

KINGZLI EJMIS

priređio: Novica Petrović

**OD GNEVNOG
MLADOG ČOVEKA
DO MATOROG
DŽANGRIZALA:
SLUČAJ KINGZLIJA
EJMISA**

NOVICA PETROVIĆ

Kingzli Ejmis (*Kingsley Amis*, 1922-1995) predstavlja paradoksalnu figuru engleske književnosti druge polovine dvadesetog veka. Za nekoga ko spada među najpoznatije ličnosti na engleskoj književnoj sceni i u javnom životu, kome je, kako ističe njegov biograf Erik Džejkobs (*Eric Jacobs*), osigurano mesto među velikanima engleske humorističke proze kakvi su P.Dž. Vudhaus (*P.G. Wodehouse*), Ivlin Vo (*Evelyn Waugh*) i Entoni Pael (*Anthony Powell*),¹ isuviše često se dešavalo da ne bude dovoljno ozbiljno shvaćen. Razloga za to bilo je više, ali svi su, na ovaj ili onaj način, bili vezani za njegovu ličnost: Ejmis je svoje stavove uvek zastupao bez dlake na jeziku, bilo da se radilo o književnim stvarima ili, na primer, politici, i tako se mnogima zamerio ili im je, u najmanju ruku, išao na živce. Levičari, recimo, nisu mogli da mu oproste što je, od nekadašnjeg simpatizera Laburističke stranke (jedno kraće vreme bio je čak i komunista) postao pristalica Konzervativne stranke (izuzimajući jednim delom njenu politiku u domenu obrazovnog sistema, bio je fasciniran likom i delom Margaret Tačer);² napadali su ga, kako beleži Džon MekDermot (*John McDermott*), kao beznadežnog reakcionara i “izdajnika socijalizma”.³

Stvari ne stoje bitno drugačije ni kada je reč o Ejmisovoj književnoj reputaciji. U svesti mnogih čitalaca, a ne manjka ni takvih kritičara, ostao je zapamćen kao autor romana *Srećni Džim* (*Lucky Jim*), pisac-zabavljač čiji opus gotovo da je svodiv na jednu jedinu knjigu. Premda je pretežna većina njegovih romana dobijala povoljne kritike prilikom objavljivanja, te su se pohvale, kako uo-

1 Eric Jacobs, *Kingsley Amis: A Biography*, Hodder and Stoughton, London, 1996, str. 363.

2 Kingsley Amis, “Margaret Thatcher”, *Memoirs*, Hutchnison, London, 1991, str. 315-319.

3 John McDermott, *Kingsley Amis: An English Moral*, Macmillan Press, London, 1989, str. ix.

čava Džon MekDermot, neretko svodile na šablonske fraze po sistemu prilog + pridev, kojima kritičari po inerciji pribegavaju kada valja odraditi još jednu recenziju: “đavolski domišljato”, “silno dopadljivo” i tome slično, uz gotovo obaveznu napomenu da je delo o kome je reč “njegova najzabavnija knjiga od *Srećnog Džima do danas*”.⁴ Kada se tome doda Ejmisovo neuvijeno nipodaštavanje modernizma, koje je protiv njega okrenulo zagovornike eksperimentalne proze kao jedine zaloge vitalnosti — pa i opstanka — romana kao književne vrste, što će reći, veliki deo takozvanog akademskog establišmenta, nije se čuditi što su ga priznanja poput počasnih doktorata (njegov bliski prijatelj još od studentskih dana pesnik Filip Larkin /*Philip Larkin*/ nanizao ih je čak sedam, Ejmisu se nije posrećio nijedan) i književnih nagrada uglavnom zaobilazila. Pod stare dane snašla ga je najuglednija književna nagrada u Engleskoj, Bukerova nagrada (*The Booker Prize*), koju je 1986. godine dobio za roman *Matorci* (*The Old Devils*).⁵ Uz zvanje počasnog člana uprave koje mu je dodelio Univerzitet Svonzija (u Velsu), titula *Commander of the British Empire* za veliki doprinos dobrobiti i ugledu zemlje, dodeljena 1980. godine, kao i zvanje viteza (titula *Sera*),

koje je dobio 1990. godine, spisak zvaničnih priznanja koje je Kingzli Ejmis dobio za života manje-više je upotpunjen.

Pored Ejmisove naglašene odbojnosti prema modernizmu, književnom establišmentu nije prijala ni njegova sklonost prema takozvanoj “žanrovskoj” prozi, koja je često smatrana nedostojnom ozbiljnog kritičkog pristupa, a ni činjenica da je bio veoma plodan pisac (ostavio je za sobom više od dvadeset knjiga proze, pregršt zbirki poezije i sijaset radova esejističkog karaktera na teme u rasponu od naučne fantastike i romana o Džejsmu Bondu /*James Bond*/ do pića) nije osobito doprinela njegovoj reputaciji (u šta je, kako ističe Džon MekDermot, bio u prilici da se uveri i njegov savremenik Entoni Berdžis /*Anthony Burgess*/, pisac ništa manje plodan i raznovrstan od Ejmisa).⁶ Logika onih koje je Ejmis razočarao time što nije u beskraj reciklirao svoj prvi roman bila je ta da pisac tako obimnog opusa, koji se okušao u stilski toliko raznorodnim varijetetima romana, ne može biti ozbiljan stvaralac. Kada se, uz sve ovo, ima u vidu i to da je Ejmis, kako izgleda, češće nego većina drugih pisaca bio žrtva učitavanja vanknjiževnih, najčešće biografskih elemenata u njegovo delo, ne iznenađuje što su

300

4 *Ibid.*

5 Knjiga je osamdesetih godina prošlog veka u Zagrebu objavljena pod naslovom *Stari vragovi* (!), koji je dostojan nekog stripa Andrije Maurovića, ali teško da može imati veze sa grupom likova na koje se odnosi naslov romana. O kakvoj se prevodilačkoj zabludi ovde radi dosetiće se svako ko je nekada u nekom prevodu sa engleskog naišao na frazu “ubogi đavo” (u originalu: *poor devil*). U tom kontekstu *devil* označava osobu koja je u nezavidnoj situaciji, nekoga dostojnog sažaljenja, tako da *poor devil* naprosto znači “jadnik”, “jadničak”, a za naslov pomenu tog Ejmisovog romana sasvim lepo može da posluži žargonski izraz *Matorci*. Što se, pak, naslova ovog temata tiče, čitalac je slobodan da ga shvati u maurovićevskom duhu!

6 McDermott, str. x.

za sada još u manjini oni koji ga vide kao “ozbiljnog humorističkog pisca”,⁷ moralistu koji se u svome delu dosledno bavio preispitivanjem moralnih dilema⁸ i jednog od najvećih engleskih prozai pisaca druge polovine dvadesetog veka.

Kao književnik, Kingzli Ejmis bio je ono što bi se žargonom sportskih izveštača nazivalo *all-rounder* (igrač koji s uspehom može da igra na svakom mestu u timu): pisao je prozu, poeziju, eseje, kritičke prikaze, polemičke članke, radio drame, scenarije za televizijske drame, tekstove za reklame, a jedno vreme i prikaze restorana za nekoliko engleskih časopisa. Bio je istinski književni profesionalac: živeo je od pisanja, a poslednjih godina života, jednim delom i — da bi pisao. Ovo poslednje ne treba shvatiti melodramatski; nije se tu radilo o

301

nekakvoj predanosti umetnosti i stvaranju, već naprosto o tome da je to bio jedan od malobrojnih preostalih načina da od sebe odagna dosadu, koje se užasavao. Pisanje ga je, uz žene i piće (ne uvek tim redosledom), u životu najvi-

še zaokupljalo. U poznim godinama, kada ga je libido definitivno napustio a i opšte zdravstveno stanje počelo da se pogoršava, na sve češća pitanja zašto još piše, kada je materijalno obezbeđen do te mere da do kraja života ne mora više da napiše nijedan red, odgovarao je: “Da bih imao šta da radim tokom prepodneva.” Naizgled frivolan, ovaj odgovor je, po viđenju Erika Džejkobsa, skrivao jednu ozbiljnu dilemu. Ejmis je sebe smatrao piscem. Ako prestane da piše, šta mu preostaje? Nastavljajući da piše, odlagao je, koliko su mu njegove moći dozvoljavale, ono čega se najviše grozio: trenutak kada više neće znati o čemu da piše.⁹ Svakodnevno rvanje s rečima, izvor koliko zadovoljstva toliko i muka, bilo mu je neophodno koliko i prisustvo Hilari (*Hillary*), njegove prve supruge,¹⁰ i dnevna doza pića.

Na književnoj sceni Ejmis je debitovao zbirkom poezije *Novembarske vedrine* (*Bright November*).¹¹ Zadovoljstvo mladog autora što najzad ima knjigu objavljenu pod svojim imenom bilo je sasvim razumljivo. Kasnije je, međutim,

7 *Ibid.*, str. 1.

8 Uz Džona MekDermota, što je vidljivo iz naslova njegove studije o Ejmisu, ovakav stav najizrazitije zastupa američki kritičar Pol Fasel (*Paul Fussell*), koji Ejmisa smatra jednim od najvećih književnih moralista dvadesetog veka, o čemu videti u Paul Fussell, *The Anti-Egotist: Kingley Amis, Man of Letters*, New York, Oxford University Press, 1994.

9 Jacobs, str. 357.

10 Posle razvoda sa drugom ženom, poznatom spisateljkom Elizabet Džejn Huard (*Elizabeth Jane Howard*), Ejmis je poslednjih četrnaest godina života proveo živeći u istoj kući sa svojom prvom suprugom Hilari i njenim trećim mužem, lordom Kilmanrokom (*Kilmanrock*). Iako su njegovi sinovi Martin i Filip (*Philip*) bili veoma skeptični u pogledu izgleda na opstanak ove unekoliko bizarne zajednice (po rečima samog Ejmisa, bilo je to nalik nekoj situaciji iz romana Ajris Merdok /*Iris Murdoch*/), ona je odolela povremenim iskušenjima i napetostima jer je bila zasnovana na sasvim pragmatičnim temeljima: lordu i ledi Kilmanrok manjkao je novac, a Ejmisu — društvo (Jacobs, str. 369).

11 Kingsley Amis, *Bright November*, Fortune Press, London, 1947.

Ejmis ispoljio ne male rezerve prema svome književnom prvcu. Kada je, 1979. godine, pravio izbor pesama za zbirku svoje sabrane poezije,¹² od ukupno trideset i tri pesme iz svoje prve zbirke među sabrane pesme uvrstio je svega šest. Naravno, činjenica da je njegova rana poezija dobrim delom bila derivativna rezultat je prirodnog procesa stvaralačkog sazrevanja i nalazjenja onoga što se obično naziva sopstvenim stvaralačkim glasom.

Isto, *mutatis mutandis*, važi i za prvi Ejmisov ozbiljan pokušaj da napiše roman. Roman *Nasledstvo* (*The Legacy*), napisan tokom 1947. i 1948. godine, ostao je neobjavljen, ali je razvoju Ejmisovog spisateljskog umeća doprineo, po rečima samog autora, time što ga je jednom za svagda izlečio od modernizma: "... bio je prepun afektiranja, modernističkih smicalica i svakovrsnih postupaka čija je svrha da čitaoca šokiraju, svega onoga što sam nedugo zatim potpuno odbacio, ali barem sam to preturio preko glave a da nisam morao da platim punom cenom — objavljivanjem knjige."¹³

Pre nego što je romanom *Srećni Džim* stekao književnu slavu,¹⁴ Ejmis je objavio još jednu zbirku poezije.¹⁵ Poeziju je nastavio da piše praktično tokom čitave spisateljske karijere, i premda ne spada u red vrhunskih engleskih pesnika kakav je, na primer, bio njegov prijatelj Filip Larkin, Ejmisov pesnički opus

ostaje, da se poslužimo još jednom sportskom metaforom, ovoga puta iz pera Džona MekDermota, na samom vrhu druge lige engleske poezije druge polovine dvadesetog veka.¹⁶

Srećni Džim izbacio je Ejmisa u književnu orbitu, demonstrirajući gotovo sve vrline njegove proze: virtuosno baratanje jezikom (bez modernističkog ekperimentisanja, koje je Ejmis doživljavao kao "nametnutu neobičnost"),¹⁷ istančan sluh za nijanse i varijetete svakodnevnog govornog jezika, vrcave igre reči i umeće u stvaranju neodoljivo komičnih situacija. No, još od samih početaka njegove književne karijere iza komične fasade prisutno je sasvim ozbiljno bavljenje ljudskim ponašanjem i njegovom moralnom dimenzijom, onim što, prema rečima samog autora, spada u "trajna obeležja ljudske prirode".¹⁸ Ovom poslednjem svakako treba pripisati, za neke neočekivan, uspeh Ejmisovog prvog romana u međunarodnim razmerama (preveden je na dvadesetak jezika). Iako je razložno zapitati se koliko od izvornog duha romana dopire do čitalaca *Glück für Jim*, *Jim II Fortunato* ili pak do onih u Koreji, treba imati u vidu da je, prema rečima jednog poljskog kritčara, *Srećni Džim* uživao veliku popularnost u Poljskoj zato što su mladi Poljaci borbu Džima Diksona (*Dixon*) za svoje mesto pod suncem, njegovo natezanje sa izveštačenosću i zlobom provincijskog akademskog establi-

12 Kingsley Amis, *Collected Poems 1944-1979*, Hutchinson, London, 1980.

13 McDermott, str. 14.

14 Kingsley Amis, *Lucky Jim*, Victor Gollancz, London, 1954.

15 Kingsley Amis, *A Frame of Mind*, University of Reading, Reading, 1953.

16 McDermott, str. 205.

17 *Ibid.*, str. 240.

18 *Ibid.*, str. 1.

šmenta, doživljavali kao odraz svoje borbe protiv staljinizma.¹⁹

Uistinu, neki aspekti recepcije *Srećnog Džima* pratili su Ejmisu tokom čitave njegove književne karijere. Ubrzo po objavljivanju, ovaj roman je prema ocenama mnogih kritičara postao reprezentativno delo svoje generacije. Od ovakvih stavova do poistovećivanja autora sa glavnim likom romana potreban je samo mali korak. Detalj koji verovatno najrečitije svedoči o tome jeste Džimova opaska o “prokletom Mocartu” (*filthy Mozart*), koja je mnoge, među njima i takve arbitre književnog ukusa toga vremena kao što su bili Filip Tojnbi (*Philip Toynbee*) i Siril Konoli (*Cyril Connolly*), navodila na primisli o novom talasu prostote i nekulture u umetnosti,²⁰ a Somerseta Moma (*Somerset Maugham*) na izjave o pojavi jedne nove klase — “proletarijata belih okovratnika” (*the white-collar proletariat*).²¹ Iako, kao što razložno ukazuje Erik Džejkobs, uopšte nije izvesno da Džim ne voli Mocarta (njemu samo ide na živce kada odurni profesor Velč /*Welch*/ paradira svojom navodnom sklonošću prema umetnosti), ne mali broj kritičara od zanata po inerciji je ovaj navodni prezir prema “visokoj” umetnosti pripisivao i samom Ejmisu. (U stvarnosti, Ejmis je bio veliki ljubitelj muzike i smatrao je Mocarta jednim od najvećih kompozitora.)²²

Druga posledica kulturnog statusa *Srećnog Džima* bilo je svrstavanje njegovog autora u redove navodne književne zavere koja je za cilj

imala društvene promene — grupe stvaralaca poznatih pod imenom “gnevni mladi ljudi”. Sâm Ejmis isticao je kako je tu na delu naprosto kritičarska manija za kategorizacijama: sve što je zajedničko piscima kao što su Džon Ozborn (*John Osborne*), Džon Brejn (*John Braine*), Alan Silitou (*Alan Sillitoe*), Džon Vejn (*John Wain*), Kolin Vilson (*Colin Wilson*) i Ejmis jeste njihovo društveno poreklo (srednja ili radnička klasa); međutim, opsesnutost kritičara ovom zajedničkom karakteristikom kao da ih je sprečavala da jasnije sagledaju ne male autorske razlike među njima.

Slično je bilo i sa drugim navodnim književnim pokretom toga vremena — poznatim naprosto kao “Pokret” (*the Movement*) — u koji su, pored Ejmisu, ubrajani i Filip Larkin, Donald Dejvi (*Donald Davie*), Elizabet Dženings (*Elizabeth Jennings*) i Tom Gan (*Thom Gunn*), da pomenemo one najpoznatije. Ni ovde, kao ni u slučaju “gnevnih mladih ljudi”, nije se radilo o tome da su pisci o kojima je reč stvorili nekakav zajednički manifest koji su potom sledili u svoje stvaralaštvu. Kritičari su, kako ističe Erik Džejkobs, naprosto objavili da pokret kao takav postoji, a zatim su tražili pisce koji bi mu po svojim poetičkim stavovima mogli pripadati, tako da su postojanje navedenih pokreta i zbivanja unutar njih pre rezultat publiciteta (a neretko i slučajaj) nego nekakvog zajedničkog književnog programa.²³ Bilo kako bilo, “Pokret” svoje postojanje duguje kritičaru časopisa *Spectator* En-

19 *Ibid.*, str. 20.

20 *Ibid.*

21 Jacobs, str. 151.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, str. 165.

toniju Hartliju (*Anthony Hartley*), koji je u tada aktuelnoj polemici između “neosimbolista”, kojima je, između ostalih, pripadala Edith Sitvel (*Edith Sitwell*), i grupe mladih pesnika koje je Hartli nazivao “univerzitetskim duhovima” (*University Wits*), navodeći konkretno imena Ejmisa i Donalda Dejvija, svrstao na stranu ovih drugih. Svakako sa više razloga nego što je to bio slučaj sa autorima iz grupe “gnevnih mladih ljudi”, Hartli je u stvaralaštvu ovih pesnika, od kojih će se neki ubrzo iskazati i kao romanopisci, video pojavu jednog novog trenda u engleskoj književnosti koji je, pod uticajem F. R. Livia (*F. R. Leavis*), Vilijema Empsona (*William Empson*) i filozofije logičkog pozitivizma, u englesku poeziju uneo duh liberalizma i otpora tadašnjem književnom establišmentu.²⁴ Naziv “Pokret” ustalio se pošto se tadašnji književni urednik *Spectatora* Dž.D. Skot (*J.D. Scott*) dosetio da u jednom uvodniku objavljenom oktobra 1954. godine malo m zameni velikim (*movement* ® *Movement*).²⁵

Ovde nije mesto za neku detaljniju raspravu o valjanosti ovih književno-kritičkih odrednica, tako da ćemo se zadržati na konstataciji da o značaju koji je *Srećnom Džimu* pridavan sredinom pedesetih godina prošlog veka dovoljno svedoči činjenica da je, umesto nagoveštaja jedne uspešne književne karijere, što se iz današnje perspektive čini najadekvatnijom ocenom njegove vrednosti i značaja u okviru Ejmisovog opusa, ovaj roman viđen kao puto-

kaz za nastanak ni manje ni više nego dva književna pokreta toga vremena.

Njegov autor, naravno, bio je odveć samosvojna ličnost i stvaralac da bi bez velikih rezervi prihvatio članstvo u nekom književnom pokretu, ma koliko uticajnom na tadašnjoj književnoj sceni. I zato, kada tražimo odgovor na pitanje zašto ovaj roman i danas, kada su ma kakve političke ili sociološke konotacije koje je nekada imao već odavno stvar prošlosti, nastavlja da oduševljava čitaoce, ne treba smetnuti s uma reči njegovog autora da Džim nije nikakav pokret ili generacija, već naprosto književni lik — protagonist mita o mladom čoveku u sukobu sa neprijateljski nastrojenom okolinom koji osvaja ruku voljene devojkice u nadmetaju sa mrskim rivalom.²⁶ Uz već navedene stilske odlike dela, ovaj “mit” naprosto nije mogao da omane: svaki čitalac će u Džimovom najvećem neprijatelju lako prepoznati ako već ne šefa univerzitetske katedre, a ono šefa na poslu, nekog lokalnog moćnika, predsednika lokalnog partijskog komiteta, pa čak i — Staljina.

Najjednostavnije rečeno, prema Džonu MekDermotu, to je roman o dobrim i lošim ljudima, o valjanim i pogrešnim načinima mišljenja i delovanja, o jazu koji ljudske težnje odvaja od njihovog ispunjenja.²⁷

Kada je, dodelom nagrade “Somerset Mom”, ozvaničen uspeh *Srećnog Džima* i književni ugled Kingzlija Ejmisa, on je već uve-

24 McDermott, str. 22.

25 Jacobs, str. 166.

26 McDermott, str. 54.

27 *Ibid.*

liko bio odmakao u radu na svome drugom romanu *Osećanje nesigurnosti* (*That Uncertain Feeling*).²⁸

Ovaj roman nastavlja tragom svoga prethodnika kada je reč o osnovnoj situaciji kojom se delo bavi: Džon Luis (*John Lewis*), bibliotekar koji sa suprugom i dvoje dece živi u jednom provincijskom gradiću u Velsu, poput Džima Diksona obuzet je nastojanjem da napreduje u poslu i da se uspne na društvenoj lestvici. No, ozbiljnošću moralnih pitanja koja pokreće i kompleksnošću prikaza ljudske situacije, roman *Osećanje nesigurnosti* odlazi dalje od *Srećnog Džima*. Luisove društvene aspiracije navode ga da se upusti u vezu sa Elizabet, ženom lokalnog moćnika koji ima poslednju reč kada je u pitanju mogućnost Luisovog unapređenja na poslu. Roman se posle niza često komičnih peripetija završava Luisovim povratkom porodici i prihvatanjem slabije plaćenog posla radi porodične sreće. Tačnije rečeno, kako ukazuje Džon MekDermot, reč je o opredeljenju za *mogućnost* da se ostvari trajnija stabilnost porodične harmonije, koja je, kako stvari stoje, već ugrožena prisustvom zgodne gospođe Votkin (*Watkin*), a nesumnjivo i drugih nalik njoj.²⁹ Roman se završava scenom u kojoj Luis i njegova supruga Džin (*Jean*) odlaze zajedno ruku pod ruku, naizgled idući stopama Džima i Kristine (*Christine*). Ostaje, međutim, osećanje nelagodnosti zbog svesti o tome da ono što je sa mukom stečeno isuviše lako može biti izgubljeno.

Čitaoci skloni učitavanju biografskih elemenata u književno delo teško će odoljeti iskušenju da ukažu na to da je Ejmis proveo dvanaest godina u Velsu radeći kao profesor književnosti na Univerzitetu Svonzija — otuda njegovo detaljno poznavanje lokalnog miljea. U Luisovoj sklonosti ka vanbračnim avanturama, pak, još će spremnije prepoznati analognu crtu ličnosti samog autora.³⁰ Zato nikada nije na odmet podsećati se banalne činjenice da je, koliko god detalja iz autorovog života bilo prepoznatljivo u njegovom delu, metodološki pogrešno delo kako takvo i likove u njemu poistovećivati sa autorovim životom i ličnošću, što je zamka u koju su kritičari Ejmisovog dela, kako ćemo se još uveriti, odveć često upadali.

