИЛАН МИЛОШЕВИЋ

Приједор
mmilosevic0@gmail.com

„ГЊЕВНИ МЛАДИ ЉУДИ”

У потрагу за новим и савременијим изразом, након ратних калварија и у миљеу хладноратовских емисија пријетњи супротном блоку, дале су се и европске литерате. Због још незацијељених рана, рат је и даље био примарна тема европске књижевности. Овај недостатак храбрости за окретање савремене сторије стварносном моменту, чак и код аутора који су се првијенцима појавили у јавности тек након 1945. године, није примјећивала ни иначе ревносна књижевна критика. Овакав поредак констатног враћања литерарног (али и кинематографског и стрипског) дискурса на рат и патриотске вриједности које је он изњедрио био је подржаван од стране власти због оправдавања потребе и разлога за нове милитаристичке походе. Нови немири и трусови мијењали су геополитичку ситуацију и мимо воље дојучерашњих колонијалних сила.

Одличан примјер одраза геополитичког стања на стање у држави-матици јесте Велика Британија. Знатан губитак колонија, што је наговјестило посвемашњи нестанак Британске империје, као и јучерашњи излазак из рата свјетских размјера, условили су поратну посвемашњу кризу. Мање због здраворазумског страха од побуне колико због неугодних ситуација у које их је могла довести кадровска дефицитарност, острвска аристократија усудила се на уступке пробуђеним слободарским тежњама домаћег становништва. Многи од захтјева пријератних синдикалиста и социјалиста су сада били законски прокламовани па тако и, у вријеме активне борбе за њих,

незамисливе личне слободе: право на високо образовање свих заслужних (а не само повлашћених) и исплаћивање надница раднику по његовом учинку.

Маневар аристократије са дјелимичним раскидањем стега значио је допуштање дојучерашњој потчињеној класи, дотад гушеној таксама и строгим кастинским законима, укључивање у, између осталих, књижевно-умјетничке токове. Деценијска запарложеност и маргинализација аутора „нетитулаша” пријетили су да масовном продукцијом дестабилизују темеље британске „високе књижевности”, што се није догодило. Писци поријеклом из нижег и средњег сталежа, сада у излозима књижара равноправни са колегама кољеновићима, су се, баш попут аутора са племићким насловима, подијелили на оне који су теме својих дјела бирали по тренутним личним афинитетима и оне који су дали примат тиражности.

Иако је књижевно тржиште својом отвореношћу читаоцима учинило доступан и „неаристократски” израз, глас новог, зачудо, није дошао из миљеа који је бројио милионе припадника. Роман, који је умногоме проглашаван *Ловцем у жици* измјештеним у британску средину, написао је баронет Томас Хинде (1926–2014). *Господин Николас* (1953), првијенац овог, додуше, племића ниског ранга, постао је први роман на британском острву који се могао похвалити другачијим, модернијим наративом. Осиност британске књижевне критике, изазвана заостајањем за националном књижевношћу своје бивше америчке колоније и узалудним чекањем на успјешнице са ратном тематиком¹, није позитивно оцијенила роман у којем се за основни проблем узима конкретан однос друштва према младом човјеку, па још младићу из квазиплемићке породице.

Питер Николас, протагониста *Господина Николаса*, Холдену Колфилду парира по много чему: одрођености од свијета својих родитеља испуњеног конвенционалностима и бесмислицама, књишкој усамљености коју понајвише осјећа у друштву себи сличних, искреној равнодушности према успону на друштвеној љествици и изузетној сензибилности која га срамежљивошћу тјера да у себи гуши

¹ „Послијератна Енглеска узалуд је чекала на значајне ратне романи, који би се по квалитету или популарности могли успоредити с америчким бестсел[л]ерима као што су *Голи и мршви*, *Млади лавови* или *Одавде до вјечности*. Писци младе послератне генерације писали су помало о рату, а нарочито много о дјетињству, што је у њиховом случају значило избјегавати ратне теме. Критика им је замјерала сентименталност, ескапизам, безнадност, а изнад свега помањкање квалитете.” Соња Антић, „Што је ново у послератном енглеском роману”, *Кругови*, 5/1958 (Загреб: Младост), 342.