Pokazalo se to i u prijemu na koji je naišao njegov sledeći roman, *Sviđa mi se ovdje* (*I Like It Here*).³¹ Treba, istini za volju, odmah reći da je to jedan od dva romana sa najviše autobiografskih elemenata u Ejmisovom opusu. Inspirisan je boravkom u Portugaliji, gde je Ejmis proveo sa porodicom tri meseca pošto je putovanje u inostranstvo bio uslov da primi novčani deo nagrade “Somerset Mom”. Takođe nije sporno ni to da je od svih njegovih romana ovaj, pored toga što je najkraći, i književno “najtanji” — sa ovakvom ocenom saglasan je i sâm Ejmis.³² Sve to ipak nije razlog da se, po već ustaljenoj kritičarskoj navici, stavovi glavnog junaka ro-

28 Kingsley Amis, *That Uncertain Feeling*, Victor Gollancz, London, 1955.

29 McDermott, str. 86.

30 Kingzli Ejmis je bio nepopravljivi preljubnik, na šta mu je prva supruga Hilari ponekad uzvraćala ravnom merom. Njihov brak se raspao kada je Ejmis prevršio meru odlazeći na tro-nedeljni odmor na more sa Elizabet Džejn Hauard, koja će postati njegova druga žena.

31 Kingsley Amis, *I Like It Here*, Victor Gollancz, London, 1958.

32 McDermott, str. 86.

mana Garneta Bouena (*Garnet Bowen*) bez ikakve ograde pripisuju Ejmisu. Kritičari koji su Ejmisu prebacivali da je ovom knjigom dao oduška svojoj ksenofobiji pomešali su, da se poslužimo naslovom jednog Ejmisovog eseja, “stvarne i izmišljene ljude”.³³ Najdalje je u tome valjda otišao Dejvid Rajt (*David Wright*), koji tvrdi da je ova knjiga napad na “praktično svaku manifestaciju evropske kulture”, a Garneta Bouena, što je vidljivo iz naslova njegovog prikaza, tretira kao turističku verziju Džima Diksona, koji je, već po definiciji, *alter ego* Kingzlija Ejmisa.³⁴

Ako i nije značajnije dostignuće u književnom pogledu, roman *Sviđa mi se ovdje* svedoči o Ejmisovoj spremnosti da stalno unosi nove elemente i perspektive u svoju prozu, kloneci se pri tome njemu mrskih modernističkih postupaka (pored toga što uspostavlja polemički odnos prema tipičnoj putopisnoj literaturi toga vremena, roman *Sviđa mi se ovdje* je i “najknjiškija” Ejmisova knjiga, sa obiljem referenci koje bi se danas nazvale intertekstualnim,³⁵ a Dejvid Lodž smatra je da je ova knjiga jednim delom i o stvaralačkim poteškoćama u procesu pisanja, što je karakteristična preokupacija modernista i postmodernista).³⁶

Sledeći Ejmisov roman *Devojka kao ti* (*Take a Girl Like You*)³⁷ označio je novi zaokret u njegovom stvaralaštvu: u ovom delu Ejmis uvodi na scenu lik “glavnog junaka kao dripca” (*the hero as bastard*).³⁸ Dok su protagonisti prethodnih dela bili u osnovi simpatični likovi koji nisu bez ljudskih slabosti ali postojano ulažu trud da ih otklone, glavni junaci tri Ejmisova realistička romana iz šezdesetih godina prošlog veka ispoljavaju mnogo ozbiljnije mane koje se, kako zapaža Džon MekDermot, ispoljavaju kroz različite vidove seksualne i materijalne pohlepnosti. Pomak u odnosu na prethodna dela predstavlja i činjenica da u ovim romanima ženski likovi imaju mnogo značajniju ulogu, kako u radnji romana tako i njegovoj moralnoj dinamici.³⁹

Dženi Ban (*Jenny Bunn*), junakinja romana *Devojka kao ti*, mlada, neiskvarena devojka prilično viktorijanskih shvatanja (narocito kada je reč o pogledima na seks), dobija posao učiteljice u jednom provincijskom gradiću u bilizini Londona. Tražeći čoveka svog života, Dženi se zaljubljuje u šarmantnog zavodnika Petrika Stendiša (*Patrick Standish*). Petrikov šarm, međutim, gotovo potpuno je odvojen od vrline, kako zapaža Džon MekDer-

306

33 Kingsley Amis, “Real and made-up people”, *Times Literary Supplement*, 27. jul 1973, navedeno prema: McDermott, str. 251.

34 David Wright, “Lucky Jim Abroad”, *Time and Tide* 39 (januar 1958), navedeno prema: McDermott, str. 87.

35 U ovom delu nevelikog obima poimence se spominje pedesetak pisaca, uz obilje aluzija na njihova dela; McDermott, str. 90.

36 David Lodge, *Novelist at the Crossroads*, London, 1971, str. 25, navedeno prema: McDermott, str. 90.

37 Kingsley Amis, *Take a Girl Like You*, Victor Gollancz, London, 1960.

38 McDermott, str. 104.

39 *Ibid.*

mot.⁴⁰ Dženina želja da nevinna uđe u brak i Petrikovo uporno nastojanje da je odvede u krevet bez bračnih stega odražavaju sukob vrednosti širih razmera. Ako iz današnje perspektive to izgleda kao “mnogo buke ni oko čega”, ne treba smetnuti s uma činjenicu da je duhovna klima u Britaniji na početku šezdesetih godina prošlog veka još u velikoj meri bila obeležena recidivom viktorijanskog shvatanja morala. Gledajući iz ovog ugla, roman *Devojka kao ti* na svoj način je anticipirao promene i lomove u svesti i životima ljudi koje je donela takozvana “seksualna revolucija” šezdesetih godina: Dženin otpor slama se na jednoj zabavi, kada Petrik uspeva da ostvari svoju nameru pošto je prethodno napije. Lišena iluzija, Dženi odlučuje da se uda za Petrika, svesna da će njihova zajednička budućnost biti mnogo drugačija nego što se nadala, ne verujući mnogo Petrikovim obećanjima da će se promeniti.

Sa već gotovo predvidljivom pravilnošću, neki kritičari su neprijateljski reagovali na inovacije u Ejmisovoj prozi. Najveće zamere autoru su upućivane zbog Petrikove amoralnosti. Ni prvi ni poslednji put, Ejmis je bio u prilici da svoje kritičare podseti na to kako moralno neprihvatljive stavove u knjizi ne izriče autor nego glavni junak, ali neke od njih ni to nije moglo da ubedi da autor ne gleda na postupke svog najnegativnijeg glavnog lika u dotadašnjem opusu sa potajnim odobravanjem.⁴¹

Kritičarske neverne Tome moraće da sačekaju gotovo tri decenije, do objavljivanja romana *Nevolje sa devojkama* (*Difficulties with Girls*),⁴² da bi se uverili kome autor “drži stranu” – Dženi ili Petriku.

Kritičarima je takođe smetalo što karakteristični Ejmisov humor, na koji su bili navikli od pojave *Srećnog Džima*, u ovoj knjizi manje dolazi do izražaja nego u prethodne tri. U tom pogledu, tipična je opaska iz prikaza objavljenog u *Times Literary Supplementu* da je satirična žaoka u ovom romanu manje oštra nego obično.⁴³ Danas, za razliku od kritičara toga vremena, znamo da je ovaj roman svojim oporijim tonom od tona prethodnih predstavljao samo najavu sve sumornije vizije života i ljudske prirode, koja će u narednim decenijama presudno obojiti Ejmisovu prozu. Humorni elementi u njemu stoje u delikatnoj ravnoteži spram veoma melanholičnih trenutaka i nagoveštaja prolaznosti ljudske sreće.

Ako je roman *Devojka kao ti* dobar deo kritičara zatekao nespemne, još veći broj njih naprosto nisu znali šta da misle o Ejmisovom sledećem romanu, *Jedan debeli Englez* (*One Fat Englishman*).⁴⁴ Mnogo je manji broj bio spreman da to otvoreno i prizna, kao što je nedavno učinio Dejvid Lodž.⁴⁵ Glavni junak romana Rodžer Mikldin (*Roger Micheldene*) preuzeo je od Petrika Stendiša štafetnu palicu najantipatičnijeg glavnog lika u Ejmisovom opusu. Rodžer je

40 *Ibid.*, str. 109.

41 *Ibid.*, str. 117.

42 Kingsley Amis, *Difficulties with Girls*, Hutchinson, London, 1988.

43 *Times Literary Supplement*, 23. septembar 1960, navedeno prema McDermott, str. 106.

44 Kingsley Amis, *One Fat Englishman*, Victor Collanz, London, 1963.

45 David Lodge, “That uncertain feeling”, *Guardian*, 15. jun 2002.

neotesan, arogantan, snob, pohotljiv, proždrljiv, pohlepan i krajnje sebičan. Radnja romana prati dogodovštine tokom kratkog Rodžerovog poslovnog puta u Sjedinjene Američke Države. Za vreme boravka u Americi Rodžer se iz petnih žila trudi da što veći broj žena odvede u krevet, nezasito ždere i pije kao smuk, usput sipajući uvredljive opaske o Jevrejima, crncima, ženama, homoseksualcima i Amerikancima uopšte. Rodžer za svoje grehe biva kažnjen prolazeći kroz niz farsično ponižavajućih situacija i vraća se kući podvijena repa, zapravo, roneći suze dok brod kojim putuje natrag u Englesku isplovjava iz njujorške luke. Kritičarima je najviše smetalo to što svest ovog antijunaka dominira romanom i što je autorski glas naizgled u dosluhu s njom, artikulišući Rodžerova odurna mišljenja i reagovanja istim onim prepoznatljivim stilom koji je karakterisao i neuporedivo simpatičnije junake ranijih Ejmisovih dela.

Ponovo čitajući knjigu posle gotovo četrdeset godina, u svetlu svega onoga što danas znamo o Ejmisovom daljem književnom razvoju, a naročito o biografskim detaljima koji su isplivali na površinu posle piščeve smrti, Dejvid Lodž zaključuje da ovaj roman danas deluje mnogo razumljivije i zanimljivije, a na jedan sumoran način — i zabavnije nego što je to izgledalo daleke 1963. godine. Međutim, koliko god da je Lodž u pravu kada tvrdi da Rodžerova promiskuitetnost i neumerenost u piću odražavaju osobine samog autora, on zapada u

zamku naknadne pameti kada kaže da je Rodžerov lik mračno proročki Ejmisov autoportret. Lodž ističe da je Ejmis, istini za volju, tada još bio vitak, ali da je tokom prve polovine osamdesetih godina prošlog veka, posle “istorijske eskalacije” telesne težine, kako je sâm Ejmis to opisao,⁴⁶ postao i fizički nalik Rodžeru. Da bi dodatno potkrepio ovu svoju tezu, Lodž navodi i jednu pikanteriju iz Ejmisovog privatnog života. Saznavši za Ejmisovu strastvenu vezu sa Elizabet Džejn Hauard, njegova supruga Hilari je, kada je Ejmis zaspao na plaži u Kopru (gde su, tokom boravka na festivalu naučno-fantastičnog filma u Trstu, otišli na izlet), karminom napisala na njegovim leđima: ONE FAT ENGLISHMAN, a ispod toga dodala I FUCK ANYTHING (Jebem sve što stignem).⁴⁷ Nedugo posle toga, pre nego što je roman objavljen, njihov brak se raspao.

Kada kaže da je Ejmis likom Rodžera Mikldina anticipirao sopstvenu ideološku, pa čak i telesnu (!) transformaciju, Lodž pravi metodološku grešku suprotnog smera u odnosu na shvatanje onih kritičara koji životna fakta učitavaju u književno delo — on književna fakta učitava u život. Istina je da su neke od predrasuda Rodžera Mikldina vremenom postale i Ejmisove; njegov sve izraženiji konzervativizam i pomanjkanje onoga što se danas naziva “političkom korektnošću” (*political correctness*) doprineli su da se Ejmis pretvori u dežurno džangrizalo britanske javne scene. Ali dok roman *Jedan debeli Englez* poseduje jasno naglašenu i

308

46 Jacobs, str. 13.

47 Fotografija kojom je ovo pisanje ovekovečeno reprodukovana je u Džejkobssovoj biografiji; o boravku na plaži u Kopru videti Jacobs, str. 258.

iznijansiranu moralnu dimenziju — Rodžer ispašta za svoje grehe i neprihvatljive stavove — u životu stvari retko kada bivaju tako pravično uređene i izbalansirane. Ako i nije toliko neočekivano što se Ejmis s godinama pretvorio u okorelog konzervativca, najveća kazna koju je zbog toga trpeo — omalovažavanje njegovih književnih ostvarenja, često iz potpuno pogrešnih razloga i sasvim neosnovano — daleko je od toga da bude pravična, kao u Rodžerovom slučaju. A što se Ejmisove gojaznosti u poznim godinama tiče, ona nije bila rezultat uživanja u hrani (Ejmis još od detinjstva nije mnogo voleo da jede jer mu majka nije dopuštala da ustane od stola dok ne isprazni tanjir).⁴⁸ Kako svedoči Martin Ejmis u svome memoarskom delu *Iskustvo* (*Experience*), Kingzli je, kada ga je napustila Elizabet Džejn Hauard, pristupio gojenju kao nekakvom surovom, samoponištavajućem projektu, koji je za rezultat imao potpuni gubitak seksualnog nagona.⁴⁹ Martin se seća da je zaticao Kingzlija s ustima prepunim čokolade, tako da mu je lice bilo naduveno poput fudbalske lopte.⁵⁰ U vreme kada je napisan *Jedan debeli Englez* niko, pa ni sâm Ejmis, nije mogao predvideti da će depresiju zbog raspada drugog braka otklanjati tamaneći čokoladu.

I tako, uz uobičajena metodološka zastranjivanja kritičara suočenih sa nečim što izneverava njihova očekivanja u vezi sa delom datog pisca, ispostavilo se da je glavni razlog za kritičarsku odbojnost prema *Jednom debelom Englezu* to

što je on bio mnogo manje prijatan za čitanje od *Srećnog Džima*. Kao što ćemo se još uveriti, ovo neće ostati izolovan primer prebacivanja autoru zbog toga što se njegovom delu pojavljuju odbojni likovi koji iznose shvatanja koja vređaju čitaćevo osećanje pristojnosti i dobrog ukusa.

Šezdesetih godina Kingzli Ejmis je definitivno sazreo kao književni profesionalac, tako da je bio u prilici da napusti posao univerzitetskog predavača i u potpunosti se posveti pisanju. (Posle dvanaest godina rada na Univerzitetu Svonzija Ejmis je dve godine predavao na koledžu Piterhaus /*Peterhouse*/ u Kembriđu, a u dva navrata bio je po godinu dana gostujući predavač na američkim univerzitetima — u Prinstonu i Nešvilu). Njegova spremnost da se okuša i izvan domena realističkog romana i poezije rezultirala je brojnim delima takozvane “žanrovske” proze i esejističkim radovima na književne i vanknjiževne teme. Budući da je, prema manje-više nepodeljenom mišljenju kritike, najznačajniji Ejmisov doprinos savremenoj engleskoj književnosti u domenu realističkog romana, ovde ćemo se ograničiti na to da sumarno naznačimo njegove najvažnije domete u oblasti žanrovske proze i esejistike. Ejmisova sklonost ka tradicionalnim književnim formama i poznatim narativnim modelima, kako ističe Džon MekDermot, rezultat je nastojanja umešnog zanatlije da se stalno suočava sa novim problemima i tehničkim izazovima njegovom umeću, kao i želje da naprosto zabavi i

⁴⁸ Jacobs, str. 31.

⁴⁹ Martin Amis, *Experience*, Jonathan Cape, London, 2000, navedeno prema Lodge, “That Uncertain Feeling”.

⁵⁰ Jacobs, str. 351.

sebe i čitaoca. Književne kategorije za Ejmisa nemaju dignitet same po sebi, bitno je samo to da li bi neki spisateljski poduhvat bio zanimljiv ili ne.⁵¹ Zato se, ne hajući za mišljenja da pojedini žanrovi ne zavređuju da se čovek njima ozbiljno bavi, oprobao u domenu špijunskog trilera,⁵² fantastike (preciznije rečeno, priče o duhovima),⁵³ krimića,⁵⁴ i naučne fantastike.⁵⁵ U vezi sa ovim poslednjim treba napomenuti da je Ejmis autor jedne od prvih ozbiljnih kritičkih studija o naučnoj fantastici,⁵⁶ koja je nastala iz serije predavanja održanih u Prinstonu i bila je uglavnom dobro primljena sa obe strane Atlantika. Pohvale su mu, naravno, godile, ali Ejmis je kasnije izrazio žaljenje što je njegova pionirska studija, jedna od prvih koja je naučnoj fantastici podarila akademski dignitet, doprinela izlasku naučno-fantastične literature iz svojevrsnog književnog geta tako da je, izložena pošasti modernističkog eksperimentisanja, po Ejmisovim rečima, za svega pedeset godina prešla put od Džefrija Čosera (*Geoffrey Chaucer*) do *Fineganovog bdenja* (*Finnegans Wake*) — što će reći, od prvog procvata do konačne dezintegracije.⁵⁷ Kao poseban kuriozitet, treba spomenuti da je

Ejmis (pod pseudonimom) napisao jedan roman o Džejmsu Bondu,⁵⁸ a takođe i kritičku studiju o Flemingovom agentu 007,⁵⁹ još jedan pionirski rad o žanrovskoj prozi. Erik Džejkobs smatra da se ovom studijom Ejmis, između ostalog, podsmevao akademskom establišmentu i okoštaloj književnoj kritici koja mu je toliko išla na živce.⁶⁰ Sasvim je moguće da je u pravu, jer Ejmis nikada nije sa toliko prilježnosti (koja, uistinu, ide do granice parodije) analizirao dela takozvane “umetničke” književnosti: njegovo minuciozno bavljenje Flemingovim opusom omogućuje onome koga bi to eventualno zanimalo da sazna, na primer, koliko je ljudi Bond ubio (odgovor: 38,5), koliko je žena odveo u krevet (u proseku po jednu na svakom putovanju u inostranstvo, izuzetno — dve u jednoj prilici) i koje su zajedničke karakteristike Bondovih devojaka (uglavnom su plavuše i sve sem dve imaju plave oči).

310

Realističkom romanu, pak, Ejmis se vratio delom *Hoću to smesta* (*I Want It Now*).⁶¹ Kako se pokazalo, ovim romanom zaokružena je stvaralačka faza u Ejmisovom opusu koja je počela *Srećnim Džimom*. Za promenu, poređenja

51 McDermott, str. 133-134.

52 Kingsley Amis, *The Anti-Death League*, Jonathan Cape, London, 1966.

53 Kingsley Amis, *The Green Man*, Jonathan Cape, London, 1969.

54 Kingsley Amis, *The Riverside Villas Murder*, Jonathan Cape, London, 1973.

55 Kingsley Amis, *The Alteration*, Jonathan Cape, London, 1976; *Russian Hide-and-Seek*, Hutchinson, London, 1980.

56 Kingsley Amis, *New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction*, Harcourt Brace Jovanovic, New York, 1960.

57 Jacobs, str. 221.

58 Kingsley Amis (“Robert Markham”), *Colonel Sun*, Jonathan Cape, London, 1968.

59 Kingsley Amis, *The James Bond Dossier*, Jonathan Cape, London, 1965.

60 Jacobs, str. 269.

61 Kingsley Amis, *I Want It Now*, Jonathan Cape, London, 1968.

sa Ejmisovim prozним prvcem ovoga puta nisu bila lišena osnove. Istina, glavni junak romana Roni Epljard (*Ronnie Appleyard*), ambiciozni, cinični i beskrupulozni voditelj TV programa, nalik je svojim neposrednim prethodnicima Petriku Stendišu i Rodžeru Mikldinu. Sve što ga u životu interesuje su slava, novac i seks. Međutim, njemu uspeva nešto za šta Petrik i Rodžer nisu sposobni: on postaje bolji čovek. Do preobražaja dolazi kada Roni upoznaje Simonu Kvik (*Simona Quick*), devojku dečaćkog izgleda poznatu pod nadimkom "Sajmon" (*Simon*), iza čijeg nezasiťog seksualnog apetita se krije hladnoća, nesposobnost da uživa u onome što toľiko želi. I Roni i Simona biće preobraženi ovom vezom, a istinska ljubav koja se razvija među njima odoľeva raznim iskušenjima na koja je, kao i u slučaju Džima Diksona i Kristine, stavlja neprijateljski nastrojena okolina, navodeći ih da preispitaju i iz temelja izmene vrednosna načela kojima se rukovode.

Premda su u realističkim romanima ovog perioda povremeno prisutna i prilično sumorna viđenja ljudske prirode i savremenog društvenog poretka, Džon MekDermot je svakako u pravu kada tvrdi da do sada razmatrana dela predstavljaju jednu celovitu i suštinski vedru fazu u Ejmisovom stvaralaštvu. Loši ljudi i loša dela na ovaj ili onaj način tu bivaju kažnjeni, a pet od šest romana o kojima je do sada bilo reči (izuzetak predstavlja *Jedan debeli Englez*) završava se sjedinjavanjem (ili ponovnim sjedinjavanjem) muškarca i žene koje nagoveštava buduću sreću ili barem mogućnost sreće.⁶²

Tako nešto više se neće ponoviti.

Sledeći roman *Devojka, 20* (*Girl, 20*)⁶³ razlikuje se od svojih prethodnika u meri u kojoj se šezdesete godine prošlog veka razlikuju od pedesetih u pogľedu društvene klime u Britaniji i sukoba između starog i novog načina gledanja na stvari. Kao i u romanu *Devojka kao ti*, Ejmisu je pošlo za rukom da, poput fotografa koji škljocne u pravom trenutku, uhvati britansko društvo u momentu značajnih i dramatičnih promena društvenih shvatanja, naročito u sferi morala. Ali dok čitalac prethodnog romana nije imao nikakvih sumnji u pogľedu merila kojima se procenjuju shvatanja i postupci likova u delu i sukob vrednosti oličen u njima (koliko god bila naivna Dženina privrženost viktorijanskom shvatanju morala, ona je nemerljivo moralno superiorna nad Petrikom), čitalac romana *Devojka, 20* lišen je udobnosti ovakvog čvrstog referentnog uporišta. Nastojeći da udovolje svojim porivima i ambicijama, njegovi likovi kako da tumaraju moralnim bespućem. Čitalac u ovoj ili onoj meri saoseća sa svakim od njih, ali nijedan lik u ovom romanu ne zadobija njegovo poverenje i odobravanje.