протесте против традиционалним бојама бојадисане средине за коју осјећа само искрени презир. Ускраћен за слободну вољу, Питер се, потпуно оправдано, осјећа као средство којим се његови родитељи служе за стицање породичног угледа: његовим друштвеним постигнућима се јача пољуљани интегритет и дигнитет самозваних ражалованих племића, који су се, падом у немилост, помијешали са грађанством. Пронаћи себе и изградити се у тако нездравој средини, опкољен слугама превазиђених култова и малограђанских назора, није нимало лаган задатак. Овом неуспјеху за Питера и „нове људе“ а успјеху за породицу Николас и заговорнике традиционалних убјеђења, потпомогла је и сервилност, чест пратилац енглеског васпитања. Она је узрок и апатичности по природи сензибилног и темпераментног младића, који је од очекиваног тинејџерског бунта себи дозволио тек прећутно неодобравање налога свима надређенима.

Незадовољство константним ускраћивањем свог зарад туђег задовољства и пропагирањем „сиромаштва духом“ због „виших циљева“, Питера Николаса чини првим „помјереним“ приповиједачем, првим Холденом Колфилдом у европској књижевности. Пошто категоричан бунт младих против наметања назора старијих није својственост искључиво америчког континента, Томаса Хиндеа, аутора романа *Господин Николас*, не можемо одмах сврстати у оне литерате који су изашли из анонимности захваљујући угледању на туђу инспирацију. Сличности, поред наведених, има у изобиљу, јер „утисак празнине и безизлазности још је појачан суздржаним, хладним и лаконским приповиједачем”², баш као код Селинцера. И Хинде и његов амерички савременик, кроз своје нараторе Питера и Холдена, успијевају да направе отклон од нездравог вертеризма, те да створе аверзију у читаоцу према сентименталности и патосу користећи два вјеродостојна елемента рјечника младих: заједљивост и ироничност. Циљ ове узрочно-последичне везе, на коју су оба књижевника рачунала приликом писања својих првијенаца, није био да се њоме млади наратори прикажу као представници генерације безосјећајних, већ да се читаоцу противтежом јасније укаже на суноврат друштва огрезлог у клише вјештачких конвенција. У таквој средини се било која манифестација осјећајности невиних бића, било какво ангажовање за оно што они желе или воле, мора подвести под бунт, иако они за њега и немају снаге: Холден Колфилд завршава на клиници за нервно растројене, а Питер Николас се,

² *Исио*, стр. 348–349.

ношен неналажењем излаза из ситуације у којој се обрео, затвара у себе.

Господин Николас је својом појавом наговјестио нову врсту наратива тј. европски тип тинејџерског бунтовничког романа *a la Ловац у жици*, тада још парадигме књижевног правца без ваљане номенклатуре. Ипак, став и осјећаје „гњевних младих људи” – групе писаца поријеклом из средње и радничке класе – неће формирати и свијету представити Хиндеов првијенац већ први британски бестселер³ новог кова – *Срећни Цим* Кингслија Ејмиса (1954). Читаност изватка из професорско-асистентског путовања Цима Диксона, представника поријеклом сиромашних грађанских елемената, те условљавање његове успјешне инфилтрације у „елиту” енглеског друштва, која га је, као високообразованог члана, дужна примити под своје окриље без икаквих ограда, довела је до стварања калупа будућих енглеских романескних успјешница. Ејмисовим трагом ступају револтирани и недовољно афирмисани писци ослобођени гризодушја конзервативизма, и они, уз мање или више успјеха, учмалој британској литерарној сцени дарују немали број остварења на тему могућности и успјешности процеса интерполације младог човјека у свијет још увијек неусаглашен између старих и нових вриједности.

Непотписани критичар *Сјекшиашора* је свјежину *Покрета* (*The Movement*)⁴, рафинираношћу опрезног стручњака неострашћеног предрасудама према новом, дефинисао као сиров и фарсичан књижевни хумор настао као реакција „на безнадност и умор послјератне генерације” младих људи којима је „очај четрдесетих година досадан, патња не нарочито занимљива, док их поетска осјетљивост нарочито иритира. *Покрећ* је антишарлатански и антисентименталан; скептичан, груб, ироничан и спреман да му буде што удобније на том поквареном, комерцијализираном, угроженом свијету.”⁵ У складу с наведеним, Ејмис и његови следбеници су морали жанр романа учинити природнијим за човјека новог доба, онемогућити било какав вид композиционе комплексности у њему. То

³ *Срећни Цим* је доживио двадесет издања у периоду од 1954. до 1958. године. *Исто*, стр. 351.