Ovo pre svega važi za Ser Roja Vandervejna (*Roy Vandervane*), istaknutog kompozitora i zagovornika raznih pomodnih shvatanja toga vremena, između ostalog, kritike elitizma visoke kulture i kulta mladosti. Grčevito nastojeći da u šestoj deceniji života sačuva sopstvenu mladost, Ser Roj juri devojke koje bi po godinama mogle da mu budu kćerke; na kraju napušta svoju ženu da bi sklopio brak sa devoj-

62 McDermott, str. 132.

63 Kingsley Amis, *Girl, 20*, Jonathan Cape, London, 1971.

kom mlađom od sebe više od trideset godina, potpuno svestan da taj brak nema izgleda da potraje duže od par godina u najboljem slučaju. Međutim, kao ni Petrik Stendiš pre njega, Roj nije u potpunosti negativan lik (Ejmis se uvek dobro čuvao zamke crno-bele karakterizacije likova). Kako ističe Džon MekDermot, Roj je jedan od jezički najinventivnijih likova u Ejmisovom opusu i svoje stavove zastupa sa iskrenim, često naivnim žarom, što ga u očima čitaoca delimično iskupljuje za moralno neprihvatljive postupke.⁶⁴ Silvija (*Sylvia*), izabranica njegovog srca, nema ni šarma ni pameti kojima bi se iskupila; njen jedini adut je mladost, što ona surovo demonstrira Rojevoj ženi svlačeći se pred njom. Gorka ironija ove situacije sastoji se u tome što se Kiti (*Kitty*) plaši da će izgubiti Roja jer ju je strah da ostane sama na pragu starosti, a upravo je strah od starosti odveo Roja u Silvijino naručje.

Za razliku od romana *Jedan debeli Englez*, gde čitalac posredstvom pripovedača ima pristup svesti antipatičnog Rodžera Mikldina, čitalac romana *Devojka*, 20 distanciran je od Ser Roja, budući da je pripovedač Rojev kolega Daglas Jandel (*Douglas Yandell*). Iako ceni Roja kao prijatelja i vrsnog muzičara, Daglas kritički gleda na Rojevo pomodarstvo i na to što se “uvlači” mladoj generaciji (*arse-creep*, izraz je upotrebio sâm Roj objašnjavajući Daglasu svoj način prilazjenja mladima kako bi došao do “jebaljki” /*fuckettes*/ — još jedna Rojeva jezička dosetka), čime onemogućava da čitalac

stekne previše simpatija za njega. Daglas, pak, žudi za Rojevom kćerkom Peni (*Penny*), ali za to vreme održava vezu sa devojkom koju deli sa drugim muškarcem, čime i sâm oličava neodgovornost i moralnu indiferentnost ere novog, slobodnog morala. Uz to, iako je dve decenije mlađi od Roja (čime se Ejmis obezbedio od mogućih prigovora da kritičke opaske na račun mlade generacije potiču od samog autora — u to vreme već skoro pedesetogodišnjaka), Daglas je potpuno lišen životnog elana koji krase njegovog starijeg kolegu. (Silvija mu u jednoj prilici prebacuje da se ponaša kao da je dvostruko stariji od Roja: “Ti si, jebote, mrtav /*sodding dead*/.”)⁶⁵ Daglasova inertnost, a i njegovo otvoreno priznanje da je za njega najvažnije pitanje epohe on sâm i njegovi interesi, sprečavaju čitaoca da se poistoveti s njim.

To nije moguće ni kada je reč o Peni, koja uporno odbija Daglasovo udvaranje jer joj zbog nedostatka roditeljske ljubavi više nije do života. Prilikom njihovog poslednjeg susreta, ona obaveštava Daglasa da je postala ovisnik o heroinu i da su joj, po njenom predviđanju, ostale oko dve godine života. Njene reči kojima se roman završava — “Sada smo svi slobodni” — svojom strahotnom poentom razotkrivaju tamno naličje preobražaja društvenih shvatanja do koga je došlo šezdesetih godina prošlog veka: ovakav način oslobađanja od terehta postojanja, kako primećuje Džon MekDermot, nije ništa drugo do potpuna negacija odgovornosti⁶⁶ — pa i samog života.

312

64 McDermott, str. 167.

65 Navedeno prema McDermott, str. 171.

66 *Ibid.*, str. 175.

Prijem na koji je naišao Ejmisov roman *Skončavanje* (*Ending Up*)⁶⁷ pokazao je da recepcija njegovih dela postaje sve problematičnija zbog njegove sada već ustaljene reputacije dežurnog džangrizala britanske nacije (*curmudgeon-in-residence to the nation*).⁶⁸ Među karakteristična reagovanja na *Skončavanje* spadaju etiketa “nemilosrdnog mizantropa” i primedba da završetak romana predstavlja “tako brutalnu i besmislenу apokalipsu⁶⁹ da se čovek teško može odupreti psihoanalitičkim nagađanjima o tome odakle potiče animozitet gospodina Ejmisa”, kao i uobičajena prebacivanja da “u svojoj prozi nije rekao ništa novo od 1954. godine [to jest, od objavljivanja *Srećnog Džima*]”.⁷⁰ Nisu mnogo relevantnija ni čitanja kakvo je ono Metjua Hodgarta (*Matthew Hodgart*), koji smatra da je Ejmisov roman po svojoj strukturi komponovan poput kakve barokne svite ili nekog dela klasične muzike u formi sonate, možda Mocartove sonate u G molu.⁷¹ Kakve god da su eventualne muzičke asocijacije koje ovaj roman proizvodi, nije sporno da je napisan karakterističnim Ejmisovim pomno izbrušenim stilom, kome pored lucidnosti ne manjka i dobro poznate vrcave ironije oličene u rečenicama tipa: “Božićni ručak bio je relativno uspešan: u svakom slučaju, prošao je bez krvoprolića.” Četrdesetak kratkih po-

glavlja od kojih je sačinjen ovaj roman (neka od njih nisu duža od par stotina reči) oblikuju jedan celovit pogled na svet koji prožimaju strah, zloba i dosada.

Tema starosti, koja je središnja preokupacija ovog romana, nije sama po sebi ništa posebno novo u savremenoj književnosti. No, ono što Ejmisov roman odvaja od dela kakvo je, na primer, *Memento Mori* Mjuriel Spark (*Muriel Spark*),⁷² kako ističe Džon MekDermot, jeste odsustvo bilo kakvog nagoveštaja transcendije kojim bi se ublažile muke koje ovo životno doba nosi sa sobom i mučan utisak koji često ostaje posle čitanja o tome.⁷³ Čitaočeva pažnja sa neumoljivom doslednošću usmerava se na ljudsku smrtnost i na animalnost ljudske egzistencije. Rafiniranost stila u velikom je neskladu sa depresivnošću teme i zbivanja u romanu, i to je svakako glavni razlog kritičarske neblagonaklonosti. Pravo pitanje u vezi s tim jeste ono koje postavlja Džonatan Raban kada kaže da roman *Skončavanje* “nije toliko o starosti koliko o tome zašto se ljudi uopšte rađaju”.⁷⁴

Pet starih osoba koje žive zajedno u skućenom prostoru jedne kućice u provinciji dane provode noseći se sa staračkim tegobama i u sitnim međusobnim pakostima. Jedine promene u njihov zajednički život unose povreme-

67 Kingsley Amis, *Ending Up*, Jonathan Cape, London, 1974.

68 McDermott, str. 175.

69 Roman se završava smrću svih pet protagonista, članova jednog staračkog domaćinstva, pod veoma mučnim okolnostima.

70 McDermott, str. 175.

71 *Ibid.*, str. 176.

72 Muriel Spark, *Memento Mori*, London, 1959.

73 McDermott, str. 176.

74 *Ibid.*

ne posete mlađih rođaka koji, odradivši posetu, žurno napuštaju ovo predvorje smrti. Glavni (i suštinski nerešivi) problem žitelja “Kuće za dva groša” (*Tuppenny-hapenny Cottage*) jeste kako da ispune životnu prazninu. Za Bernarda Bastable (*Bernard Bastable*), suočenog sa dijagnozom koja mu ostavlja ne više od tri meseca života, to znači da bez razlike može da čini i dobro i zlo. Njegova završna smicalica, izvedena, po običaju, da bi napakostio ostalim ukućanima, dovodi, igrom slučaja, do smrti svih petoro ukućana u kratkom vremenskom roku.

Tema smrti i straha od smrti nije nova u Ejmisovom opusu. Jedan od najupečatljivijih ranijih primera je scena u romanu *Devotka kao ti* kada Petrik Stendiš, očekujući posetu Dženi Ban, doživljava viziju sopstvene smrti (njegova pohotljivost jedan je od načina da odagna od sebe strah od smrti). No, napad straha prolazi isto tako brzo kao što je i došao, i Petrik ispija piće sa olakšanjem konstatujući da je izbrisan sa Haronovog spiska za taj dan. U ovom romanu, međutim, autor nam ne pruža ovakvo olakšanje: *Skončavanje* predstavlja pogled širom otvorenih očiju u zjapeći ambis ništavila. Neće biti i poslednji.

Pojavu romana *Džejkova stvar* (*Jake's Thing*)⁷⁵ većina kritičara dočekala je kao dokaz da je Ejmis definitivno zastranio. Sa već pomalo zamornom predvidljivošću, lični stavovi i životne okolnosti Džejka Ričardsona (*Jake Richardson*) bez ikakvih ograda su poistovećivani sa Ejmisovim, da bi ovom potonjem mizantropija i mizoginija bili pripisani kao najveći greh. Ova-

kva argumentacija, pored već ustaljene metodološke neutemeljnosti (deluje u najmanju ruku ironično što se ovo dešava u kritičarskoj kulturi inače veoma zaokupljenoj bezličnošću autorstva i artificijelnošću književnih tekstova), previđa i neke sasvim banalne i očigledne činjenice. Nekoliko žena (među njima dve Džejkove supruge i bivše ljubavnice) imaju istaknute uloge u romanu, a sve su, što se autorske vizure tiče, prikazane sa razumevanjem i saosećajnošću. Uistinu, bez ikakve rezerve se može reći da su jedini pozitivni likovi u ovom romanu ženski, svakako ne Džejk ili neki od sporednih muških likova. Druga sporna stvar je pitanje da li su muško-ženski odnosi, to jest Džejkov (ili Ejmisov, kako vam drago) odnos prema ženama zaista središnja preokupacija ovog romana.

Džejkovi problemi, istina, počinju gubitkom libida, zbog čega se, zajedno sa suprugom, podvrgava psihoterapiji kod nekolicine psihoterapeuta koje grotesknost i sumanutost njihovih “terapeutskih” postupaka i seansi razotkriva kao šarlatane. (Činjenica da je i Ejmis doživio slične probleme u braku sa Elizabet Džejn Hauard, uključujući i neuspelu psihoterapiju,⁷⁶ nije dovoljna da ga poistovetimo sa Džejkom. O detaljima Ejmisovih seansi može se samo nagađati, ako je nekome uopšte do toga, no u svakom slučaju, izvesno je da na njemu, za razliku od Džejka, nije isprobana sprava koja registruje učestalost muškarčevih erekcija za vreme sna /*nocturnal mensurator*/ — iz prostog razloga što je ona izmišljena!) Gubitak seksualnog nagona, međutim, samo je prvi nagoveštaj ne-

75 Kingsley Amis, *Jake's Thing*, Hutchinson, London, 1978.

76 Jacobs, str. 315-316.

željenih promena u Džejku i oko njega. Sve više opterećen saznanjem da ipak neće živeti večito, Džejk je najviše pogođen u onim oblastima u kojima je njegov život bio najaktivniji — u radu (kao univerziteti profeso istorije, već odavno nije revidirao svoj nastavni program) i seksu (po sopstvenoj proceni, spavao je sa više od stotinu žena). Da stvar bude još gora, Džejk se kao, elitista i tradicionalista, našao sasvim otuđen u egalitarističkom okruženju Britanije s kraja sedamdesetih godina. Njegova odluka da od svega digne ruke (na ponudu da povрати libido pomoću lekova, Džejk na samom kraju romana ravnodušno odgovara “Ne, hvala”), povuče se iz morskog mu okruženja i okrene gledanju televizije ukazuje na to da “Džejkova stvar” nije mizoginija već naprosto — apatija. Antipatija prema ženama samo je jedan od simptoma Džejkovog stanja, i treba je posmatrati u opštem kontekstu njegovog sumornog svođenja životnih računa.

Pažljivije razmatranje otkriva da je u romanu *Džejkova stvar* Ejmisu ponovo pošlo za rukom da uhvati duhovnu atmosferu Britanije toga vremena, po čemu je ovaj roman blizak takozvanim *state of England novels*, romanima koji se bave društvenom klimom i duhovnom atmosferom u Britaniji na prelasku iz sedamdesetih u osamdesete godine prošlog veka. Bilo bi isuviše površno pripisati sumornu atmosferu ovih dela isključivo staračkom cinizmu — primera radi, kako ukazuje Džon MekDermot, roman *Ledeno doba* (*The Ice Age*),⁷⁷ po tonu veoma sličan *Džejkovoj stvari*, budući da opisuje Englesku koja “tone,

ofucanu, prljavu, lenju, neefikasnu, opasnu, u samrtnom ropcu”, napisala je Margaret Drebl (*Margaret Drabble*), čitavu generaciju mlađa od Ejmisa, sasvim suprotnih političkih uverenja, a uz to još i — žena. Štaviše, jedan od sporednih likova ovog romana Linton Henkoks (*Linton Hancox*) veoma je nalik Džejku po svojoj nesposobnosti da se prilagodi promenjenom svetu oko sebe i po svom odbacivanju tog sveta.⁷⁸

O tome koliko su predrasude i vanknjiževni činioici uticali na kritičku recepciju Ejmisove proze na svoj način svedoči i priznanje Endrua Mara (*Andrew Marr*) da je, ponovo iščitavajući neke Ejmisove romane za potrebe eseja o književnim dostignućima porodice Ejmis, sa iznenađenjem ustanovio da u njima uživa više nego što potrebe njegove nameravane argumentacije dozvoljavaju, a da *Džejkova stvar* sadrži i neočekivano dirljive pasáže (videti Marov esej u okviru ovog temata).

Ako je roman *Džejkova stvar* dobro no izazvao kritiku, naročito onu feministički nastrojenu, sledeći Ejmisov realistički roman *Stenli i žene*⁷⁹ (u međuvremenu je objavio naučno-fantastični roman *Ruska igra žmurke* o sovjetskoj okupaciji Britanije) potpuno ju je razjario. Štaviše, u Americi je imao ne malih problema da uopšte bude objavljen zbog animoziteta feministički nastrojenih uticajnih članova upravnih odbora izdavačkih kuća, što predstavlja žalosnu potvrdu ironične opaske savremene engleske književnice Bridžid Broufi (*Brigid Brophy*) da “na svaku ženu koja pokušava da doprinese

77 Margaret Drabble, *The Ice Age*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1977.

78 McDermott, str. 216.

79 Kingsley Amis, *Stanley and the Women*, Hutchinson, London, 1984.

oslobađanju žena dolaze verovatno barem dve koje pokušavaju da ograniče nečiju slobodu”— i ne samo žene: nije manjkalo, kako umesno dodaje Džon MekDermot, “počasnih feminista” koji su spremno dali svoj doprinos horu “politički korektnih” glasova.⁸⁰

Kao tipičan primer recenzija koje je ova knjiga dobila sasvim je dovoljan sledeći odlomak iz, kako ističe MekDermot, relativno neutralnog izvora: “... to vam je kao savršen zločin: svesni ste da je počinjeno nešto što zaslužuje osudu... a to je stav koji ova knjiga manje-više bezuslovno zastupa, da je ponašanje žena gore od ponašanja klinički ludih osoba... čime pruža Ejmisu kontekst u kome može, kako izgleda — nekažnjeno, da iznosi neke veoma neprijatne stavove... među koje spadaju i oni koje zastupa Stenlijev prijatelj Klif (*Cliff*), koji je, kako se na kraju pokazuje, zagovornik fizičkog zlostavljanja žena.”⁸¹

No, to još nije sve: u kritičkoj recepciji ovog romana po ko zna koji put na delu je ono što Džon MekDermot naziva “sklonošću ka uspostavljanju izomorfničkih veza” između autora i njegovih likova.⁸² Rasel Dejvis (*Russel Davies*) u svome prikazu romana smatra za potrebno da istakne kako “nije nikakva tajna da je i sâm Ejmis iskusio iste porodične probleme kao i Stenli, tako da je glas autora dirljivo blizu narativnoj ravni dela”⁸³ (Dejvis aludira na činjenicu da Stenli, uprkos svemu, oseća kako mu nedostaje njegova prva žena).

Kada se navedene primedbe trezveno razmotre, pokazuje se da, kao i u ranijim prilikama, malo šta suvislo govore o delu kojim se bave. To što Stenli, kao i Ejmis (a i veliki broj drugih savremenih pisaca, uostalom), ima za sobom jedan neuspeo brak nije činjenica od središnjeg značaja za radnju romana. “Porodični problem” sa kojim se Stenli suočava jeste ludilo njegovog sina Stiva (*Steve*), i tu se “izomorfne veze” između Stenlija i Ejmisa kidaju: nijedan od dvojice Ejmisovih sinova nije, barem za sada, pokazao nikakve znake narušenog duševnog zdravlja. Takođe, to što su ženski likovi u Stenlijevom neposrednom okruženju više negativni nego pozitivni ne znači da je roman kao celina posvećen, kako su kritičari bili skloni da pre nagljeno zaključuju, bespoštednoj kritici ženskih mana i ludosti. Reagujući na mučnu porodičnu situaciju u koju ih dovodi Stivova šizofrenija, Stenlijeva sadašnja i pret- 316
hodna žena ispoljavaju i vrline i manje ili veće ljudske slabosti. To što ove potonje u datom slučaju preovlađuju nije, samo po sebi, nikakav povod za velika mudrovanja i uopštavanja na temu ljudske prirode: u trenucima velikih životnih kriza do izražaja može da dođe i ono najbolje i ono najgore u čoveku. A sve što je Ejmis i ovom prilikom želeo bilo je da, kako je sâm to jednom prilikom rekao, “napišem roman koji pripada središnjoj tradiciji engleskog jezika, to će reći da na relativno jednostavan način, bez ikakvih smicalica i eksperimentalnih zavrzlama,

80 McDermott, str. 218.

81 *Ibid.*

82 McDermott, str. 218.

83 Russel Davies, “Stanley and the Women”, *Listener*, 24. maj 1984, navedeno prema McDermott, str. 218.

ispričam zanimljivu, uverljivu priču o likovima čije je ponašanje razumljivo... tema kojom se bavim su odnosi među ljudima.”⁸⁴ Tako i biva: Stivova bolest stavlja na veliku probu odnose likova vezanih sadašnjim i nekadašnjim bračnim vezama, i iz tog iskušenja niko od njih ne izlazi neozleđen. Situaciju koja je već dovoljno mučna takva kakva jeste dodatno pogoršava ponašanje doktorke Triš Kolings (*Trish Collings*), koja je, pored toga što je šarlatan, i najveća “zloća” u romanu, budući da ne preza od profesionalno neetičkih postupaka (dopušta da lični animozitet utiče na njenu kliničku dijagnozu, čime pravi kaos od Stivove terapije, i zlonamerno se udružuje sa Stenlijevom prvom ženom, Nouel /Nowell/, pokušavajući da Stenlija nabedi da je jedini krivac za sinovljevu bolest).

317 Međutim, najveće iskušenje za Stenlija predstavlja dilema da li je Stiv u nastupu bolesti napao nožem Suzan (*Susan*), njegovu drugu suprugu, ili je ona sama sebe povredila kako bi se otarasila ludog pastorka i izdejstvovala da on na duže vreme, možda i doživotno, ostane zatvoren u azilu za umobolne. Dilemu svojom ekspertizom razrešava Stenlijev prijatelj iz detinjstva doktor Klif Vejnrajt (*Wainwright*): oblik rane na Suzaninoj ruci nedvosmisleno ukazuje na to da je ona samu sebe povredila. Ne mogavši da podnese činjenicu da je njena podvala razotkrivena, Suzan napušta Stenlija obasuvši ga bujicom uvreda, da bi ga posle nekoliko dana skrušeno molila za oproštaj i da mu se vrati, što Stenli rezignirano prihvata. I tu je gorka poenta verovatno najkontroverznije Ejmisove knjige — da nebrojeno mnogo ljudi oko nas živi

živote ispunjene rezignacijom i tihim očajanjem. Stenli u tome nipošto nije usamljen: Bert, sadašnji muž njegove prve žene, ne može da smisli Nouel i izbegava seksualne odnose sa njom stalno se opijajući ili glumeći pijanstvo, a nije u stanju da još jednom prođe kroz traumatično iskustvo razvoda. (Pravde radi, treba reći da i Nouel njegovo istinsko ili glumljeno pijanstvo stoički podnosi.) A da ironija bude veća, navodni zagovornik batinanja žena Klif Vejnrajt manji je od makovog zrna kada po ponašanju svoje žene (i naizgled bezazlenom pitanju da li im je bilo ugodno u pabu, gde su prethodno pretresali pitanja ženske ćudi i odnosa među polovima, izdašno zalivajući raspravu viskijem) shvati da je ona ljuta na njega i Stenlija, i u stanju je samo da bespomoćno širi oči. Toliko o tome koliko ozbiljno treba uzimati muške kafanske razgovore o ženama i iz njih izvoditi zaključke o porukama književnog dela.

Kada se pojavio sledeći Ejmisov roman *Matorci*, kritičari su ponovo bili zatečeni, ovoga puta — u pozitivnom smislu. Ima neke pravde u tome što je upravo za ovaj roman, koji je označio još jedan zaokret u njegovom stvaralaštvu, Ejmis ovenčan Bukerovom nagradom za 1986. godinu. *Matorci* iz naslova su grupa prijatelja koji su stigli u životno doba kada veče počinje manje-više odmah posle doručka i čija je životna ambicija, stiče se utisak, da iskape sve što se u Velsu da popiti, u čemu ih istrajno slede njihove supruge, koje svoje sedeljke uz kafu zalivaju i galonima vina. Međutim, oni koji bi na osnovu ovakvog rezimea romana očekivali reprizu depresivne meditacije o starosti iz ro-

84 McDermott, str. 131.

mana *Skončavanje*, samo izmeštenu u Vels, mesto radnje romana *Osećanje nesigurnosti*, sa iznenađenjem će ustanoviti da između redova ovog romana, iako on ničim ne ulepšava tegobe starosti, provejava osećanje spokojstva, čak i vedrine. Nije to samo zbog Ejmisovog prepoznatljivog humora, koga nisu bila lišena ni njegova najsumornija dela. Posredi je nešto drugo: Ejmis je, kao moralista od zanata, izlažući iz dela u delo kritici ljudske slabosti i mane, uglavnom to činio na ne baš nežan način. U *Matorcima*, međutim, manjkavosti, životni promašaji, razočaranja i staračke nevolje protagonista prikazani su sa neočekivano mnogo obzira i topline. Oni, pak, koji su na osnovu kritičarske halabuke koja je pratila *Džejkovu stvar* i *Stenlija i žene* očekivali još jedan izliv mizoginije, neočekivano su ustanovili da njihove simpatije u najvećoj meri plene dva ženska lika — Rienon Viver (*Rhiannon Weaver*) i njena kćerka Rozmeri (*Rosemary*). Njih dve ne samo da potvrđuju kako su Ejmisovi ženski likovi u pravilu pozitivniji od muških, već njihov odnos predstavlja jedini primer skladnog, ljubavljuz ispunjenog odnosa između roditelja i deteta u čitavom Ejmisovom opusu. Suptilno preplićući smešno i tužno, Ejmis je stvorio delo koji će se, kako misli Endru Mar (videti pomenuti esej), sa užitkom čitati sve dok roman bude postojao kao forma.