⁴ Стилску формацију, у науци у књижевности данас познату као „гњевни млади људи” (*Angry young men*), критичари су прво „крстили” називом *Покрет* (*The Movement*), а њихове ауторе, због ангажмана на универзитетима као заједничком им особином, ироничним надимком Универзитетски мудраци (*University Wits*).

⁵ Соња Антић, „Што је ново у послјератном енглеском роману”, *Кривој*, 5/1958 (Загреб: Младост), 350.

им је и пошло за руком, јер наратори у остварењима Џона Вејна (*Пожури доле*), Алана Силитоуа (*Субојом увече и недељом ујуџуру, Усамљеност шркача на гује стазе*), Џона Брејна (*Пуш у високо друштво, Живош у високом друштву*), Ајрис Мурдок (*Под мрежом*) и, наравно, Кингслија Ејмиса (*Срећни Цим, Варљиво осјећање*), су, махом, плахе, напрасите нарави склоне ексцесима, једном рјечју – колерици. Њиховим свадљивим природама, мада интелектуалним поривима прожетим, не одговара конструкт једног Џојсовог *Уликса*, већ животна симплифицираност једног потпуно обичног човјека: дежмекастог, кратковидног, простодушног и раздражљивог анти-традиционалисте склоног субјективном погледу на свијет.

Испразан бијес Цима Диксона и, надаре, Цимија Портера из позоришног комада *Осврни се у њеву* (1956, *Look back in anger*) Џона Озборна дефинисао је правац „гњевних младих људи“. Својом „обичношћу“ романескни наративи британских литерарних перјаница упростили су се по мјери осредњости, али и приближили времену и савременом човјеку помоћу цивилизацијских добара као нераздвајног елемента нараторовог живота (цез музика, аутомобилске трке, грамофонске плоче, радио, телевизија, фудбал). Укус и навике наратора све мање су печат индивидуалности карактера а све више портрет случајно одабраног из масе.

„Приземљивање“ тема, израза и комплетног наратива, које су продором у масе установили „гњевни млади људи“, по ријечима критике значило је и уступање мјеста јединствености и непоновљивости литерарног дјела хомогености, што би значило скоро па потпуно брисање диференцијације између „високе“ и масовне књижевности. Забринута за слабљење „европских“ и „британских“ вриједности, а згрожена наслеђеном „американизацијом“⁶ и намећањем комерцијалних интереса литерарним ствараоцима, књижевна критика је „гњевним младим људима“ оспоравала квалитет, укус и оригиналност. Занемарујући натрухе антиегалистичке, класне и отворено традиционалистичке интерпретације новог књижевног дискурса у својим замјеркама, британска јавност је разумијевала „ејмисовце“, али им је ускраћивала умјетничку ноту правдајући њихову популарност одговарањем на потражње тржишта познатог по свом нерафинираном укусу и неестетским мјерилима.

Од свих замјерки уперених против „гњевних“ суд времена преживјела је само једна, она о слијепом слијеђењу узора тј. њиховој једно-

⁶ Деан Дуда, *Културални студији*, АГМ, Загреб, 2002, 107.

образности. Наратори, редом раздражљиви темпераменти, читаоца не изненаде ни разлогом срџбе, махом засноване на личној нетрпељивости. Отворено необјективни и немаштовити, „гњевни” у свакој прилици истичу своје ниско поријекло, колебљиви су и константно у раскораку између каријере и великих ријечи које не прати и велико дјело. Они су слабићи, демагози чија се принципијелност своди на пркошење, салонски револуционари пуни предрасуда.⁷ Вјеродостојни и тако једнодимензионални, карактери којима су „гњевни млади људи” обратили пажњу публике на своје писање убрзо су постали образац који се, зависно од пишчеве инвенције, смјештао у различит миље и заплет. Спорадично тек би се унио који „нови” сегмент у разликовање наратора „гњевних” нпр. актанти романа *Пожури доле* Џона Вејна (Чарлс Ламли) и *Под мрежом* Ајрис Мурдок (Џејк Донахју) свој протест против друштва изражавају номадством и својевољним обављањем простих послова, иако им високим образовањем такви нису предодређени. Уградњом у модерни наратив одлика пикарског романа само је задржана чистота формацијског кода, који је већ шездесетих година поклекао хибридизацији и наговијестио утапање новог британског израза „гњевних младих људи” у конструктивну схему онога што наука о књижевности подводи под жанровском одредницом *coming-of-age*⁸ (нпр. роман *Сурови син* Џона Вејна из 1962. године).