Povoljnom prijemu kod kritike nesumnjivo je doprinela i promena u opštem tonu dela, koja je *Matorce* učinila prijemčivijim od prethodnih nekoliko romana i njihovog

krajnje sumornog viđenja ljudske situacije (i kritičari su samo ljudi, a većina običnih smrtnika, zna se, više voli prijatne od neprijatnih tema i koliko-toliko srećne završetke od tužnih). O razlozima ovih promena autorske vizure u Ejmisovom opusu može se nagađati. Kritičari su, kao što se moglo i očekivati, uglavnom bili skloni da razloge za njih traže u autorovoj biografiji, ali već smo bili u prilici da se uverimo kako su se krhkim pokazale sve "izomorfne" konstrukcije toga tipa. Izvesno je samo to da su tamniji tonovi u Ejmisovom delu prisutni još od romana *Devojka kao ti*, ali ako i dopustimo da je odnos između Petrika i Dženi u određenoj meri odraz situacije u prvom Ejmisovom braku, kako misli njegov biograf Erik Džejkobs,⁸⁵ ostaje činjenica da je neke od svojih najpesimističnijih dela Ejmis napisao u godinama najveće sreće u braku sa Elizabet Džejn Hauard. Izgleda da su Ejmisova najsumornija dela naprosto bila rezultat njegove sve snažnije zaokupljenosti saznanjem da, kako je on sâm to rekao, "čovjek ne ostaje večno mlad i da sve više i više uviđa kako na ovom svetu ima mnogo tuge i bola".⁸⁶ Traumatični raspad braka sa Elizabet Džejn Hauard, tvrdi Erik Džejkobs, ostavio je traga na romanima *Džejkova stvar* i *Stenli i žene*,⁸⁷ ali videli smo koliko su pomenuta dela ostala neshvaćena i do koje su mere bile promašene interpretacije koje su se previše oslanjale na autorovu biografiju. Bilo kako bilo, *Matorci* su najavili novu, vedriju fazu u Ejmisovom stvaralaštvu i smirenost proisteklu iz životne mudrosti

85 Jacobs, str. 262-263.

86 McDermott, str. 154.

87 Jacobs, str. 315-321.

koja nalaže da valja prihvatiti da neke stvari u životu jesu nepopravljive, ali da to još ne znači da život ne treba živeti. Međutim, ovi vedriji tonovi u Ejmisovoj prozi ne znače da se on vratio romanima sa klasičnim hepiendom.

O tome svedoči roman *Nevođe sa devojčkama*, objavljen 1988. godine, u kome se ponovo srećemo sa Dženi Ban i Petrikom Stendišom. Radnja romana odigrava se u “veselom” Londonu (*the swinging London*) sredinom šezdesetih godina prošlog veka, u atmosferi koja Petrikovu sklonost ka preljubi podstiče da se još više razmahne. Kroz sva njegova neverstva, praćena skrušenim zaricanjima da je to apsolutno poslednji put, Dženi zadržava moralni dignitet koji izmiče svim muškim likovima u ovoj knjizi. Ako je neko uopšte sumnjao u to, konačna potvrda njene superiornosti u svakom pogledu dolazi na kraju romana. Dženi saopštava Petriku da je, posle nekoliko godina pokušavanja, najzad ostala trudna. Dok Petrik u suzama govori kako je time sve promenila i spasla njihov brak, Dženi trezveno razmišlja o tome kako će ga sada imati samo za sebe barem tri godine — a lako je moguće i svih pet.

Hari Koldikot (*Harry Caldecote*), protagonist sledećeg Ejmisovog romana *Ljudi koji žive na brdu* (*The Folks That Live on the Hill*),⁸⁸ pensionisani je bibliotekar i epikurejac koga jedino njegova navika da brine o ljudima i oseća odgovornost za njih sprečava da se u potpunosti posveti udovoljavanju sopstvenim prohtevima. Kao i Ejmis, ima za sobom dva braka i smatra da mu je bračno stanje dosta za čitav život. Ono

što Harija čini jednim od najsimpatičnijih likova u Ejmisovom opusu jeste njegova neodoljiva potreba da brine o drugima i pomaže im u rešavanju njihovih problema (ovde prestaju “izomorfne veze”: Ejmis je još od mladih dana uvek drugima prepuštao da rešavaju njegove praktične probleme) — u rasponu od alkoholizma i tiranisanja od strane sopstvene žene do fizičkog zlostavljanja od strane partnerke u lezbijskoj vezi. Time je sebi natovario na vrat čitavu galeriju šticećenika: svoga priglupog brata Fredija (*Freddie*), čijim životom u potpunosti upravlja njegova grozomorna žena Dezire (*Désirée*), sa kojom je Hari, da stvar bude još gora, izgleda imao kratku strasnu vezu pre nego što se udala za Fredija (Hari se ne seća baš jasno detalja), svoju obudovelu sestru Kler (*Claire*), Fionu (*Fiona*), sestričinu jedne od njegovih bivših žena, notornu alkoholičarku, Banti (*Bunty*), kćerku iz prethodnog braka njegove druge bivše žene, koja je žrtva svoje lezbijske partnerke, i Dezmonda (*Desmond*), Bantinog bivšeg muža koji se uporno (i uzaludno) nada da će je vratiti u svoj život. Povrh svega, tu je i stalna briga da njegov sin Pirs (*Piers*), šarmantna vucibatina i žicar (vešt je u tome da iskamči novac od svoje tetke Kler), ne zabrazdi u nekom od svojih poslovnih poduhvata na ivici zakona i ne dopadne zatvora. Kako Hari uz sve to stiže i da redovno obilazi svoj pab, svoj klub i svoju ljubavnicu — to samo on zna.

Čovek bi očekivao da će kada mu se ukaže prilika da dobije posao u Americi koji bi ga materijalno obezbedio do kraja života i omogućio mu da ugađa sebi bez balasta bliže i dalje

88 Kingsley Amis, *The Folks That Live on the Hill*, Hutchinson, London, 1990; brdo iz naslova je *Shepherd's Hill*, kraj Londona u kome žive protagonisti romana.

rodbine, Hari jedva dočekati da digne sidro. On, međutim, odoleva iskušenju naprosto zato što mu se dopada tu gde je, što se svodi na njegovu kuću, pab, klub, ponekog drugara i poneku Morin (*Maureen*). Nimalo impresivan skup ljudskih razloga za ostajanje u Šeperds Hilu (briga za Banti, beskrajno dosadan osećaj odgovornosti za smlatastog brata Fredija i potreba da nešto učini kako bi sprečio Fionu da ne potone u ambis alkoholizma, a što se tiče Morin i njoj sličnih, bilo bi krajnje neobično da se i u Americi ne nađe neka takva osoba čak i za čoveka njegovih poodmaklih godina) na kraju će se pokazati sasvim dovoljnim da ga zadrži. Harijeva sestra Kler formulisaće ono najbitnije umesto njega: "... grozan si... ali rod si mi i navikli sam na tebe."⁸⁹

Pored beskrajno razgaljujućeg humora koji smo od Ejmisa navikli da očekujemo, kao i poslovično oštrog oka za promene u shvatanjima i ponašanju ljudi u tačerovskoj Britaniji, roman *Ljudi koji žive na brdu pleni* i ljudskom toplinom koja se toliko neočekivano prvi put ispoljila u *Matorcima*.

Usledio je roman *Ruskinja* (*The Russian Girl*).⁹⁰ Priča o uglednom profesoru londonskog Instituta za slavistiku Ričardu Vejsiju (*Richard Vaisey*), koji se upušta u vezu sa ruskom pesnikinjom koja će ugroziti kako njegov brak tako i naučno-kritičarski integritet (zavodljiva ruska poetesa, koja ima više šarma nego talenta, traži od Vejsija da se, navodno iz političkih razloga, pohvalno izjasni o njenoj poeziji) poslu-

žila je Ejmisu za satiru na temu političke korektnosti i odnosa među polovima, koja je dobila (za Ejmisov pozni opus) uobičajeno dobre kritike. No, kako se uskoro pokazalo, *Ruskinja* je bila svojevrsna generalna proba za delo koje je usledilo.

Roman *Ne možeš i jedno i drugo* (*You Can't Do Both*),⁹¹ napisan je, tvrdi Erik Džejkobs, da bi preduhitrio objavljivanje njegove biografije Kingzlija Ejmisa. Ejmis, koji je Džejkobsu dao saglasnost za pisanje biografije (tipično za njega — u zamenu za ručak u restoranu po njegovom izboru, obilato zaliven pićem, sve na trošak budućeg biografa), navodno se uplašio da će biografija sadržati pravi katalog njegovih neverstava i da će time samo ponovo naneti bol njegovoj prvoj ženi (rastanak sa Hilari smatrao je svojom najvećom greškom u životu). Pokušao je to da spreči kako je najbolje umeo, napisavši svoj najautobiografskiji roman — po Džejkobsu, neizgovorenu izjavu ljubavi Hili (*Hilly*) i molbu za oprostaj.⁹² Sva je prilika da u Džejkobsovim rečima ima istine, jer ovo je zasigurno najdirljiviji roman u Ejmisovom opusu. Njegov protagonista, Robin Dejvis (*Robin Davies*), preljubnik i univerzitetski predavač kao i njegov prethodnik Ričard Vejsi, najviše je nalik samom Ejmisu od svih njegovih likova. Nepopravljivo promiskuitetan, primoran je da se oženi svojom devojkom Nensi (*Nancy*) kada ona zatrudni, ali to ga ne sprečava da nastavi sa vanbračnim izletima. Kada ga uz pomoć Robinovog brata Džordža (*George*), koji ju je uputio na

320

89 Kingsley Amis, *The Folks That Live on the Hill*, str. 218.

90 Kingsley Amis, *The Russian Girl*, Hutchinson, London, 1992.

91 Kingsley Amis, *You Can't Do Both*, Hutchinson, London, 1994.

92 Eric Jacobs, "Dear Martin, Yours Eric", *The Times*, 11. maj 2000.

jednu privatnu detektivsku agenciju, uhvati *in flagrante*, Nensi ga stavlja pred izbor sadržan u naslovu romana: možeš imati mene i naše dve devojčice ili sve žene ovoga sveta, nikako i jedno i drugo. Ironijom sudbine, ponavlja se situacija iz Robinovog detinjstva, kada ga je njegov otac stavio u istu situaciju: ili će ići kod svoga druga iz razreda na čaj ili u večernju posetu kod porodičnih prijatelja, nipošto i jedno i drugo.

Pored uverljivo dočarane životne situacije, najjači utisak na čitaoca ostavljaju dva upečatljiva nova lika u galeriji Ejmisovih pozitivnih ženskih likova: Robinova majka, kojoj uspeva da privoli roditelje trudne devojke svoga bludnog sina da ne izostanu sa kćerkinog venčanja, a još više i sama Nensi, o čijoj superiornosti, a i Ejmisovom umeću u karakterizaciji likova, najbolje svedoči završna scena romana. Pošto je obavestila Robina da “Ne možeš nekoga prestatati da voliš samo zato što otkriješ da on toga nije vredan”, Nensi ga svojski odalami po licu, tako da se on od siline i iznenadnosti udara zatetura i skoro padne. Pre nego što ode i ostavi ga da odluči kojem će se carstvu privoleti, ona ga, sa puno nežnosti, brižno upita: “Jesam li te povredila, ljubavi?”⁹³

Pred kraj života Ejmis je objavio još jedan roman *Biografovi brkovi* (*The Biographer's Moustache*).⁹⁴ Iz činjenice da je pisan tokom Ejmisovog trogodišnjeg redovnog druženja sa Erikom Džejkobsom, dok je ovaj radio na Ejmisovoj biografiji, ne treba izvlačiti nikakve zaključke “izomorfne” prirode. Njihovo druženje samo je dalo Ejmisu ideju za osnovnu situaciju

u romanu: Gordon Skot-Tomson (*Gordon Scott-Thompson*), mladi kritičar jednog londonskog lista, biva angažovan da napiše kritičku biografiju Džimija Fejna (*Jimmie Fane*), pisca starije generacije, okorelog snoba. Njihov odnos pruža Ejmisu priliku za niz uspeh satiričkih opaski na račun engleske više klase. Radeći na Fejnovoj biografiji, Gordon stupa u vezu sa Fejnovom ženom Džoanom (*Joanna*), koja je više od deset godina starija od njega. Pored uzajamne privlačnosti, spaja ih i antipatija koju oboje osećaju prema Džimiju. Njihovi planovi za zajednički život, međutim, izjaloviće se na sasvim banalan način: Džoana iz računa odlučuje da ostane u braku sa Džimijem, poručujući Gordonu da će ga uvek voleti. I plan za Džimijevu biografiju propada jer se Gordonu Džimi toliko smučio da više nije u stanju da smisli ni njega ni njegova dela. Završna ironija romana — Gordonova nekadašnja devojka Luiz (*Louise*) udaje se za aristokratu Vilija Danviča (*Willie Dunwich*) zahvaljujući provodadžisanju nikog drugog nego morskog Džimija Fejna — donosi i poslednju moralnu pouku u književnom opusu verovatno najdoslednijeg moraliste savremene engleske književnosti: Vili je učinio ono za šta je Gordonu i Džoani nedostajalo hrabrosti, stupio je u brak s osobom drugačijeg klasnog porekla. Klasne razlike postoje, ali ne treba im dozvoliti da upravljaju ljudskim osećanjima; nisu klasne razlike ono što razdvaja ljude već uverenje da su one bitne.

Od *Srećnog Džima* do *Biografvih brkova* Kingzli Ejmis prešao je dug i fascinantan put.

93 Amis, *You Can't Do Both*, Flamingo, London, 1996, str. 304-305.

94 Kingsley Amis, *The Biographer's Moustache*, Flamingo, London, 1995.

Kada je, nedugo posle objavljivanja ovog potonjeg, Ejmis napustio ovaj svet posle kraće bolesti, brojni nekrolozi objavljeni tim povodom odražavali su podele koje su bile prisutne u recepciji Ejmisovog dela tokom čitave njegove spisateljske karijere. Mnogi su, poput Dika Koste (*Dick Costa*), evocirali “besmrtna sećanja” na *Srećnog Džima*, Ejmisovu najsmješnjiju knjigu, otpisujući njegova navodno mizoginistička dela kao malo ili nimalo vredna (Kosta priznaje da je od Ejmisa digao ruke posle *Džejkove stvari*).⁹⁵ Pol Grej (*Paul Gray*), književni kritičar časopisa *Time*, slaže se sa Kostom kada kaže da *Srećni Džim* nije nimalo izgubio na svežini i da i dalje neodoljivo zasmejava čitaoce četiri decenije posle prvog objavljivanja. Međutim, iako dozvoljava da kritike upućivane Ejmisu zbog mizoginije nisu uvek bile bez osnova, Grej ističe da se Ejmis, pišući o muško-ženskim odnosima, između onog što je poželjno i onoga što se u stvarnosti dešava uvek opredeljavao za ono drugo. A ako se i u budućnosti budu pisale istorije književnosti, smatra Grej, onda bi razdoblje između 1955. i 1995. godine u engleskoj književnosti trebalo nazvati “Ejmisovom erom”.⁹⁶

Sticajem okolnosti, Kingzli Ejmis manje je poznat našoj čitalačkoj publici od svoga sina Martina. Ovaj temat će, nadamo se, donekle ispraviti tu disproporciju, predstavljajući Kingzlija Ejmisa diskurzivno (kritičkim napisima o doprinosu porodice Ejmis savremenoj engleskoj književnosti), iz porodičnog ugla (intervjuom sa Elizabet Džejn Hauard i odlomkom iz Martinove memoarske knjige *Iskustvo*), kao i malim izborom iz onog dela njegovog proznog opusa koji je našoj književnoj javnosti manje poznat (naučno-fantastična priča “Nešto čudno” i dva poglavlja Ejmisove studije *Dosje o Džejmsu Bondu*). Ako, pak, ovaj temat posluži kao podsticaj za prevođenje i objavljivanje dela koja su Ejmisa svrstala u red najvećih prozanih pisaca savremene engleske književnosti — to bi bilo ono pravo.

322

95 Dick Costa, “Kingsley Amis (1922–1995), author of *Lucky Jim*, classic comic novel”, *The To-uchstone*, novembar/decembar 1995.

96 Paul Gray, “The irritable young man: Kingsley Amis (1922–1955)”, *Time*, 6. novembar 1995.

UVOD

Martin Ejmis (Martin Amis) nedavno je obznanio svoju nameru da emigrira, saznajemo iz novina, koje redovno prave dramu od njegovog života — oko iznosa avansa koje dobija od izdavača, njegove strasti za bilijarom, oko toga što nije dobio Bukerovu nagradu, oko njegovih zuba, koji su u užasnom stanju, oko njegovog razvoda, narušenih prijateljstava sa njegovim agentom i njenim mužem, romanopiscem Džulijanom Barnsom (Julian Barnes). A iza svega ovoga krije se zanimljiva činjenica, koja se sada čini gotovo odveć poznatom da bi zavrjedela spomena, da je on sin proslavljenog romanopisca, od koga je nasledio engleski tip elegantne mizantropije i interesovanje za satirične mogućnosti virtuoznog baratanja sintaksom i semantičkim varijacijama popularnog karaktera — mora se priznati, amerikanizovanim u meri koja se verovatno ne bi naročito svidela Kingzliju (Kingsley) Ejmisu.¹

KAKAV OTAC...

TAKAV SIN?

STJUART KER

S engleskog prevela Katarina Valenta

U nedavno objavljenoj kritici romana *Noćni voz (Night Train)* Martina Ejmisa, njegovog najnovijeg dela, Frenk Kermoud (*Frank Kermode*) primećuje književnu vezu između autora i njegovog oca Kingzlija, kao i mnogi drugi kritičari. Ovo zapažanje, koliko god da je usputnog karaktera, počiva na uobičajenoj pretpostavci, koja se, međutim, retko podvrgava preispitivanju, da će čitaoci prepoznati značaj takve veze pri proučavanju dela oca ili sina. Ova kritika pojavila se u mesečniku *The Atlantic Monthly* nekoliko meseci po objavljivanju *Noćnog voza*, i poput mnogih drugih kritika toga romana (i uprkos tome što Kermoud tvrdi suprotno), ona se pretežno bavi Ejmisovim privatnim životom. Bez obzira na to da li je Kermoud uložio svestan napor da tako učini, on prvi put spominje starijeg Ejmisa tek posle izlaganja o negativnim aspektima Martinovog života i karijere. Martin bez ustezanja raspravlja o snažnom i dominantnom uticaju tako plodnog,

¹ Frank Kermode, "A Thriller With Something on its Mind", *The Atlantic Monthly*, februar 1998.

cenjenog književnika i oca nepopustljivih stavova kao što je Kingzli, ali uprkos zaključcima do kojih, kako izgleda, Kermoud dolazi u vezi s tim, tek treba da se utvrdi da li je takav uticaj na štetu ili dobrobit književnih dela obojice stvaralaca.

U svojoj opsežnoj studiji o delima Martina Ejmisa Džejms Didrik (*James Diedrick*) barem u izvesnoj meri pokušava da razmotri pretpostavke do kojih su došli Kermoud i drugi. Prve stranice uvoda u studiju *Razume ti Martina Ejmisa (Understanding Martin Amis)* sadrže kratku, premda temeljnu raspravu o stilskim, ideološkim i estetskim razlikama i sličnostima između Martinovog i Kingzlijevog opusa. Didrik se, preko volje ali neizbežno, poziva na teoriju Harolda Bluma (*Harold Bloom*) o “strahu od uticaja” kada raspravlja o psihološkim dimenzijama odnosa oca i sina, i na taj način najveći deo svoje rasprave zasniva na jednoj psihologiji koju naziva “dosledno falocentričnom, u kojoj pisac nesvesno opaža da su najvažniji njegovi prethodnici očinske figure koje mogu da kastriraju, te primenjuje strategije koje treba da ih razoružaju. One uglavnom podrazumevaju preuzimanje književnih formi prethodnika i njihovo redigovanje, preformulisanje i zamenjivanje nečim drugim.”² Ovom poslednjom rečenicom Didrik je Blumovu staru edipovsku psihologiju učinio relevantnom za svoju raspravu, koja istražuje do koje mere Martin “preuzima ili ne preuzima književne forme” svoga oca.

Erik Džejkobs (*Eric Jacobs*) u biografiji Kingzlija Ejmisa samo ukratko spominje književnu vezu između Ejmisa starijeg i Ejmisa mlađeg, nabrajajući samo površne razlike, i pri tom postaje žrtva nekoliko zabluda. Džejkobsova rasprava na ovu temu zasniva se prvenstveno na Kingzlijevim pogledima na sinovljeve opus, kojima je često davan veliki publicitet:

Među nama rečeno, pročitao sam otprilike polovinu knjige, rekao je Ejmis za roman *Novac (Money)*; previše je to dosadno. Mali dripac je rekao na TV da to morate dva puta pročitati. E pa, onda je OMANUO, zar ne?³

Komentari poput ovih moraju neizbežno dovesti do rasprave o dve veoma različite književne forme koje koriste Kingzli i njegov sin. Kingzlijev prezir prema eksperimentisanju u domenu romaneskne forme i prema svim modernističkim idealima naveo ga je da se vrati tradicionalnim formama; osim toga, premda mu je to bilo još manje po volji, na taj način našao se pod okriljem ništa manje nego tri različita književna pokreta:

Kao prvo, postojao je taj provincijski pokret, grupa predvođena Vilijemom Kuperom (*William Cooper*). Zatim, bio je tu i sâm Pokret, labavo povezana grupa stvaralaca, uglavnom pesnika, za koje se govorilo da unose čvrsto utemeljen

324

2 James Diedrick, *Understanding Martin Amis*, str. 5.

3 Eric Jacobs, *Kingsley Amis, A Biography*, str. 344-5. Ovaj citat potiče iz jednog od velikog broja pisama koje je Ejmis pisao Robertu Konkvestu (*Robert Conquest*) i u kojima je otkrivao “najoštrija i najgrublja mišljenja”.

zdrav razum u englesku književnost. I konačno, on je bio jedan od gnevnih mladih ljudi, levičar, opsednit ispraznošću našeg nacionalnog života.⁴

Dok Brajan Epljard (*Brian Appleyard*) ponavlja tvrdnju da nijedan od ovih “pokreta” nije u stvari ni postojao, sem da posluži “novinarima za pisanje članaka i da pospeši prodaju knjiga”, Rubin Rabinovic (*Rubin Rabinovitz*) nas upozorava na to kako valja uzeti u obzir činjenicu da mnogi od ovih “gnevnih mladih ljudi” nisu bili ni gnevni ni mladi, a čak ni muškarci.⁵

325 Od objavljivanja svoga prvog romana 1973. godine, Martin Ejmis je, kako izgleda, nameran da raskrsti sa onim tradicionalnim književnim tropima kojima se njegov otac tako umešno služio. Stvarajući izvan granica realističkih konvencija, mlađi Ejmis razvio je sebi svojstven tip postmodernizma. Međutim, uprkos očiglednim i radikalnim razlikama u formi, sličnosti u opusima oca i sina vremenom su se pokazale sve većim. Malkom Bredberi (*Malcolm Bradbury*), na primer, povlači paralelu između Martinovih prvih romana i ranog stvaralaštva njegovog oca u pogledu stava i tona. Govoreći o romanu *Dosije o Rejčel* (*The Rachel Papers*), Bredberi piše:

Priča o adolescentu Čarlsu Hajveju (Charles Highway) i njegovom bavljenju

seksom pred odlazak u Oksford na studije predstavlja brutalno gorak portret savremenog društva, a uznemirujući je i u tehničkom smislu; ako se gnevni mladi čovek vratio na scenu, vratio se kao raastrojeno i možda zlovoljno dete, kao uznemireni i raastrošni fanatista.⁶

I za Martina i za Kingzlija se često govorilo da su predstavnici svojih generacija, čija dela se često bave savremenim društvenim problemima, neretko posredstvom satire, dok istovremeno uvođe estetske i tehničke inovacije u formu romana. Dok su Martinovi rani romani, na primer, zaokupljeni nekada sveprisutnom pretnjom nuklearne apokalipse, rana dela Kingzlija Ejmisa veoma su hvaljena zato što ikonoklastički prikazuju posleratne krize u klasnom sistemu njegove zemlje. Kao što primećuje Vilijem Ven O’Konor (William Van O’Connor), “pažnja poklonjena romanu *Srećni Džim* (*Lucky Jim*) ukazuje na to da se na Ejmisa gleda kao na predstavnika, možda glavnog predstavnika njegove generacije”.⁷ Zatim, *Ne, nije Blumzberi* (*No, Not Bloomsbury*), fraza uzeta iz lutajućih misli Džima Diksona, protagoniste romana *Srećni Džim*, naslov je Bredberijevog eseja u kome ovaj poredi Kingzlija sa Ivlinom Voom (*Evelyn Waugh*), predstavnikom jedne prethodne generacije.⁸ Bredberi primećuje da su oba pisca “obuhvatila temati-

4 Brian Appleyard, “The Entertainer in Old Age”, Dale Selwak (ed.), *Kingsley Amis in Life and Letters*, str. 3.

5 *Ibid.*

6 Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel*, str. 389.

7 William Van O’Connor, *The New University Wits*, str. 99.

8 Will Self poredi Martina Ejmisa i Ivlina Voa, primećujući da obojica pišu o “svetu u kojem smo pali u nemilost” (“An Interview With Martin Amis”, *The Mississippi Review* 21:3, ovde citirano sa <http://sushi.st.usm.edu/mrw/07oct/07amis.html>)

kom i stilom manire, moralna previranja, kulturne dislokacije i društvene nesigurnosti do kojih je doveo nedavni rat”.⁹

U kratkom pregledu koji sadrži više detalja o posrednim sličnostima između ova dva pisca, Didrik piše da su “obojuce studirali na Oksfordu i da su obojica dobili prestižnu nagradu ‘Somerset Mom’ za svoje prve romane.”¹⁰ Još je interesantnije to što Didrik potom naglašava da “čak ni znatne estetske i političke razlike između njih dvojice ne treba da zamagle dve veće ideološke bliskosti: u različitoj meri, buržoaske i patrijarhalne pretpostavke prožimaju njihov celokupni književni rad”.¹¹ Premda su mnoge rasprave o odnosu života i dela ovih pisaca umnogome zasnovane na osnovnim pretpostavkama do kojih su došli Kermoud i drugi, nekolicina kritičara se očito potrudila da nešto pomnije istraži ovu “odveć poznatu” vezu, otvarajući raspravu o temama kao što su forma, politička ideologija, društveni uticaj i sukob oca i sina.

I

*Martin je bio sklon da misli da je roman u svome razvoju jednostavno prešao na postmodernističke forme, ostavljajući za sobom njegovog oca zaglibljenog u staromodnom realizmu. Otac je bio sklon da mu se podsmeva na bilo kakvu sugestiju tog tipa.*¹²

Posle drugog propalog braka Kingzli Ejmis proživio je svoje poslednje godine u jednom

neobičnom trouglu sa svojom prvom suprugom Hili (*Hilly*) i njenim trećim mužem, lordom Kilmarnokom (*Kilmarnock*). Martin ih je često posećivao tih godina, a odnos sa ocem bio je uvek prijateljski, uz obostrano poštovanje. Džejkobs, međutim, piše da su diskusije o formi romana brižljivo izbegavane zarad mira u kući. Iako su se mnogi, ranije naizgled strastveni stavovi i nazori Kingzlija Ejmisa razvijali, menjali i vremenom čak prelazili u svoju suprotnost, njegova uverenja u pogledu književnosti ostala su nepokolebljiva. Pedesetih godina, Ejmisov povratak tradicionalnim odlikama romana, u onom obliku u kojem su ih uspostavili začetnici ove forme, označio je raskid sa modernističkim trendom koji je dominirao književnom scenom tokom većeg dela prve polovine dvadesetog veka.

Odluka da se vrati ranijim uzorima, u čemu Ejmis nipošto nije bio usamljen, doprinela je da se roman oslobodi od toga da bude predmet interesovanja isključivo intelektualaca i univerzitetskih profesora, i vrati se popularnoj kulturi i masama. Ovaj prividni povratak usledio je delimično kao rezultat sve rasprostranjenijeg nepoverenja i antipatije prema pretencioznosti i elitizmu, a delimično i posredstvom brige za samu formu romana. Kako Norman Mekliod (*Norman Macleod*) primećuje: “Ejmisov sukob sa modernizmom u suštini je nastao zbog tehničke neopravdanosti krize u umetnosti koju modernizam predstavlja i pro-

326

⁹ Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, str. 206.

¹⁰ James Diedrick, *Understanding Martin Amis*, str. 4.

¹¹ *Ibid.*

¹² Eric Jacobs, *Kingsley Amis, A Biography*, str. 345.

moviše, i zbog načina na koji on požuruje prirodni nastavak tradicije ka preranom kraju.”¹³

Razvoj ovog “antiekperimentalnog i antiromantičarskog, antiideološkog i nasdasve realističkog” trenda lepo ilustruje jedno delo Rubina Rabinovica.¹⁴ Navodeći Džona Brejna (*John Braine*), Alena Silitoa (*Alan Silitoe*) i Džona Vejna (*John Wain*) zajedno sa Kingzlijem Ejmisom kao primere pisaca koji su sredinom dvadesetog veka prihvatili jedan zajednički neo-realistički stil, Rabinovic skreće pažnju na njihove osnovne principe, u poređenju sa principima Džejsma (*James*), Vulfove (*Woolf*) i Džojasa (*Joyce*).

Njihov stil je jednostavan, vremenski sled događaja je hronološki, ne služe se mitom, simbolizmom, niti unutrašnjim monologom koji prati tok svesti. Proza im je realistička, dokumentarna, čak i novinarska... Izbegavaju se složeni opisi, osećajnost i romani bez zapleta, ... a iskazati odveć veliku individualnost u stilu bilo bi preterano i neumesno.¹⁵

U svojoj studiji Rabinovic raspravlja o nizu argumenata protiv romanopisaca sklonih eksperimentisanju i na taj način pruža nekoliko razloga zbog kojih pisci novog talasa treba da odbace modernističke sklonosti i vrate se starim kon-

vencijama. Modernisti su nastojali da stvore nešto u potpunosti novo dok su eksperimentisali pripovedačkim tehnikama, simbolizmom, dvosmislenošću i stilom. Dok neki možda smatraju da su ovi eksperimenti i ovakav *razvojni tok* (mada je to diskutabilno) od suštinskog značaja za istoriju, a možda i konačni opstanak forme romana, pisci poput Kingzlija Ejmisa i njegovog bliskog prijatelja Filipa Larkina (*Philip Larkin*) žestoko bi se tome usprotivili.

Ejmis je, na primer, u razvijanju osobenog spisateljskog stila i utapanju u njemu video nedostatak ideja i, u kranjem bilansu, “jedan osobeni vid šuma u pisanju, s puno buke i efekata koji potiču od pesničkih slika, sintakse i stila”.¹⁶ Mada su dela Kingzlija Ejmisa prepoznatljivo njegova, on se ne trudi da “pokaže previše individualnosti”. Građenje likova, oštre i zajedljive socijalne opservacije i, barem u njegovim ranim romanima, “način na koji kontroliše razvoj radnje... da bi ostvario spoj iznenađenja i logičnosti”, sve to obeležava Ejmisovo delo kao posebno, kao samo njegovo, premda čitalac nikada nije izložen poplavi naglašenih stilskih neobičnosti.¹⁷ Poznato je koliko je Ejmisov stil teško definisati, premda ga je moguće odmah prepoznati, što možda najbolje svedoči o karakteru njegovog dela kada se ima u vidu filozofija na kojoj je utemeljeno. U svojoj studiji o Kingzliju Ejmisu Norman Mekliod pokušava

13 Norman Macleod, “The Language of Kingsley Amis”, Dale Selwak (ed.), *Kingsley Amis in Life and Letters*, str. 116.

14 Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel*, str. 315.

15 Rubin Rabinovitz, *The Reaction Against Experimentation in the English Novel, 1950-1960*, str.9.

16 *Ibid.* str. 39, uzeto iz članka koji je Ejmis napisao, a koji se pojavio u časopisu *The Spectator*, novembra 1959.

17 David Lodge, uvod u Pengvinovo izdanje *Srećnog Džima* iz 1992. godine, str. vi.

da navede prepoznatljive odlike njegovog stila, koje, doduše, nikada ne odvlače pažnju čitaoca od samog dela. Mekliod na kraju formuliše nimalo sažetu ocenu i definiciju Ejmisovog stila, koje se uglavnom zasnivaju na lingvističkim opservacijama; istovremeno, on veoma umesno naglašava činjenicu “da svako novo delo ponovo definiše i proširuje domete njegove proze i da svaki njegov roman iziskuje i pronalazi sopstvene stilske odlike”. U istom eseju Mekliod navodi i primedbe koje su drugi kritičari izneli na tu temu:

Devid Hjuž (David Hughes) daje tom stilu naziv “Ejmisov diskurs” (Amisspeak), što je zalag njegove prepoznatljivosti, i definiše ga u vidu paradoksa — kao “beskompromisnu prozu, koja ima za cilj i preciznost i zabavnost”. A Martin Kroper (Martin Cropper), vrlo oštroumno — a možda je to i suština onoga što on naziva “obrazovanim dijalektom karakterističnim za muško društvo” — uviđa da su Ejmisove najzabavnije rečenice nastale u spoju dva glasa — glasa erudite i glasa čoveka iz naroda.¹⁸

Kroperova definicija, koja obiluje referencama na Ejmisove najpoznatije i najtvrdokornije zaštitne znake možda najviše zavređuje pažnju. Mada je Kingzli potisnuo eksperimentisanje

stilom i osobenost, Martin nastoji da čini upravo suprotno. “Ejmis” o kome Kroper govori, međutim, kada se izdvoji iz konteksta Mekliodovog eseja, mogao bi bez problema biti i Martin i Kingzli. Patrijarhalne ili “tipično muške” pretpostavke postoje u delima i oca i sina, kao što i učeni diskurs i komentari prate često prisutni glas čoveka iz naroda.

Mada je Kroper nehوتيčno istakao ideološke sličnosti između Martinovih dela i dela njegovog oca, dominantne filozofije na kojima se temelje njihovi veoma različiti književni stilovi i dalje se jasno ispoljavaju. Dok je Kingzli izbegavao razvijanje i prenaplašenost stila, Martin je uporno dovodio u pitanje sama načela i pretpostavke na kojima se zasnivaju stil i forma. U jednom razgovoru između njih dvojice, emitovanom 1974. godine, Martin je primetio:

Oduvek sam smatrao neverovatnim da neko ko u tolikoj meri poseduje svest o jeziku kao moj otac nikada nije pokušao da eksperimentiše u prozi, niti je video išta dobro u blago eksperimentalnoj prozi.¹⁹

Kingzli je na ovo odgovorio: “Eksperimentalna proza je smrt.” Mnogobrojne stilske, tematske, estetske i filozofske razlike između postmodernističkog manira u kojem piše Martin Ejmis i

18 Norman MacLeod, “The Language of Kingsley Amis”, Dale Selwak (ed.), *Kingsley Amis, in Life and Letters*, str. 116. Ovde Mekliod navodi citate iz sledećih članaka: David Hughes, “Amis Hits the Mark”, *Mail on Sunday*, 25. septembar 1988; Martin Cropper, “Babyish Jingles”, *Weekend Telegraph*, 24. septembar 1988.

19 “The Two Amises”, *Listener*, 15. avgust 1974; ovde navedeno prema Norman MacLeod, “The Language of Kingsley Amis”, Dale Selwak (ed.), *Kingsley Amis, in Life and Letters*, str. 117.

vida realizma koji je usvojio njegov pokojni otac toliko su neskrivene i raznolike da ostavljaju utisak kako ne postoji nijedna značajna sličnost između dela ovih plodnih stvaralaca. Zaista, sve za šta se jedan zalaže, kao što navedeni citat govori, smeta i protivreći onom drugom. Ako se pretpostavi, kao što mnogi i čine, da je postmodernizam umnogome produžetak, svesni razvoj modernizma, to odmah Martinovo delo suprotstavlja očevom.²⁰ Dok su Kingzli i njegovi savremenici nastojali da odbace dominaciju modernizma u književnosti, Martin je još jednom preokrenuo taj proces, nadovezujući se na trope i ideale ranih modernista, sasvim svestan ograničenja i zabluda realističkog postupka, i razvio je sopstvenu postmodernističku estetiku koja će nesumnjivo na kraju iznedriti novi soj reakcionarnih pisaca koji tragaju za postmodernističkom formom. Istupajući protiv međusobno potpuno suprotnih književnih pokreta, otac i sin su možda isključili svaku mogućnost nekih znatnijih sličnosti između njihovih dela.

Odbacujući logiku, poredak i temperament realističkog teksta, Martin Ejms pokušava da istražuje stil, da eksperimentiše narativnim formama i da “ospori ‘logocentričnost’, ... moć reči, mogućnost konačnih značenja ili mogućnost da se bude u prisustvu čistog ‘smisla’ “. ²¹ Čitav Martinov opus sadrži dela koja se bave obiljem različitih tema, a ipak ne po-

živaju ni na jednoj od njih. Dela postmodernizma “sračunata su na to da uključe čitaoca u igru mnogostrukih interpretacija, tako da se remeti čitaočev osećanje stabilnosti, pouzdanosti (fiktivnog) sveta”.²²

Dok Kingzlijevi romani nastoje da usmeravaju čitaoce često krivudavom stazom koja vodi kroz pripovest, bez izazova ili dvosmislenosti, dela njegovog sina nastoje da uključe čitaoca u ovu takozvanu “igru mnogostrukih interpretacija”. Martinov roman iz 1989. godine *Londonska polja* (*London Fields*), na primer, prikazuje strah savremenog čoveka od nuklearne apokalipse; on ismeva previranja sa kojima se suočavaju ljudi koji žive na oba kraja našeg društvenog spektra; dat nam je bogat i snažan uvid u svet turnira u pikadu na kojima učestvuju i profesionalci i amateri; Ričard Tod (*Richard Todd*), pak, tu vidi “pitanje da li veran portret nedostatnih aspekata muške heteroseksualne svesti može ikada da izbegne fantazije o dominaciji i prisvajanju”.²³ Ne postoji samo jedan jednostavan način da se pročitaju *Londonska polja*.

Pišući romane poput *Londonskih polja*, Martin je takođe izbegao mnoge realističke trope kojima obiluje delo njegovog oca. Nema insistiranja na zapletu, pošto je on, u suštini, od manjeg značaja. Likovi su groteskne karikature, retko kad realistički, a opisi su neodređeni i dvosmisleni. Uzmite, na primer, Kitov (*Ke-*

²⁰ Govoreći o delu Ihaba Hasana, Konor piše: “postmodernistička transformacija, ili nalet, može se posmatrati kao selektivno naglašavanje izvesnih tendencija u samom modernizmu”, *Postmodern Culture*, str. 109.

²¹ Andrew Bennett and Nicholas Royle, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, str. 186.

²² John Mepham, “Narratives of Postmodernism”, Edmund J Smith (ed.), *Postmodernism and Contemporary Fiction*, str. 144/5.

²³ Richard Todd, *Consuming Fictions, The Booker Prize and Fiction in Britain Today*, str. 155.

ith) automobil, “teški Ševrolet Kavalier”, u romanu *Londonska polja*; da li je “težak” samo po svojoj fizičkoj masi, “težak” zbog štetnih izduvnih gasova, ili je “težak” po starosti ili čak boji? Nasuprot tome, kako piše Didrik, klasični Kingzlijev realizam

teži verodostojnosti, vešto stvorenoj iluziji stvarnosti, delimično postignutoj uravnoteženim, ujednačenim spojem indirektnog diskursa i predstavljenog govora. Autor se trudi da nestane u pozadini dok čitalac uranja u detalje pripovesti.²⁴

U najvećem broju svojih dela Kingzli Ejmis dosledno posvećuje pažnju sitnicama iz svakodnevnog života kako bi svoja dela predstavio kao “stvarna”, da bi ih učinio što “realističkim”. Premda Džoun Rokvel (*Joan Rockwell*) piše da “roman pažljivo odabira emotivne, a ne emocionalno neutralne događaje”, Ejmis u romanu *Devojka kao ti* (*Take a Girl Like You*) opisuje do sitnih detalja raznorazne zvekire u pansionu [u kome stanuje glavna junakinja] kroz niz naizgled uzgrednih opservacija.²⁵ Uprkos Ejmisovim uveravanjima u *Memoarima* (*Memoirs*) da mu “opisi kuća nikada nisu baš išli od ruke”, ova usredsređenost na izvesne detalje u njegovom delu označava pokušaj da fiktivni svet romana približi našem fizičkom svetu, u kome smo neizbežno samo deo mnoštva detalja, bilo da to primećujemo ili ne.²⁶

Zaplet i odvijanje događaja po hronološkom redu su konvencije realizma koje su takođe zajedničke svim Ejmisovim romanima. U romanu *Devojka kao ti*, na primer, Ejmis uzima ideju za zaplet iz romana *Klarisa* (*Clarissa*) Semjuela Ričardsona (*Samuel Richardson*), napisanog između 1747. i 1749. godine, opet ističući povratak temeljima forme romana. Kako Rabinovic piše:

Ejmis je pod uticajem Semjuela Ričardsona smislio zaplet za roman *Devojka kao ti*. Njegova junakinja Dženi Ban (*Jenny Bunn*) je savremena Klarisa koja provodi vreme naizmenično braneći svoju nevinnost i stvarajući priliku za sledeći nasrtaj na nju. Zaplet romana *Osećanje nesigurnosti* (*That Uncertain Feeling*) podseća na Ričardsonovu *Pamelu* i na Fildingove parodije na Ričardsona.²⁷

Premda veliki deo Kingzlijevog književnog talenta odlazi na pažljivo ispredanje narativnih događaja u uverljiv i celovit zaplet, bez obzira na to da li je on u potpunosti njegov ili je inspirisan velikim romanopiscima ranijih vekova, u Martinovom delu, kao i kod mnogih postmodernističkih pisaca, vidimo odbacivanje ovog hronološkog redosleda narativnih elemenata.

U romanu *Strela vremena* (*Time's Arrow*), na primer, vidimo postupak potpuno obrnut od tog tradicionalnog smera naracije,

24 James Diedrick, *Understanding Martin Amis*, str. 6.

25 Kingsley Amis, *Take a Girl Like You*: “Ta vrata imala su još jedan mali mesingani zvekir, koji je ovog puta predstavljao osobu religioznog izgleda na magarcu.”, str. 15.

26 Kingsley Amis, *Memoirs*, str. 248.

27 Rubin Rabinovitz, *The Reaction Against Experimentation in the English Novel, 1950-1960*, str. 43/4.

pošto se glavni protagonist budi posle smrti i ponovo proživljava čitav život obrnutim redosledom. Ovaj roman ilustruje jednu od četiri definicije postmodernizma Džona Mefama (*John Mepham*), pošto “problematizuje stvarnost... i remeti čitaočev osećaj za stvarnost”.²⁸ Mada Ejmis u *Streli vremena* otvoreno narušava opšteprihvaćenu narativnu strukturu time što je u suštini okreće naglavce, on se bavi istom konvencijom malo razigranije u *Londonskim poljima*. Dok delo Kingzlija Ejmisa ili bilo koja druga realistička pripovest ide kroz događaje neke priče pravolinijskom, neprekinutom putanjom, događaje koji čine “zaplet” *Londonskih polja* proživljava i o njma svedoči jedan lik, da bi se zatim ponovo pojavili iz perspektive nekog drugog lika, a pripovedanje ide cik-cak linijom kroz fabulu. Kako piše Rendal Stivenston (*Randall Stevenson*), “čitaoci teško mogu da ostanu pasivni konzumenti, ili da budu zavedeni skrivenim ideologijama nekog teksta koji bukvalno moraju sami da sastavljaju, stranicu po stranicu”, pošto postmodernistički pisci “uvode slično preispitivanje konvencionalnih modela i očekivanja, često naglašeno piščevim eksplicitnim komentarom o svojoj aktivnosti”.²⁹

Ovaj “eksplicitni komentar o sopstvenoj aktivnosti” prisutan je i u delima Martina Ejmisa. Dok realisti sa zadovoljstvom i slepo ignorišu fiktivnost, književni karakter svoga de-

la, postmodernistički autori staraju se da tekstovi “priznaju da je njihova svrha da ostave utisak fiktivnosti”. Vraćajući se još jednom na Kingzlijev jedini i neuspeli pokušaj čitanja romana *Novac*, Martin je siguran da može da pokaže stranicu toga romana koja je, kako Džejkobs piše, verovatno naterala njegovog oca “da ljutito zavrtači knjigu u drugi kraj sobe”.³⁰ “Tu se pojavljuje ličnost po imenu Martin Ejmis. Krši pravila, zevzeći se sa čitaocem, skreće pažnju na sebe.”³¹

U romanima *Dosije o Rejčel*, *Uspeh* (*Success*), *Mrtve bebe* (*Dead Babies*), *Novac* i *Londonska polja* Ejmis skreće pažnju na fiktivni karakter svoga dela posredstvom sopstvenog sudelovanja u njemu. Pisac se po pravilu pojavljuje u neakvoj ulozi u svim ovim delima, ponekad i bukvalno. U romanu *Novac* vidimo da se glavni protagonist, Džon Self (*John Self*), sastaje sa piscem po imenu Martin Ejmis u nekom pabu. Isprva tek jedan od likova, ovaj izmišljeni Martin Ejmis prerasta u autora samog teksta. Na kraju Self priznaje da zavisi od čudi ove sile koja drži sve pod svojom kontrolom, od tog “Martina Ejmisa”, koji u stvari postoji iza “stvarnosti” fikcije:

Rukama sam pokrio uši. Martin je i dalje govorio; bio je poput senke, voštano belog lica koje se na momente pomaljalo iz tame a zatim opet tonulo u nju. Ne znam da li se ovaj moj čudan, novi glas uopšte

28 John Mepham, “Narratives of Postmodernism”, Edmund J. Smyth (ed.) *Postmodernism and Contemporary Fiction*, str. 138.

29 Randall Stevenson, “Postmodernism and Contemporary Fiction in Britain”, Edmund J. Smyth (ed.) *Postmodernism and Contemporary Fiction*, str. 27.