Иако се Велика Британија већ раних педесетих година могла похвалити устоличењем артикулисаног књижевног израза једног новог менталитета, мора се нагласити и то да су најрепрезентативнији приповједачи „гњевних младих људи” – дискурсом и формом – тек најава нечег новог, нови моменти исказани конвенционалним језиком и уметнути у старе оквире. То, свакако, не умањује британски посвемашњи допринос новом изразу у послеријатној књижевности многих националних литература (примјетан је њен

⁷ Понашање типичног наратора из романа „гњевних младих људи” најбоље је дефинисао Џон Озборн, аутор једног од најпознатијих из овог формацијског кружока, Џимија Портера, и то кроз уста његове супруге Алисон: „Не постоји више место за људе као што је он – ни у сексу, ни у политици, нигде. Зато је он тако јалов. (...) Он не зна где је, нити куда иде. Никада ништа неће урадити и никада ништа неће постићи.” Џон Озборн, *Осврни се у њеву*, Културни центар: Панчево, 2008, 122.

⁸ У текстовима и филмовима овог жанра фокус је на протагонисти тинејџеру и његовом одрастању те неслагању са околином. Више о томе у наставку и раду Јоване Ђуровић, „Култура младих у транзицији: Анализа филмова *Тилва рош* и *Клий*”, *РЕЧ*, 85/31, Београд, Фабрика књига, 2015, стр. 197–255.

утицај и у Југославији), али ствара негативну опсервацију о снази и јачини утицаја ове стилске формације да се она већ са *Срећним Димом* Кингслија Ејмиса није одродила од линије коју је повукао Селинцер са *Ловцем у жишу*. Поређењем ова два наратива, увиђа се много тематско-стилистичких разлика у ауторским приступима изради савременог приповједача.

Агресивност, незадовољство, велике идеје које не прати акција, меланхолија и пркос заступљени су у оба прототипа савременог приповједача, али с том разликом што је активатор ових карактеристика у Холдена Колфилда искрена дрчна природа збиља младог човјека, док су код „гњевних младих људи“ све оне условљене социјалним статусом или поријеклом често и не посебно младих наратора – од најистакнутијих тек Питер Николас (*Господин Николас*) и Смит (*Усамљеност шркача на дуће стазе*) имају мање од 23 године. Британско класно друштво има вишевијековну традицију и, сходно томе, социјално укоријењен⁹ бунт би био логичан елемент сензибилитета личности са тих географских ширина, али недозирана количина таквог, старомодног, подстицаја романа „гњевних“ мијеша са социјалним реализмом, ангажованим литерарним жанром из међуратног доба, јаком појавом и у много сиромашнијим националним књижевностима, а који се у Уједињеном краљевству, у поменутом периоду, није запатио.¹⁰ Холденов револт је генерацијски, необојен друштвеним премисама из прошлог, негалитарног доба, и као такав, управљен је у супротном правцу од свих вриједности до којих држе родитељи, уопштено старији. „Гњевни“, опет, желе да буду дио таквог друштва, често чак и његов поштован члан. Традиција им не смета ни лингвистички па им је и језик актаната такав: конвенционалан енглески или чак дијалекат, са незнатним примјесима жаргона. Фаворизација одлика гаелског, шкотског и вел-

⁹ До Ламптон, субјект наратива *Пуш у високо друштво* Цона Брејна, иронично сагледава могућности Цека Волиса, кољеновића и свог супарника, и даје опис свега онога што је њему и сличнима – дјечи из радничких насеља – било недоступно искључиво због ниског поријекла: „[Кембриџ]: преда мном је искрснула слика слатког порта, веслања, лежерних дискусија за дугим столовима што блистају од сребрног прибора и кристала. А изнад свега атмосфера моћи, моћи која говори беспријекорним, узорним енглеским језиком, моћи која је моћ јер потјече из оне праве породице и увијек познаје оне праве људе: ако нетко мисли управљати земљом, он то не може чинити без универзитетског образовања.” John Braine, *Put u visoko društvo*, Naprijed : Zagreb, 1961, 60.