30 Eric Jacobs, *Kingsley Amis, A Biography*, str. 345.

31 Mira Stout, “Down London’s Mean Streets”, *The New York Times Magazine*, 4. februar 1990, ovde citirano iz Viktorija N. Alexander, “Between the Influences of Bellow and Nabokov,” *The Antioch Review*, jesen 1994. ili na <http://www.dactyl.org/amis.html>

čuo kada sam rekao, “Ja sam ta šala. Ja sam to! Bio si to ti! Bio si to ti!” Nisam ni video kad sam prvi put zamahnuo rukom — ali on jeste. ... Bacao sam se po historiji kao gorila u malom kavezu. Ali nisam mogao da ga dokačim. O, Bože, on naprosto nije tu, nema ga tamo.³²

Početna zbunjenost Džona Selfa postaje očigledna kroz ovu neuspešnu fizičku konfrontaciju, nad kojom Ejmis, nalik Bogu, ima potpunu kontrolu. Selfovu nesposobnost da ga makar jednom udari prati spoznaja da su svi njegovi postupci unapred predviđeni, da ih pokreće i njima upravlja nekakva sila izvan njegove kontrole i, do tog trenutka, njemu sasvim nepojmljiva. Ovo egzistencijalno otkrovenje na kraju Selfu donosi iznenađujući osećaj oslobođenosti, što je i Ejmis primetio u jednom razgovoru:

“Velike agencije” [Novac, str. 359] kontrolišu roman u koji je on umešan. Self je pobeo iz romana. Umakao je uticaju autorske figure, mene. Zato je poslednji deo odštampan kurzivom, pošto je, na neki način, izvan romana. On je u stvari trebalo da izvrši samoubistvo, ali on je to zabrljao, kao i sve ostalo. Njegovo je bitisanje sada nedostatnije, ali se ono lakše da kontrolisati.³³

Viktorija N. Aleksander (*Victoria N. Alexander*) donekle objašnjava šta to Ejmis nagoni da se otkriva kao sila koja sve kontroliše u svojim delima. S obzirom na činjenicu da Ejmis to pripisuje prirodnoj evoluciji forme romana, naglašavajući da “pisac nikada ne istražuje ove stvari tek iz puke dokolice, jednostavno je neizbežno da iluzija nestane, da pisac podseti čitaoca na to da čitaju”, Aleksandrova kao da je prinuđena da dovede u pitanje egoizam onoga o kome piše. Iznoseći jednu opasku koja bi Kinglija svakako zasmejala — kako kada je Merit Mouzli (*Meritt Moseley*) priglupo prokomentarisao da je “Ejmis tipičan engleski romanopisac (u svakom slučaju, svoje generacije) po tome što o svome pozivu književnika govori bez ikakve pompe, kao i po svojoj spremnosti da demistifikuje književno umeće”³⁴ — Viktorija Aleksander piše da je u Martinovim romanima “obeshrabreno čitaćevo voljno suzbijanje neverice, a podstaknuto strahopoštovanje prema umetniku”, a zatim iznosi tvrdnju da je “iskušenje da otkrije svoje prisustvo u svome delu (da namigne čitaocima, zapravo, da se hvališe) preveliko da bi mu odoleo”.³⁵ Ovo “namigivanje čitaocu” pojavljuje se u nekoliko Ejmisovih dela, uključujući tu i potresni, groteskni roman *Mrtve bebe*. U romanu u kojem se groteskne vizije grubo gomilaju, autor staje na stranu čitaoca da bi se podsmevao jednoj od svojih najzlosrećnijih komičnih kreacija:

332

32 Martin Amis, *Money*, str. 353.

33 Martin Ejmis, iz intervjua sa Viktorijom N. Aleksander, “Between the Influences of Bellow and Nabokov”, *The Antioch Review*, jesen 1994. ili na <http://www.dactyl.org/amis.html>

34 Merritt Moseley, *Understanding Martin Amis*, str. 11.

35 Victoria N. Alexander, “Between the Influences of Bellow and Nabokov”, *The Antioch Review*, jesen 1994. ili na <http://www.dactyl.org/amis.html>

Pa, žalimo zbog toga Kite, naravno, ali naprosto si morao da ispadneš takav. Ništa lično, molimo te da razumeš — tek toliko da bi poslužio svrsi ovog književnog dela. Zapravo, kasnije će da te snađu i mnogo gore stvari.³⁶

U romanu *Londonska polja* Martin zbija šalu na račun ove postmodernističke tendencije ka prisustvu autora u sopstvenom delu na način koji bi mogao da potvrdi ili odagna brige Aleksandrove oko veličine njegovog ega. Tokom čitave knjige pripovedač Samson Jang (*Samson Young*) spominje svog fiktivnog književnog kolegu Marka Esprija (*Mark Asprey*), koji je usud njegovog bavljenja književnošću, samo pod inicijalima M.E. M.E (Mark Espri/Martin Ejmis?) opisan je kao “najzgodniji, najsuroviji i (daleko) najbolji u krevetu...”³⁷

Bez obzira na to da li su ovi odlomci posledica autorskog ponosa i egoizma, ili pak dubljih filozofskih preokupacija, jasno je da se Ejmis dotiče tradicionalno postmodernističkog preispitivanja stvarnosti. Kao što komentariše Žan-Fransoa Liotar (*Jean-François Lyotard*):

Modernizam, u bilo kojem dobu da se pojavi, ne može postojati a da se ne narušavi verovanje i ne otkrije “pomanjkanje

stvarnosti”, uz izmišljanje drugih stvarnosti.³⁸

Naš osećaj za stvarnost, ili njen nedostatak, biva poremećen i doveden u sumnju kada postmodernistički autor stvori svoju književnu stvarnost da bi je odmah razotkrio kao fikciju. Ejmis je često govorio za svoju autorsku ulogu da je slična Bogu, da u njoj može da “izmišlja druge stvarnosti” kako bi sa njima radio šta mu je volja: “U romanu vi predstavljate vremenske prilike, vi ste masovna scena, i zaista imate te iluzije svemoći.”³⁹

Ejmisovo delo uklapa se i u mnoge druge odlike postmodernizma: Didrik skreće pažnju na to da je njegovo delo pastiš, a njegova “središnja preokupacija samosvest, posredovanje i neautentičnost”; Ričard Tod ukazuje na njegov “samosvestan a ipak besprekoran sluh za... ono što je Ejmi Dž. Elis (*Amy J. Ellis*) opisala kovanicom “jeftina buka” (*junk noise*); zatim, tu je i njegova sklonost ka morbidnom, ka likovima razočaranim i bez nade, što sve ilustruje filozofiju A. Voltona Lica (*A. Walton Litz*), koja “u veoma pesimističkom maniru povezuje termin postmodernizam sa semantemom koju sadrži, čime poput termina ‘post-mortem [obdukcija] ili post-koitalni’, nagoveštava da je zabavi došao kraj”.⁴⁰ Osim toga, Ejmis priznaje da je struk-

36 Martin Amis, *Dead Babies*, str. 162.

37 Martin Amis, *London Fields*, str. 160.

38 Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (trans. Geoff Bennington and Brian Massumi), str. 77.

39 Martin Amis, u intervjuu sa Dejvidom Aronovičem, za *Booked*, Channel 4 Television

40 James Diedrick, *Understanding Martin Amis*, str. 13; Richard Todd, *Consuming Fictions, The Booker Prize and Fiction in Britain Today*, str. 193; A Walton Litz “Modernist Making and Self Making”, TLS, oktobar 1986, ovde citirano iz Randal Stephenson, “Postmodernism and Contemporary Fiction in Britain”, Edmund J. Smyth (ed.) *Postmodernism and Contemporary Fiction*, str. 35.

tura romana *Londonska polja* postmodernistička šala, “po tome što pripovedač beleži nešto što se zaista dešava, nije u stanju da bilo šta izmišlja”.⁴¹ Ipak, paradoksalno je to što se ova “postmodernistička” šala odigrala još mnogo ranije, 1741. godine; napravio ju je Henri Fielding, jedan od ljudi koji su u književnom smislu najviše uticali na njegovog oca. U romanu *Šamela* (*Shamela*), parodiji na Ričardsonov epistolarni roman *Pamela*, i Fieldingov pripovedač piše o događajima koji se upravo odvijaju:

G-đa Džervis (Jervis) i ja samo što smo legle u krevet, a vrata nisu zaključana; kad bi došao moj gospodar — Boga mu poljubim! Čujem ga kako ulazi. Vidiš da pišem u sadašnjem vremenu, kao što kaže popa Vilijems. U krevetu je između nas, obe se pretvaramo da spavamo; krišom spušta ruku među moje grudi, a ja, kao kroz san, svojom rukom pritiskam njegovu uz sebe, i onda se, tobože, budim.⁴²

Iako Fielding i Ejmis koriste ovaj metod u sasvim različite svrhe, on zbilja služi da zamagli granice između dela za koja se smatra da pripadaju klasičnim realizmu i onih koja u celosti pripadaju postmodernizmu.

Kao što je moguće povući paralele, istina, ne toliko vidljive, između klasičnog realizma i književnosti Martina Ejmisa, nago-

veštaji postmodernističkih tropa i ideja postaju očigledni u nekoliko Kingzlijevih romana. Književna samosvest evidentna je u Ejmisovom delu. U romanu *Devojka kao ti*, sâm tekst kao da je potpuno svestan svoga statusa kao fikcije, ali se silno trudi da zamaskira svoju fiktivnost. Negde na početku romana vidimo junakinju kako vesno zuri u sebe kao izmišljeni lik zarobljen u klasičnom književnom ili kinematografskom klišeu:

Mogla je da zaključa kako bi on izvadio cigaretu iz usta i bacio je ne skidajući pogled s nje, da je i tom trenutku pušio. Kao što je obično i činila u ovakvim situacijama, i ona se zagledala u njega praznim pogledom.⁴³

Mnogo pre nego što se termin “postmoderan” počeo primenjivati u književnosti, “pošto su Hari Levin (*Harry Levin*), Irving Hau (*Irving Howe*), Fidler (*Fiedler*), Frenk Kermoud i Ihab Hasan (*Ihab Hassan*) prvi upotreбили ovaj termin šezdesetih godina dvadesetog veka”, Kingzli Ejmis se u najmanju ruku bavio idejom o pojavljivanju autora u sopstvenom delu.⁴⁴ Govoreći o osnovnim idejama romana *Sviđa mi se ovde* (*I Like It Here*), Erik Džejkobs piše:

Roman *Srećni Džim* završava se tako što Dikson hrli u susret neizvesnoj buduć-

334

41 Martin Amis u intervjuu sa Vilom Selfom, *The Mississippi Review* 21:3; ovde citirano sa <http://sushi.st.usm.edu/mrw/07oct/07amis.html>

42 Henry Fielding, *Shamela*, str. 15.

43 Kingsley Amis, *Take A Girl Like You*, str. 13.

44 Michael Groden and Martin Kreiswirth (eds.), *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, “POSTMODERNISM”, str. 584.

nosti kad mu bogati Škotlanđanin Gore-Erkart (Gore-Urquhart) ponudi da bude njegov sekretar. U novoj knjizi Gore-Erkart trebalo je da ga pošalje na zadatak u Portugal, gde će sresti pravog Kingzlija Ejmisa.⁴⁵

Da se to desilo, prisustvovali bismo sukobu stvarnog i fiktivnog, prepoznatljivom remećenju ili uznemiravanju čitaočevog osećaja stvarnosti. Međutim, roman *Sviđa mi se ovde* predstavio nam je jedan novi lik, Garneta Bouena (*Garnet Bowen*), ali je ostao u velikoj meri autobiografski. Reč *ovde* u naslovu odnosi se, naravno, na Englesku, pošto se Garnetova, ili možda Kingzlijeva nevoljnost da putuje i gruba ksenofobija manifestuju kroz ceo roman, upotpunjujući zaplet, koji inače postoji samo u grubim naznakama.

Knjiga je inspirisana i u velikoj meri zasnovana na putovanju u Portugaliju, koje je za porodicu Ejmis bilo uslovljeno dodeljivanjem nagrade “Somerset Mom”, koju je Kingzli dobio za *Srećnog Džima*. Uprkos Ejmisovoj konačnoj odluci da sebe ne uključi u delo, roman *Sviđa mi se ovde* ostao je inovativan, čak i eksperimentalan, kao novi pravac u putopisnom žanru. Kako piše Erik Džejkobs, ovaj roman izbegao je sve ono što je “Ejmisu ranije smetalo u putopisima: njihov eskapizam i njihov stil... Roman *Sviđa mi se ovde* bio bi nova vrsta putopisa, ako bi se tako nešto moglo izmisliti,

koja bi izbegla dve zamke: preteranu opčinjenost inostranstvom i preteranu nakićenost proze.”⁴⁶ I kao što se dominantna ideologija celokupnog Ejmisovog dela zasniva na realističkom predstavljanju, ovaj roman teži da pruži realističan prikaz putovanja u inostranstvo. Roman se završava Bouenovim zdravorazumskim, mada previše pesimističkim zaključcima o putovanjima u inostranstvo:

Mislim da je posredi to što toliko mnogo stvari mogu da krenu kako ne treba, mnogo više nego ovde; kad vas ne ujedaju insekti i ne muči vas stomak i neko zvanično lice vam ne govori da vam papiri nisu u redu i niko vam ne daje prave informacije o lokalnim piscima i imate pristojan krevet i ne previjate se od bolnih opekotina i nema nikakvih neprijatnih mirisa... e, tada možete sebi da kažete da se sjajno provodite. A tu su i vremenske prilike...⁴⁷

Uprkos navodnom povratku tradicionalnim književnim formama, ipak postoje primeri eksperimentisanja u Ejmisovom delu. Ovim problemom bavi se Mekliod, koji preispituje samo značenje reči “eksperimentisanje” i to da li se ona može primeniti na delo Kingzlija, koji ipak “eksperimentiše na suptilan način i suzdržano” u mnogim svojim delima, uključujući tu i *Sviđa mi se ovde*.⁴⁸

45 Eric Jacobs, *Kingsley Amis, A Biography*, str. 211.

46 *Ibid.*, str. 206/211.

47 Kingsley Amis, *I Like It Here*, str. 184.

48 Norman Macleod, “The Language of Kingsley Amis”, Dale Salwak (ed.), *Kingsley Amis, in Life and Letters*, str. 117.

Mada daleko od toga da je prepoznatljivo postmodernistička, Kingzlijeva "realistička" proza zaista sadrži nekoliko tipičnih karakteristika ove kasnije književne forme. Premda se koristi tradicionalnim konvencijama, Ejmis do izvesne granice eksperimentiše i unosi novine, donoseći svežinu nečemu što bi u suprotnom bilo suvoparno, izlizano prežvakavanje zastarelih formi. Malkolm Bredberi piše o inovacijama u njegovom delu, inovacijama koje "ne leže u formi, već u duhu, tonu i glasu", dok Lodž (*Lodge*) piše da je *Srećni Džim* "uneo uočljivo novi ton u englesku književnost".⁴⁹

Elementi postmodernizma u realističkim tekstovima koji prethode postmodernizmu prisutni su u vidu narušavanja vremenskog sleda događaja, ali i tradicionalno realistički tropi takođe su neizbežno prisutni u mnogim delima postmodernizma. U njegovom najnovijem romanu *Noćni voz*, na primer, vidimo u delu Martina Ejmisa lagani razvoj postmodernističke forme, koja se ponovo okreće naglašavanju zapleta i lika:

Kao neko ko piše za takozvanu književnu publiku, uvek sam do izvesne mere prezirao zaplet. A onda, kad treba da stvorite nekakav zaplet, shvatite da je to veoma zahtevno, teško.⁵⁰

Osim toga, Martin ističe da, kako god on prikazao svoje likove, kao groteskne karikature ili kao

tipske likove, čitaoci će opet saosećati sa onim likovima koji promovišu verodostojnost čak i u tekstovima koji su u najvećoj meri postmodernistički. Po preuzimanju ranijih književnih formi i po jedinstvenom razvoju tih formi može se tvrditi da je ono što je Kingzli Ejmis učinio za klasični realizam Martin učinio za postmodernizam, a karijere ove dvojice pisaca preklapaju se u nekoliko stilskih odlika.

II

*Kao član istog domaćinstva i kao čitalac svojih knjiga on [Kingzli] je uticao na mene. Više od svega u pogledu humora. Uvek sam smatrao da, kada bismo zamenili datume rođenja, on bi napisao nešto nalik mojim romanima, a ja nešto nalik njegovim.*⁵¹

Navedenom izjavom u izvesnoj meri priznaje se uticaj koji je otac imao na sina i potencijal za poklapanje između njihovih dela. Međutim, u isto vreme, komentarišući njihove datume rođenja, Martin je priznao i to da postoje dominantnije sile proistekle iz veoma različitih društvenih i književnih trendova prisutnih na početku karijere i jednog i drugog. I kao što su različiti književni trendovi i pokreti delimično diktirali stil i formu njihovih romana, veoma različite političke i socijalne ideologije takođe su uticale na sadržinu i ton njihovog stvaralaštva.

Za vreme studiranja na Oksfordu, na primer, Kingzli će razviti interesovanje

336

49 Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel*, str. 320; David Lodge, uvod u Penguinovo izdanje *Srećnog Džima* iz 1992. godine, str. vi.

50 Martin Amis, u intervjuu za *Salon* 10.2.1998.

51 Martin Ejmis, u razgovoru sa Viktorijom N. Aleksander, "Between the Influences of Bellow and Nabokov", jesen 1994. ili na <http://www.dactyl.org/amis.html>

promenjivog intenziteta za politiku, dok će gajiti strast prema alkoholu i seksu. Zaista, do svoje osamnaeste godine, Ejmis je već bio prepoznatljiv u liku *Srećnog Džima* Diksona, književne tvorevine koja će tek za četrnaest godina ugledati svetlost dana. To često povezivanje Kingzlija sa Džimom neprestano je iritiralo autora, ali nekada je sigurno bilo dovoljno razloga da se ova veza uspostavi.

Mnogi rani Kingzlijevi stavovi i životna iskustva u nekom obliku su se pojavili u njegovom debitantskom romanu, mada bi on radije ostao distanciran i drugačiji od junaka tog romana, bolje rečeno antijunaka Džima Diksona. *Srećni Džim*, koji se u britanskim knjižarama prvi put pojavio 1954. godine, jeste roman koji je najčešće uziman kao kao uzor za englesku prozu pedesetih godina; ova činjenica ukazuje na to do koje mere Kingzlijev glas predstavlja glas jedne generacije. Ovaj roman, kako piše Pol Fasel (*Paul Fussel*) doprineo je da Kingzli “stekne veliki društveni ugled”.⁵² Preispitujući nesigurnosti sa kojima se suočava mladi čovek koji teži nečem lepšem u životu suprotstavljajući se bujici neprijateljstva i apatije, *Srećni Džim* izražava univerzalne težnje novog talasa čitalaca romana. Dok su osvedočene književne veličine, među kojima i Somerst Mom, bile zgranute Ejmisovim delom, drugi su cenili iskrene i antielitističke osobine romana *Srećni Džim*, čiji se glavni protagonist oslanja na vrline poput zdravog razuma umesto pretvaranja i slučajnog otkrivanja novog umesto napornog rada.

Poreklom iz redova niže srednje klase, Džim je, kao i Kingzli, dobio mesto predavača na jednom neimenovanom univerzitetu u provinciji. Međutim, za razliku od svoga tvorca, Džima samo površno, ako ne i slučajno, interesuje srednjovekovna istorija koju bi trebalo da predaje. Kroz napore da sebi obezbedi stalno mesto na univerzitetu, Džim dolazi u kontakt sa buržoaskim predrasudama i pritvornošću univezitetskog establišmenta, oličenim u profesoru Velču (*Welch*). Kroz mešavinu frustracije i nezadovoljstva rađa se mržnja prema ovom profesoru, koja će se samo pojačati sa odvijanjem farsične i često opore pripovesti. Antipatija i ogorčenost koje Džim usmerava ka svome budućem poslodavcu sa sobom donose mržnju ne samo prema Velču, već i prema svemu u šta profesor veruje ili u čemu uživa. Odbojnost prema kulturi koju Džim prividno iskazuje u knjizi, čega su se toliko gnušali Mom i drugi, nije odlika njegovog pravog karaktera, niti Ejmisovog, već je odraz njegove antipatije prema Velču. Ejmis je isuviše načitan da bi istinski mogao zagovarati filistarstvo. Premda je istina da je on nastojao da promovise džez, romane o Džejsmu Bondu (*James Bond*) Ijena Fleminga (*Ian Fleming*) i naučnu fantastiku kao književni žanr, Ejmis se služio visokointelektualnim sredstvima da to postigne. Zatim, svaki komičar će priznati činjenicu da se neka pojava ne može izvrnuti podsmehu dok se prvo temeljno ne prouči, a pošto Ejmis pravi šale na račun velikog broja književnih i kulturnih ikona, koje nisu sve poznate prosečnom čitaocu, bilo bi neumesno

52 Paul Fussel, “Kingsley As I Know Him”, Dale Salwak (ed.) *Kingsley Amis, in Life and Letters*, str. 18.

njega smatrati filistrom u bilo kom pogledu.⁵³ Kako je primetio Martin Ejmis, dešavalo se da Kingzli, poput Diksona, “bude za nešto jer je bio protiv onih koji su protiv toga”.⁵⁴

Baš kao što se Dikson suprotstavlja svemu što Velč oličava, a ne samom Velču, Bredberi ocenjuje da Džim nije nužno “protiv savremenog britanskog društva ili kulture, već protiv otmene visoke kulture, esteticizma i bo-emije, mamurluka blumzberijevaca”.⁵⁵

Ejmisovi pokušaji da odagna raniju dominaciju i zaostavštinu ere Blumzberija sasvim jasno se vide u tonu i stavu romana *Srećni Džim*, što je za rezultat imalo opšti pozitivan prijem kod britanske nove čitalačke publike. Za Dejvida Lodža, uprkos njegovoj naklonosti prema modernizmu, roman *Srećni Džim* “uspostavio je upravo onaj jezički registar koji nam je bio potreban da se artikuliše naš osećaj društvenog identiteta, krhka ravnoteža između nezavisnosti i sumnje u sebe, između ironije i nade”.⁵⁶ Merit Mouzli citiraće, između ostalih, Voltera Alena (*Walter Allen*), koji je umeo da razume Džima Diksona i da mu se divi, ne samo zbog načina na koji je postao “heroj jedne generacije u večnoj borbi između generacija”, već i zbog zdrave svežine njegovog “nepoštovanja autoriteta, njegove nemoći i komične pobune

(premda bez prolivanja krvi) protiv sila ‘establišmenta’, kojeg se gnušao jer je osujetio njegovu zelju da ima lepe stvari”.⁵⁷

Kada je postao glasnik generacije pedesetih godina, Kingzlijev ton je počeo da se menja, prilagođavajući se društvenim dešavanjima, sve dok njegovi romani nisu glasno progovorili o problemima Engleske šezdesetih godina. Ejmisov roman iz 1968. godine *Želim to smesta (I Want It Now)*, na primer, govori o seksualnom oslobađanju, rasizmu i feminizmu, istovremeno ilustrujući antiameričke i antibogataške stavove veoma prisutne u mnogim delovima društva u to vreme. Lik Ronija Epljarda (*Ronnie Appleyard*), televizijske zvezde u usponu plitkih moralnih pogleda i još plićih aspiracija, poslužio je Kingzliju da odapne neke od svojih najubojitijih satiričkih žaoka. Kako nas pripovedač obaveštava, Roni

nije osećao ništa prema starim ljudima osim blage antipatije, nikada nije gubio vreme brinući zbog hidrogenske borbe i ne bi se nimalo potresao kad bi se britanska armija spremala da ponovo okupira indijski potkontinent, pod uslovom da od njega ne zatraži pomoć u tome.⁵⁸

338

53 Uzmite, na primer, prividno užasne klavirske recitale Lesa Dosona. On je, naravno, bio nadareni pijanista.

54 Martin Ejmis, u razgovoru sa Dejvidom Flasfederom, “The Esquire Interview”, *Esquire*, v. 7, br. 8, oktobar 1997, str.28.