¹⁰ Ivo Vidan, „Engleski odgovor francuskom egzistencijalističkom romanu”, Iris Murdoch, *Pod mrežom*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1981, 295.

шког наспрам говора урбаног језгра великих градова чини романе „гњевних” фактографски вјеродостојним наративима, али их социјална освјешћеност приповједача, као и њихови јасни љевичарски назори, понекад и прави заноси¹¹, чине ангажованим и блиским превазиђеној „чистоти” *bildungsromana*.

Насљеђену предрасуду да наратив мора имати друштвену сврху, његов аутор мисију а читалац поуку или какву другу упућу од истог, сигурно да је оптеретила и „гњевне младе људе” у њиховој потрази за новим изразом, исто колико и савременике им. Сличне карактеристике и „наслеђене бољке” наратива нових, послеријатних приповједача налазимо код америчких битника (Керуак, Бероуз), али и код руско-совјетских (Аксјонов), пољских (Хласко, Новаковски) и југословенских модерних писаца (Шољан, Сламниг). Њихова дјелотворност на читаоце, засићене ратним и пропагандним штивом, сводила се на тактику „мањег зла”, на читање плански „очуђеног” наратива који је, дјелимично или у већој мјери, одисао стварносним моментом. То су још увијек обимни романи са често предвидљивим крајем и несразмјерно развучене радње, тек са нешто мање оријентисаности на методичку проповијед од *bildungsromana*. Корак са временом одржава понајчешће наратор, и то својим чудноватим понашањем те ставовима мимо друштвено прихваћеног норматива.

Са жељом да ублажимо оштрину процјене историчара Ерика Хобсбаума да су многи књижевници педесетих година 20. вијека изградили сопствену репутацију „као проналазачи трикова”¹² а не захваљујући снази свог креативног израза, вредноваћемо наративе „гњевних младих људи” као изузетно битан искорак у тражењу новог израза не претјерано оригиналне изведбе. Правовремене процјене да је у конзервативнијој Британији још рано за Селинцеров начин

¹¹ Дими Портер из позоришног комада Џона Озборна *Осврни се у њеву* је толико острашћен класном подјелом да њу и социјалну неједнакост узима за објашњење сваког конфликта. Када му супруга Алисон, иначе кћерка ситних племића, остави писмо у којем му уљудним рјечником саопштава да га коначно напушта, он и у склопу реченица проналази ниподаштакатељске премисе: „*Увек ћу осећати дубоку пошребу за твојом љубављу, Алисон. О, па како може да буде таква цмиздраница! Дубока потреба за мојом љубављу! Повраћа ми се од тога. (...) Није могла да каже: „Ти, ђубре покварено! Мрзим те из дна душе, чистим се одавде, и надам се да ћеш црћи!*” Не, она од тога мора да направи васпитан, емоционални патос! (...) Дубока потреба за љубављу! Никад не бих помислио да је способна да буде такав фолирант!” Џон Озборн, *Осврни се у њеву*, Културни центар: Панчево, 2008, 97.

¹² Ерик Хобсбаум, *Доба екстрема; Историја Крајњког двадесетог века 1914–1991*, Београд, Дерета, 2002, 378.

писања, и да је, зарад популарности, потребно приповиједача учинити обичним, свакодневним, су одличан примјер испипавања била читаоцима, одговарања на потребе тржишта, али и исклизнућа умјетничке књижевности у литературу за масе. Склоност тиражности не умањује списатељеву ингениозност, напротив. Она је више доказ потребе да се лице књижевности, а самим тим и разумијевање исте, морало мијењати сходно новим узусима – у овом случају индустрије забаве – или искорачити испред њих са нечим изузетним и новим, те тако подређеним медијима и умјетностима диктирати услове. Цјелокупна свјетска књижевност је испустила ту прилику не надограђујући Селинцеров конструкт, јер се исувише поуздавала у умјетничку аутономност, од стране модерних читалаца недовољно цијењену, и баш попут „гњевних“, постала трајан сужањ индустрије.