55 Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel*, str. 321.

56 David Lodge, *Write on: Occasional Essays '65-'85*, ovde citirano iz Merritt Moseley, *Understanding Martin Amis*, str. 20.

57 Merritt Moseley, *Understanding Martin Amis*, str. 20.

58 Kingsley Amis, *I Want It Now*, str. 11.

Uprkos Epljardovom sumnjivom moralu i potpunjoj nebrizi za aktuelna svetska pitanja, on ipak ima sposobnost da istakne mane veće od njegovih kod onih za koje čak i on smatra da su đubrad, posebno kod mega-bogatih. U godini u kojoj su Bitlsi izdali album *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* i u vreme kada su "moralni tonovi pedesetih godina ustupili mesto slobodnijim, iskrenijim i često još grozničavijim stavovima o oslobađanju ličnosti šezdesetih", ljubav je to što na kraju preobražava Ronija.⁵⁹

Dok Ronijev preobražaj ostaje činjenica, ma koliko da pobuđuje sumnju, Kingzliju polazi za rukom da Epljarda koristi kao oruđe, moralni aršin pomoću koga uspeva da istakne ozbiljne nedostatke drugih ličnosti u romanu. Mada Malkolm Bredberi smatra završni napad na postojeću englesku aristokratiju "slabašnim i banalnim", Epljard ipak razobličava Ledi Boldok (*Baldock*) i njene prijatelje kao površne, opsednute sobom i, iznad svega, staromodne. Međutim, Ronijeve petljavine sa Boldokovima jednim delom imaju ulogu samo da izbace u prvi plan druga aktuelna pitanja. Dok ovo društvo boravi u "Fort Čarlsu", na primer, Ejmis ističe rasističku ideologiju kao jedino što interesuje ove iracionalne spetljane idiote:

"I", povika na kraju Mensfild (Mansfild), koristeći se ovom rečcom dvadeseti put kao znak da ima još nešto da kaže, ma koliko mu dugo trebalo da se odluči šta je to, "i... rešili smo problem crnaca. Tako što smo shvatili da nema nikakvog pro-

blema osim da treba da ih držimo u pokornosti. Oni su inferiorni, uvek će to biti, i mi južnjaci imamo istinske zdrave pameti da to shvatimo."...

"Sranje. To što pričaš je sranje. Bljuvotina, besmislica, idiotluk, đubre. I pri tom krajnje uvredljivo, varvarsko, nehumano, budalasto, neprosvećeno, prevaziđeno i, u datim okolnostima, neoprostivo prostački."⁶⁰

Roman dotiče i pitanje odnosa među polovima razmatranjem ovih duboko nesavršenih izmišljenih aristokrata u liku androgine Simone/Sajmona/Mone Kvik (*Simona/Simon/Mona Quick*). Vidimo kako se Sajmona u romanu miri sa svojom seksualnošću, oseća se prijatno a ženstvenost joj daje snagu, i na kraju se oslobađa dominantne i zastrašujuće prevaziđene majčinske figure Ledi Boldok.

U krajnjem ishodu, međutim, u romanu *Želim to smesta*, kako primećuje Bredberi, važno je to

što Ejmis očigledno teži, uopšteno govoreći, da proširi granice socijalnog i moralnog romana, i odredi novi domet koji će uhvatiti atmosferu savremene kulture u njenom modernom, frenetičnom, neuhvatljivom menjanju.⁶¹

Ako bi im se zamenili datumi rođenja, onda bi Martin možda napisao nešto poput *Srećnog Džima* ili *Želim to smesta*. Poput ovih romana, koji iz-

59 Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, str. 212.

60 Kingsley Amis, *I Want It Now*, str. 184.

61 Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, str. 214.

ražavaju brige i događaje generacija iz vremena u kojima su stvoreni, i Martinova dela takođe u sebi sadrže suštinu određenih perioda poznog dvadesetog veka, prvenstveno osamdesetih godina. Uticaj nedavnih istorijskih događaja oblikovao je književne preokupacije Martina Ejmisa, kao što se to desilo i njegovom ocu. Didrik, pak, uvodi Martinove društvene i političke preokupacije u raspravu o Ejmisu u postmodernizmu, pošto nas podseća da se “postmodernizam u estetici nikada ne može odvojiti od postmodernizma u politici i uvek se dovodi u vezu sa njim.”⁶² Oslanjajući se na radove Svena Birkerts (Sven Birkerts), Didrik primećuje da su mnogi postmodernistički pisci naročito zaokupljeni trima istorijskim pojavama:

postojanjem “stvarne i psihološke” činjenice nuklearne epohe i mogućnosti uništenja ljudskog roda, koja dominira odnosima među velikim silama i predstavlja glavnu tačku dnevnog reda u politici od Drugog svetskog rata; kumulativnim posledicama prelaska sa “industrijske mehanizacije na obradu informacija” u zapadnom svetu; i prezasićenošću zapadnih društava elektronskim medijima, “posebno televizijom”.⁶³

U čitavom opusu Martina Ejmisa pronalazimo primere sve tri glavne postmodernističke preokupacije. Martin jeste, ili je bio, poznat po svo-

joj zabrinutosti zbog opasnosti od nuklearne katastrofe. Ova tema obrađena je vrlo upečatljivo, neki kažu i preterano, u romanu *London-ska polja* i u zbirci pripovedaka *Ajnshtajnova čudovišta* (*Einstein's Monsters*).

Rođen 1949. godine, mlađi Ejmis smatra sebe detetom nuklearne epohe, preuzimajući deo tereta ove velike odgovornosti. Komentarisao je da njegov datum rođenja, kome je prethodilo rađanje nuklearnog doba, ima za posledicu veliku razliku između njegovih i očevih političkih ideologija. U romanu *London-ska polja* neprestano se spominje nuklearno doba i sveprisutni strahovi od apokalipse, od “Enole Gej” (*Enola Gay*), kako je nazvan bombarder tipa B-52 koji je bacio atomsku bombu na Hirošimu, do neimenovane bolesti koja napada Samsona Janga, a koja podseća na radijacionu bolest. Od samog početka roman preten- 340
duje da za osnovnu temu ima “smrt jedne ljubavi”, ali uskoro shvatamo, kako ističe Didrik, “da je strah od nuklearne katastrofe glavni osumnjičeni”.⁶⁴ U romanu narator nam izlaže Nikolinu (*Nicola*) filozofiju:

Imala je tu ideju o smrti jedne ljubavi... koja počinje planetom i njenim *coup de vieux*. Zamislite trajanje planete Zemlje kao ispruženu ruku: jednim jedinim zamahom turpije preko nokta trećeg prsta briše se ljudska istorija. Mi smo odskora ovde. A zbog nas je Zemlji kosa posedela. Isuse, jesi li je video u skorije vreme?

62 James Diedrick, *Understanding Martin Amis*, str. 11.

63 *Ibid.* Ovde Didrik citira Svena Birkerts, “Postmodernism: Bumper-Sticker Culture”, *American Energies*.

64 *Ibid.*, str. 147.

Teško je voleti kad se pripremaš za udar bombe.⁶⁵

Pred kraj romana Ejmis dodaje uznemirujuću i ranije možda sasvim ostvarljivu proročku viziju prvih nuklearnih udara u sukobu svetskih razmera. Ta vizija potiče od navodno sveznajućeg Ričarda, koji je “neoženjen, bez dece — nikoga ne voli”, tog hladnog i distanciranog glasnika loših vesti: “u trenutku potpunog pomračenja, ... dok Kancelar bude držao govor u Bonu, dve veoma velike i ubojite nuklearne rakete će eksplodirati”.⁶⁶ Uz posredstvo lika Gaja Klinča (*Guy Clinch*), Martin čitaocima drži slovo i o drugim savremenim ekološkim problemima. Razmišljajući o potrebi svoga deteta za svežim vazduhom, na primer, Gaj prihvata deo odgovornosti za zagađivanje dečjeg vazduha:

341

Teško je to objasniti i opravdati pred mladima (hteo je da kaže Gaj), onima koji dolaze posle nas. Kako biste vi počeli? Pa, slutili smo da će kasnije morati da se plati cena sve te uživancije u dezodransima u spreju i pakovanjima brze hrane. Znali smo da se ceh mora platiti. Mora se priznati da tebi uništenje ozonskog omotača izgleda kao malo preterana cena. Ali ne zaboravi kako nam je bilo lepo sa namirisanim pazuhom i hamburgerima preliveanim svim i svačim.⁶⁷

Koliko *Londonska polja* ilustruju prvu preokupaciju postmodernizma o kojoj govori Birkerts, toliko mogu poslužiti i za ilustraciju treće. U svome delu o Bukerovoj nagradi i savremenoj britanskoj književnosti Ričard Tod “podvlači misao da se Kit Talent (*Keith Talent*) u potpunosti svodi na konstrukciju sačinjenu od retoričkih trikova kojima izveštaji u tabloidima skrivaju sopstvenu imaginativnu sterilnost”.⁶⁸ Da bi ilustrovao svoju tvrdnju, Tod se osvrće na jedno poglavlje u tom romanu, u kome Samson pita Kita za neku lokalnu fudbalsku utakmicu. Usledio je Kitov opis utakmice, prepun izraza koji svakako potiču od nekog sportskog komentatora:

Brzina Silvestera Drejona (*Sylvester Drayon*), koji je jurio po terenu osvajajući prostor, stalno je predstavljala problem domaćem igraču s brojem dva. Koji minut pre isteka poluvremena crnac na poziciji krila presekao je prodor levog beka i poslao besprekornu dijagonalu...⁶⁹

Ovaj relativno kratak citat iz Kitovog visokostilizovanog govora zasigurno dovoljno govori o tome koliko je moderna kultura postala prezasićena uticajem masovnih medija.

Ejmisov raniji roman *Uspeh* može poslužiti kao ilustracija Birkertsove druge postmodernističke preokupacije. Dok se zapadna

65 Martin Amis, *London Fields*, str. 197.

66 *Ibid.*, str. 394.

67 *Ibid.*, str. 156.

68 Richard Todd, *Consuming Fictions, The Booker Prize and Fiction in Britain Today*, str. 194.

69 Martin Amis, *London Fields*, str. 90–91.

civilizacija pomera od industrijskog doba ka dobu mikročipa, obrade informacija i krajnosti kapitalističke ideologije, Martin je obrađivao teme povezane sa ovim pomakom ogromnih razmera u kulturi. U romanu *Uspeh* iz 1978. godine vidimo sukob između starog aristokratskog bogatstva i stavova i veoma uticajnih novih bogataša koje je iznedrio kapitalizam, u liku Gregorija Rajdinga (*Gregory Riding*) i Terensa Servisa (*Terence Service*).

“Uspeh” na koji se naslov romana odnosi izgleda da je sumnjivi uspeh Terija, koga prati sreća mimo svih zakona verovatnoće. U romanu Teri često spominje svoj posao, posao u Sitiju, zbog koga je isprva zbunjen i nesiguran:

Ja zapravo ne znam šta ja to ovde radim. Ponekad mi dođe da kažem “Šta ja to ovde radim — u slučaju da neko pita?” Ne znam šta ja ovde radim, ali opet, niko to ne zna.⁷⁰

Kako radnja odmiče, međutim, ovaj posao se pokazuje kao izuzetno unosno zanimanje. Kakva je to tačno profesija ostaje tajna, a Ejmis samo aludira na preduzetničke poteze onih koji će kasnije postati poznati pod imenom “japiji” (*Yuppies*):

Ja prodajem nešto — toliko je očigledno. Mislim da nešto i kupujem. Sve se to radi telefonom; pričamo o “artiklima”. Od mene se zahteva da nešto kažem a ne-

što da saslušam. Nešto od toga mi se često čini neodređenim ili pogrešnim ili ne baš stoprocentno tačno. Ali reći ću šta god treba da bih prodao, šta god bilo to što prodajem.⁷¹

Dok Terijevi prividno komplikovani telefonski kontakti njemu na kraju donose znatno bogatstvo, Gregorijev porodični imetak nestaje, a njegov navodno unosni i perspektivni posao u jednoj umetničkoj galeriji gasi se i ispostavlja se da je to bila samo slabo plaćena, besperspektivna pozicija u galeriji sa malim prometom u kojoj su se nadali boljim danima. Da bi ovo “kolo sreće” bilo potpuno, na kraju se ispostavlja da je Gregori impotentni, emocionalno poremećeni neurotik, srećan kada “pomaže majci” i kada šeta po šumi “pokisao do gole kože, uro-njen u snove i misli o smrti”.⁷²

Srećni Teri na kraju izlazi kao pobednik nad buržoaskim stavovima porodice Rajding, zbog koje se uvek osećao u najboljem slučaju inferiornim, a u najgorem slučaju bezvrednim. Dok smrt gospodina Rajdinga predstavlja iščezavanje aristokratije,

Gregov otac ostao je bez prebijene pare, ... a to ga plaši. Finansijski krah mu je slomio srce. Srce ga je ponovo napalo. Oni misle da će ga ovaj put pobediti,

Terijev “uspeh” predstavlja ono što su u skorije vreme postigli osnaženi niži ešaloni društva, či-

342

⁷⁰ Martin Amis, *Success*, str. 34.

⁷¹ *Ibid.*, str. 34.

⁷² *Ibid.*, str. 224.

je aktivnosti destabilizuju klasne i kulturne pretpostavke.⁷³ Pošto je život proveo posmatrajući sebe kao nekog koga drugi poseduju — “Gospodin i gospođa Rajding potpisali su nešto, valjda nekakvu priznanicu” kad su ga vlasti poverile njima na staranje — kapitalistička ideologija mu konačno pruža predstavu o sopstvenom identitetu i donosi oslobođanje.⁷⁴ Iste ove ideologije, međutim, na kraju proždiru njegovu sopstvenu ljudskost i pretvaraju ga u otelotvorenje “kapitalističkog čudovišta”, uronjenog u sopstveno bogatstvo i pohlepu:

“Jebi se.”

“Da se jebem? Da se jebem? Bolje pazi šta govoriš, propalice.” Kleknuo sam i šapatom dodao: “Mogao bih da ti uradim šta god hoću, glupi hipiku. Ko bi te branio? Niko ne bi ni primetio, niti bi ga bilo briga.” ... Nespretno sam ga šutnuo u glavu sa strane...⁷⁵

343

Kao što Ejmis satirički prikazuje umorne aristokrate i njihov stav prema sirotinji, pošto imaju običaj da “škilje kroz šikaru potreba i želja drugih ljudi”, on takođe preispituje i etiku i stabilnost nove klase prebogatih.⁷⁶ Terijev uspeh, Ejmisov *Uspeh* služi za preispitivanje stavova o visokoj i niskoj kulturi i klasi, u vremenu kad su granice među njima postajale krajnje nejasne, zahvaljujući delimično novim mogućno-

stima koje je donela era obrade informacija i doba Margaret Tačer.

Premda se savremena socijalna pitanja mogu naći u delima oba ova autora, razlika je u činjenici da Kingzli odbija da bude otvoreni komentator društva, a Martin ne. Briga za likove i razvijanje zapleta na kraju će odneti prevagu nad bilo kojom velikom društvenom brigom u delu Ejmisa starijeg. Uprkos pažnji koju je kritika poklonila romanu *Srećni Džim* i ostalim njegovim delima, mora se posumnjati u Kingzlijevu političku iskrenost. Kao mladić na studijama na Oksfordu, Ejmis stariji postao je navodno zagovornik komunizma, ali kako navođštava Erik Džejkobs, iza ovog političkog stava možda su se krili neki drugačiji motivi:

Ortodoksna levica podrazumevala je tolerantnost prema seksu, a devojke leve orijentacije su od srca obavljale svoje dužnosti, uključujući tu i dužnost prema seksualnoj slobodi. ... Upravo je uz pomoć Laburističkog kluba Ejmis ostvario ono što je želeo da uradi već nekoliko godina — da izgubi nevinost.⁷⁷

Od vremena komunizma i Diksona iz romana *Srećni Džim*, Kingzli je postao tvrdi i poznati pristalica Konzervativne partije. Postoji nekoliko mogućih razloga za ovaj politički zaokret. Martin, na primer, veruje da bi svaki čovek, uklju-

⁷³ *Ibid.*, str. 213.

⁷⁴ *Ibid.*, str. 28.

⁷⁵ *Ibid.*, str. 209.

⁷⁶ *Ibid.*, str. 138.

⁷⁷ Eric Jacobs, *Kingsley Amis, A Biography*, str. 74.

čujući i njegovog oca, želeo da zadrži što više od tog silnog novostečenog bogatstva ako je morao da izdržava porodicu od asistentske plate u Vel-su pre nego što je stekao slavu, loš glas i neverovatno bogatstvo. Međutim, čitajući *Memoare*, čovek počinje da sluti da je ta promena možda imala neke dublje veze sa Kingzlijevom očaranošću Margaret Tačer koja je bila seksualne prirode:

Za delić sekunde mi se učini da gledam neku davnašnju naučno-fantastičnu ilustraciju na kojoj je prelepa devojka koja je postala predsednik Solarne federacije godine 2220. Činjenica da to nije senzualna ili seksepilna lepota ne čini je ništa manje seksi, a ta seksualnost je, čini mi se, još uvek zanemareni faktor nje-ne privlačnosti.⁷⁸

Kako primećuje Vilijem Ven O’Konor, Ejmis je izjavio da “intelektualac u poređenju sa zidarom ili bankarom nema potrebu da brani nikakve političke interese osim vrlo uopštenog interesa da mu ne komanduje totalitarni režim”.⁷⁹

Kingzlijeva pažnja se zbilja pomerila od razmatranja interesa nižih klasa ka razmatranju interesa viših klasa, ali to je samo odraz promene koju je u njegov život unelo znatno bogatstvo a ne vidljiva promena političke filozofije. Nekoliko aspekata odbojnog profesora Velča, na primer, vidi se u liku Ričarda Vejsija (*Richard Vaisey*), junaka Ejmisovog romana *Ruskinja* (*The Russian Girl*) iz 1992. Vejsi je profesor ruskog na

jednom neimenovanom univerzitetu u Londonu, koji se čvrsto drži svoje zastarele pedagoške filozofije, i nema nikakvih dodira sa vrednostima za koje se zalaže nova generacija nastavnog osoblja. Za razliku od Velča, ali i potpuno suprotno od Džima Diksona, Vejsi, oženjen bogatom i lepom Kordelijom (*Cordelia*), živi u prijatnom predgrađu Londona i prijatelj je jednog prebogatog Čeha, preduzimača koji izgleda namerava da se predstavlja kao engleski aristokrata. Bavljenje ovim izmišljotinama više klase ne predstavlja svesni pomak od saosećanja sa ljudima u finansijskim neprilikama i društveno potlačnim prema saosećanju sa bogatima i uticajnim, već u velikoj meri odražava Kingzlijeva drugačija iskustva; *Ruskinja* je, u krajnjoj liniji, prvenstveno priča o ljubavi i književnom integritetu. Kao što su junaci njegovih romana uglavnom po godinama slični njemu u vreme kada ih je pisao, tako se i društvene situacije koje se javljaju u njegovim delima prilagođavaju i razvijaju paralelno sa Ejmisovom ličnom evolucijom.

Dok su politička shvatanja u Kingzlijevom delu sasvim slučajna, ili barem od sekundarnog značaja u poređenju sa važnošću koja se pridaje razvoju likova, u Martinovom delu vidimo duboku i iskrenu brigu za aktuelna pitanja. U intervjuu sa Dejvidom Aronovičem (*David Aaronovitch*), Martin je izrazio duboko proživljeno strahovanje zbog nekađasnje veoma realne opasnosti od nuklearne katastrofe i “određene količine mržnje i ogorčenosti” koje su, po njegovom mišljenju, gđa Tačer i njene ekstremističke ideologije “pod-

344

78 Kingsley Amis, *Memoirs*, str. 316.

79 William Van O’Connor, *The New University Wits*, str. 99.

stakle u piscima ove zemlje”.⁸⁰ U istom intervjuu Aronovič je napomenuo da je Martin Ejmis zbilja bio hroničar ere Margaret Tačer, ali da se postavlja pitanje kojim će putem ovaj pisac krenuti sada, kada se to doba završilo. Ejmis je na ovo odgovorio:

Na neki način, proživeli smo detinjstvo ispod pisaaćeg stola, kao na vežbi za slučaj nuklearnog udara, nadajući se da će nas ploča od stola spasiti od propasti sveta. Sada znam da me je to u potpunosti formiralo, ta velika senka koja se nadvila nad svetom, sveprisutna smrt koja bi nas sve mogla zbrisati za jedno popodne.⁸¹

345 Sada, kada je ova senka prošla, lako je moguće da ćemo videti i vedrija Ejmisova dela sa više optimizma, ali dok se menjaju njegovi politički stavovi, paralelno sa napretkom čovečanstva, za razliku od njegovog sopstvenog životnog iskustva, njegova iskrenost se nikada ne dovodi u pitanje.

ZAKLJUČAK

Jedna osobina zajednička je njemu, Bobu Dilanu i veoma malom broju drugih: ono što bi kod pisaca manjeg talenta moglo delovati mrsko u delu Martina Ejmisa ne izgleda tako, zato što se on u velikoj meri naslađuje svim tim bez trunke sumnje u sebe. Takođe je i veoma zabavan. Možda je osobina koja je zajed-

nička delima Kingzlija i Martina Ejmisa to što nago-
*ne čitaoca da se glasno smeje.*⁸²

Dok se dela Kingzlija i Martina Ejmisa razlikuju po stilu i građi, intenciji i motivaciji, stavu i raspoloženju, a sve se te razlike ispoljavaju u različitoj meri, zajednička im je ipak elegantna britanska mizantropija koja se manifestuje kroz humor i britku ironiju. Mada Dejvid Lodž s pravom ističe da komedija Kingzlija Ejmisa leži u spoju situacije i stila, iznenađenja i pridržavanja konvencija, istinska priroda Ejmisovog humora leži u često neprijatnom spoju mizantropske gorčine i satiričnog tona, koji je više rezultat probijanja kroz moralni kal nego razmatranja sa nekog visokog moralnog stanovišta.

Dok nas Lodž podseća da je ozlojeđenost Džima Diksona često “interiorizovana, ponekad izražena fantazijama o nasilju”, s druge strane treba da se podsetimo na trenutak u romanu koji predstavlja Džimov prvi veći proboj kroz bedem represivnih snaga buržoaskog društva, koje pokreću njegove postupke tokom čitavog romana.⁸³ Taj pomak od fantaziranja o nasilju do oslobađajućeg čina samog nasilja dešava se kad Džim raspali Bertranda (*Bertrand*) Velča:

Prokleta matora džukela, mizerija jedna, motka usrana, pomisli Dikson. “Prokleta matora džukelo, mizerijo jedna, motko usrana”, reče on.⁸⁴

⁸⁰ Martin Ejmis, u razgovoru sa Dejvidom Aronovičem, za *Booked*, Channel Four Television.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Martin Amis, intervju sa Dejvidom Flafederom, “The Esquire Interview”, *Esquire*, v.7, broj 8, oktobar 1997. str. 21.

⁸³ David Lodge, *The Art of Fiction*, str. III.

⁸⁴ Kingsley Amis, *Lucky Jim*, str. 209.

Premda nam je dopadljiv očigledni humor u ovom odlomku, treba spomenuti i druge Džimove fantazije o nasilju. Kada je jednom reagovao sledeći pomenuti impuls, koliko je verovatno da će ga slediti i u drugoj prilici:

Ušla je Margaret... Dikson je želeo da jurne na nju i prevrne stolicu na kojoj sedi, da joj neki vulgaran zvuk saspe u lice zaglušujućom jačinom, da joj gurne perlu u nos.⁸⁵

Koliko god se Kingzli trudio da nasrtaj na ženu izgleda smešno, to ipak pobuđuje pitanja u vezi sa njegovom moralnošću. Ovakve primisli su još otvorenije izražene u romanu *Želim to mesta*, u kome je Roni Epljard frustriran zbog Simonine frigidnosti. Dok borave na Malakosu, Epljard smatra da je silovanje najbolji mogući lek za to, razmišljajući “za vreme vožnje do kuće i sve do spavaće sobe kako je to jednostavna i sjajna ideja”.⁸⁶ Premda silovanje na kraju otpada, koliko ozbiljno teba da shvatamo Ronija? Ovaj odlomak deluje kao neprikrivena satira, koja nas podstiče na to da Ronijev nedostatak moralnog integriteta posmatramo kao nešto zabavno dok on otvoreno prkosi našim moralnim standardima.

Kad dobro razmislimo, međutim, možda ćemo se pitati nije li Kingzlijeva satira možda janusovska, tako da zapravo otkriva

istinu o njegovoj moralnom integritetu, njegovim nazorima, a istovremeno traži od čitalaca da preispituju sopstveni integritet. Potreban je možda samo trenutak da se Ronijeva ideja o silovanju oceni kao veoma uvredljiva, ali koliko bi samo muškaraca među Kingzlijevim čitaocima u istoj situaciji pomislilo upravo to, bez obzira na konačan ishod?

Martin Ejmis koristi sličnu vrstu humora, koja kod čitalaca izaziva osećanje zapanjenosti i zbunjenosti onim što čita, ali i lagane odvratnosti prema sebi pri pomisli da je u stanju da ceni ili barem razume ono što se govori. U romanu *Dosije o Rejčel*, na primer, Dženi (*Jenny*) i njen muž nedeljama žučno raspravljaju o njenoj trudnoći i da li treba da rodi ili ne. Norman se strasno protivi toj ideji iz nepoznatih razloga, to jest nepoznatih dok kasnije ne saopšti svoje argumente Čarlsu:

“Jesi li, jesi li ikada jebao drocu koja je rađala?”

“Ne.” Nije me čuo i okrenuo se ka meni otvorenih usta. Odmahnuo sam glavom...

“E, pa ja bogami jesam. I to nije šala. Ne znaš da si ušao.”⁸⁷

Dok se smejemo Normanovom groznom, samoživom rezonovanju, teško je ne osetiti izvesnu neprijatnost zbog toga što saosećamo s

346

85 *Ibid*, str. 156.

86 Kingsley Amis, *I Want It Now*, str. 115.

87 Martin Amis, *The Rachel Papers*, str. 206.

88 Martin Amis, intervju sa Dejvidom Aronovičem za *Booked*, Channel Four Television.

89 James Diedrick, *Understanding Martin Amis*, str. 179.

njim. A ko se od nas ne bi nasmejao kad saznamo da je Terijev otac ubio svoju sestru tako što ju je tiganjem udario po glavi?

Goleme strepnje i strahovi obojice autora donekle objašnjavaju njihove mizantrop-ske sklonosti. Obojica imaju veliki dar da pronađu sve što je gorko i pogrešno u životu i učine ga smešnim. Kingzlijevo snažno osećanje nesigurnosti, koje se u stvarnom životu manifestovalo kroz strah od mraka i samoće, učinilo ga je još osetljivijim na strepnje drugih, darujući mu sposobnost da stvori tako briljantnu komediju na njihov račun. *Srećni Džim* Dikson, na primer, veoma je nezadovoljan svojom sudbinom, a pored toga je i žrtva neverovatno loše sreće, ali nam je ipak izuzetno zabavan.

Kingzli se silno plašio mraka, a Martin je priznao da se budio iz sna “braneći se usred noći” od bolnih kritika i ličnih napada njegovih kolega pisaca.⁸⁸ Ova konkretna strepnja, sjedinjena sa opštijim strahovima nastalim usled krize srednjih godina, na kraju je proizvela roman *Informacija* (*The Information*). U romanu koji je izazvao toliko negodovanja u štampi još pre nego što je stigao u knjižare nailazimo na neke od najuspelijih Ejmisovih komičnih pasaža pre nego što dođemo, kako kaže Didrik, do njegovog “sumornog završetka, ‘prekida punog značenja’ nabijenog emocijama, koji odstupa od generičke stabilnosti satire i ostavlja čitaoca na cedilu u carstvu košmara”.⁸⁹

347 Dok je Kingzlijeva proza vremenom postajala sve sumornija, a njegove strepnje sve više uzimale maha, delo njegovog sina možda će raskinuti s tom praksom. Dok svakako nije bilo leka Kingzlijevim najdublje ukorenjenim strahovima, sem preteranog konzumiranja alkohola, primarne sile koje su bile uzrok Martinovih najvećih strahova sada su nestale. U intervjuu sa Aronovičem za televizijsku emisiju *Booked*, mlađi Ejmis ne samo da nas podseća na to da je realna opasnost od nuklearne katastrofe sada prošla, “jer je čovečanstvo položilo ispit”, već nas uverava i u to da je prošla njegova kriza srednjih godina.⁹⁰

Možda sada možemo očekivati vedrija dela Martina Ejmisa, sa više optimizma, pošto je taj opterećujući lični, ako ne i književni uticaj njegovog oca prošao:

Moja kriza srednjih godina okončana je očevom smrću. Čudno, to vas učini jačim. Mada očevu smrt nikada ne prebolite jer on je deo vas i taj deo je otišao zauvek, osećate da ste i sami konačno dostigli starešinstvo.⁹¹

Izvornik: Stuart Kerr, “Like Father... Like Son? The Fiction of Kingsley and Martin Amis”, <http://martinamis.albion.edu>

90 Martin Amis, intervju sa Dejvidom Aronovičem za *Booked*, Channel Four Television.

NAJGORE ŠTO JE ENGLESKA DALA

ENDRU MAR

S engleskog prevela Svetlana Milivojević-Petrović

O pstanak romana — to jest književnog dela napisanog da posluži za nešto više od toga da se ubije nekoliko časova dokolice — uistinu je iznenađujući. Kao književna forma u razvoju, roman je u priličnoj meri iscrpeo svoje mogućnosti pre jednog ljudskog veka — do, recimo, 1922. godine, kada je objavljen *Uliks* (*Ulysses*) a Kingzli Ejmis (*Kingsley Amis*) rođen. Kao što se to desilo i sa figurativnim slikarstvom, moderni roman će se koprcati i boriti da nađe sebi put, a onda će manje-više odustati od toga. Ali dok su se vizuelne umetnosti okrenule *novim* formama — pop slikama, videu i umetničkim instalacijama kakve se mogu videti u Tejt galeriji moderne umetnosti (*Tate Modern*) — roman se vratio svojoj ranoj modernoj ili klasičnoj formi i tako nastavio dalje. Na primer, poslednja tri romana Filipa Rota (*Philip Roth*) *Američka pastoralna* (*American Pastoral*), *Udala sam se za komunistu* (*I Married a Communist*) i *Ljudska mrlja* (*The Human Stain*) bogata su, literarno vredna dela potpuno tradicionalna po formi (iz ako ne zlatnog, onda srebrnog doba romana); oni bi u pogledu forme, ako ne i u istorijskom pogledu, u potpunosti bili razumljivi savremeniku, recimo, Emila Zole (*Emile Zola*) ili Henrija Džejmsa (*Henry James*). Eksperimentalni romani koje su modernisti — Selin (*Celine*), Vindam Luis (*Wyndham Lewis*), Vilijem Barouz (*William Burroughs*), francuski novi talas, Vulfova (*Woolf*) i drugi pisali sa toliko uzbuđenja — nisu ništa postigli.

Zašto je to tako? “Zato što su svi ti romani bili prokleta nečitljivi”, verovatno bi odgovorio Kingzli Ejmis. Ovo nije tačno, i trijumf konvencionalne forme romana u svakom slučaju je trajni argument protiv kulturološkog pesimizma koji prožima Kingzlijevo zlovoljno izrečeno mišljenje. Verovatnije je da su posredi različita

tržišta. Jedan Demijen Herst (*Damien Hirst*)¹ može da postane uspešan uz patronat samo jednog Sačija, ali jednom književniku je potrebno da nađe na stotine hiljada pojedinačnih mecenata da bi živio dobro.

Istina je da roman za milione nas ostaje najpodesnije sredstvo kome pribegavamo kada razmišljamo o našim životima i o tome kakvi su — romani o detinjstvu, o seksu u ranom životnom dobu i sentimentalnom obrazovanju, romani o porodici i razvodu, romani koji se bave žalošću zbog smrti bliske osobe, romani o starosti i gubitku. Film retko u ovome pomaže. On se bavi spektaklom i hororom, eskapizmom i vicevima, ali ne i životom. Najbliži pandan romanu je televizijska “sapunica”; ona ima veću publiku, ali odiše praznim sjajem i nužnim odsustvom katarze. Međutim, verovatno je da ćete, ako ste prosečno inteligentni i obrazovani, gledati na svoju generaciju i na ono što joj se događa očima ozbiljnih romanopisaca — Džona Apdajka (*John Updike*), Ijana Mekjuena (*Ian McEwan*), P.D. Džejmsove (*P. D. James*), Alesdera Greja (*Alasdair Gray*), Ajris Merdok (*Iris Murdoch*) — baš kao što su radili i pripadnici viktorijanske epohe. Zbog ovoga je neophodno da roman osavremeni informacije koje sadrži; prateći elementi kao što su muzika, ritual seksa, društvena atmosfera, politički problemi i moda, sve to, počev od poruka elektronskom poštom do side, mora biti prikazano na pravi način, tako da današnji čitaoci okrenu stranu uz oduševljeni uzvik i pomisle, “daa ... tako je to danas, i u mom slučaju i kada su drugi u pitanju”. Ve-

liki pisci čija dela imaju priznatu literarnu vrednost od suštinskog su značaja za obrazovanu osobu, ali nama su potrebni i savremeni pripovedači. I dostignuća savremenih pisaca — način na koji nas izveštavaju o tome kako nam ide u životu — oblikuju našu maštu i utiču na to kakav ćemo izbor napraviti.

Ovo je opširan način da se kaže kako su romanopisci bitni, bitniji od novinara ili filmskih stvaralaca; pored toga, predstavlja i uvertiru u predmet ovog eseja: Ejmisove. Trebalo je da ovo bude esej o promašaju, ali je nekako ispalo drukčije. Ovome je prethodila moja ne baš sasvim ozbiljna izjava, izrečena pre nekoliko meseci u razgovoru sa urednikom časopisa *Prospect*, čiji je smisao bio taj da su Ejmisovi, kako barem ja vidim, najgore što je Engleska dala, a da pola veka njihovog guđanja i ruganja predstavlja najzanimljiviju pojavu u književnom životu novijeg doba.

U svakom slučaju, ja i dalje delimično stojim iza toga. Napasti romane Martina Ejmisa, bez ikakvog spominjanja njegovih zuba, oholosti, navodne pohlepnosti i tome sličnog, znači navući na sebe gnev velikog zaštitnog kordona Martinovih pristalica po novinama, u književnim i izdavačkim krugovima. To se jednostavno ne radi. Ali ja sigurno nisam jedini čovek koji je, pod uticajem kritike u novinama o njegovom najnovijem izuzetnom, mudrom, komičnom delu koje unosi novi kvalitet u naše živote, uzeo roman u ruke i već posle nekoliko poglavlja bio ispunjen osećanjem gađenja i dosade. Mora se, međutim, priznati da nisu svi

350

¹ Savremeni engleski umetnik, stvaralac u domenu tzv. instalacione umetnosti (*installation art* — umetnost prilagođena određenom prostoru, koja koristi svojstva datog prostora) — *prim. prev.*

njegovi romani izazivali ovakav osećaj: *Londonška polja* (*London Fields*), njegov daleko najbolji roman, i *Strela vremena* (*Time's Arrow*), u kome jednu jedinu dobru ideju dosledno sledi sa manijakalnom intelektualnom energijom, dela su koja zavređuju da ostanu u našoj biblioteci. Ali *Novac* (*Money*), *Uspeh* (*Success*), *Noćni voz* (*Night Train*)? Apolutno briljantne fraze, rečenice prave pravca te verbalne genijalnosti, fini pasusi, stranice koje mogu da prođu, a kada se na sve te romane gleda u celini, svi do jednog za bogu plakati. A roman *Informacija* (*The Information*) ... totalni fijas-ko, zar ne?

Kingzli je već bio nešto drugo. Niko ko ima makar malo sluha za engleski jezik ne može da odoli romanima *Srećni Džim* (*Lucky Jim*) ili *Matorci* (*The Old Devils*). Ali tu je i niz romana kojima je razdražio žene, namerno potencirajući stav muške neotesanosti (najgori među njima su *Stenli i žene* /*Stanley and the Women*/ i *Ruska igra žmurke* /*Russian Hide-and-Seek*/), koje su sa oduševljenjem prihvatili nazovi-kritičari željni senzacija; kad se tome pridoda i njegova navodno ozbiljna netrpeljivost prema velikim savremenim piscima, strancima, Jevrejima i tako dalje, sve to ga čini neprihvatljivim.

Ono što unekoliko umanjuje oštrinu ovakve kritike jeste to što sam, pripremajući se da je napišem, ponovo čitao romane Kingzlija Ejmisa i u njima uživao više nego što je trebalo s obzirom na moju prvobitnu nameru. *Džekova stvar* (*Jake's Thing*), na primer, roman poznat po jetkoj mržnji prema ženama, pokazuje se nakon ponovnog čitanja kao pun nežnosti na nekim mestima i veoma dirljiv kad opisuje osećanje poniženosti zbog impotencije. *Matorci* će trajati sve dok bude postojao roman kao forma,

ali to nije jedini briljantan prikaz starosti — *Skončavanje* (*Ending Up*) je jedna od najsuptilnijih tragično-humorističkih knjiga koju sam ikada pročitao. I tako dalje.

Zatim je na red došla Martinova memoarska knjiga *Iskustvo* (*Experience*), sasvim izvesno najčudnija, ali i jedna od najboljih knjiga koju je napisao. U njoj ima užasnih mana i uznemirujućih tonova, ali vas ona u potpunosti zaokuplja. Još na samom početku knjige on unapred zadaje udarac svakome ko je puki kritičar. Postoji dobar strukturalni razlog, piše on, “za to što pisci romana pobuđuju jetkost novinara... Kada pišete o kompozitoru, vi ne posežete za violinom. Ali kada pišete o piscu, o onome koji stvara proznu pripovest, vi pišete prozu. A kakve su vaše ambicije u pogledu pisanja *vaše sopstvene* proze — neobavezno ćaskanje o knjigama, intervju ili ogovaranje? Cenjeni čitaocu, nije na meni da kažem da je to zavist. Na vama je da to kažete. A zavist nikada ne dolazi na bal obučena u svoje pravo ruho. Ona dolazi pod plaštom asketizma, visokih standarda, zdravog razuma...”

Ovo je naravno, čisto izivljavanje. Slučaj Martina Ejmisa ne bi uopšte bio vredan pomena da on nije jedan od najboljih živih proznih pisaca. Knjiga *Iskustvo* pruža obilje primera za to. Scena u kojoj opisuje svoga oca kako pada na pešačkom ostrvcetu u ulici Edžver roud (na stranama 338 i 339 izdanja u tvrdom povezu) predstavlja remek-delo tužnog humorističkog pisanja; da je meni barem jednom pošlo za rukom da napišem tako nešto, smatrao bih da nisam uzalud živeo. Da, tako je: to je zavist. Niko ko se divi snažnoj rečenici i kompaktnom skupu ideja, sažetom i oblikovanom na iznena-

đujuće svež način, ne može a da ne oseti zavist. Sila je uz njega.² Ali zbog toga je ono što on čini sa tom silom još važnije. Da, o njemu je pisano dosta gluposti, naročito o njegovoj gramzivosti. (Kad pomislite na novac koga uspevaju da se dočepaju advokati velikih korporacija koji uništavaju kompanije, tupavi pevači i neotesani trgovci valutom, avansno plaćanje ozbiljnim piscima trebalo bi da izaziva olakšanje, a ne da podstiče ljude na uvredljive primedbe.) Ali podrazumevati da zbog svog talenta Martin Ejmis treba da bude izuzet od kritike notorna je glupost.

U stvari, to je čak i malo gore od toga. Njegov profesionalni život se odvija unutar porodice i kruga oko nje, koji su izloženi pogledu javnosti. On ima svoje medije, prijatelje književnike — uticajne polemičare kao što su Kristofer Hičens (*Christopher Hitchens*) i Džejms Fenton (*James Fenton*), mnoge književne urednike, oko 5.000 mlađih pisaca koji mu se dive, očev krug pesnika i kritičara. Kao što i sam kaže, izgovara imena poznatih ličnosti još od kada je prvi put rekao “tata”. On ne bi postao uspešan pisac da nije izuzetno talentovan, ali da se ne lažemo, ni one ostale stvari nisu odmogle njegovoj karijeri, zar ne?

On je istovremeno radio i na svom imidžu i na svojim romanima: žestoki momak iz sedamdesetih godina dvadesetog veka postaje književni huligan, dripac koji je ujedno i strastveni igrač bilijara, uspeva da stvori oko

sebe krug briljantnih pajtosa čiji privatni sleng se uvlači u njihove knjige, a prijateljice su mu filmske zvezde i slavne žene. Oko svake njegove knjige se digla velika prašina, što je, pošteno govoreći, išlo u paketu. Martin Ejmis nije čovek koji bi se poput Selindžera (*Salinger*) usamio u nekoj bestragiji. I sada, u svojoj memoarskoj knjizi servira nam novi materijal: veza sa Freedom Vestom (*Fred West*),³ izgubljena pa nađena kćerka, razvod i ponovni brak, nadmetanje sa izuzetnim ocem, a potom gubitak oca. Sve to je napisano prozom čiji stil, iako razređen, još dovoljno podseća na zgusnuti stil njegovih romana da može da navede neupućenog čitaoca da piščevu maštu pomeša sa činjenicama. Ali ako neko tek sada počne da se žali na uplitanje medija u njegov privatni život i sa izrazom povređene nevinosti na licu izjavi “kako je često moja slobodna volja trpela zbog slave” — za tako nešto je, moram reći, prilično kasno. Šta god da je bio problem Martina Ejmisa, to sigurno nije bio preveliki publicitet.

Pa u čemu je onda problem? Problem je u izbegavanju, u hladnoj distanciranosti od života koja se u njegovim romanima ispoljava kroz bravurozno pisanje na užtrb zaokruženosti, istinske katarze ili strukture. Energija odiše intenzitetom ali je grozničava, poput opere koja je prepuna uzbudljivih arija ali bez zapleta, glavne junakinje ili tračka istinske emocije. Ovo možda ne bi ni bilo toliko važno — konačno, niko nije primoran da čita knjige —

352

2 U originalu: *The force is with him*, aluzija na frazu iz filma *Zvezdani ratovi* (*Star Wars*) koju je Martin Ejmis koristio u svojoj esejiškoj prozi — *prim. prev.*

3 Serijske ubice Fred i Rozmeri (*Rosemary Vest* seksualno su zlostavljali i potom ubili Ejmisovu rođaku Lusi Partington (*Lucy Partington*). Dvadeset i dve godine posle njenog nestanka, Lusin leš pronađen je u bašti Vestovih 1995. godine — *prim. prev.*

da ne postoji sumnja da je problem Martina Ejmisa ujedno i problem britanskih muškaraca njegove generacije — u svakom slučaju, mnogih od nas. Kao i njegov tata, on je dovoljno dobar da ne predstavlja samo sebe; on je i poruka a ne samo glasnik.

Evo jedne grube procene. Kingzli Ejmis je bio gori čovek ali bolji pisac. Ovo je, naravno, generacijski sud jednog četrdesetogodišnjaka. Kingzli Ejmis je imao karakteristične vrline i mane britanskih muškaraca njegovog doba; bio je vođen, čak progonjen starom britanskom protestantskom radnom etikom, ali je, kako primećuje njegov sin, čitavog života ostao beba. Samosažaljenje, mešavina zlobe prema ženama i potpune zavisnosti od njih, mrzovoljno osećanje neprijateljstva prema strancima, pesimističko trućanje o sopstvenoj zemlji, konzervativna bojažljivost kada je reč o kulturnim pitanjima, naviknutost na bocu kao bebe na cuclu... sve je ovo antipatično, a on je to bez mišlosti prema sebi razotkrio u svojim pismima.

Kingzli Ejmis je bio živa karikatura: čovek koji je više voleo da ide po kafanama nego da putuje po inostranstvu, žestoko se tucao i pio, uspevao je da se oseća sputanim u “liberalnom društvu”, a kao pesnik i veliki majstor proze pridavao je veliki značaj lascivnim limericima⁴ i Diku Frensisu (*Dick Francis*).⁵ Ali on je na neki način bio i simbol. Njegova Engleska od 1945. godine pa nadalje zaista je bila zemlja koja je izgubila pravac i samopouzdanje, nacija antimodernista, blago ozlojeđenih, vrednih zenomrzaca, muškaraca konzervativnih pogleda

na kulturu, koji su ponekad znali da se iskupe svojom tihom, stoičkom hrabrošću i humorom. Larkin, mračniji i hrabriji od većine njih, bio je njihov pesnik, a Kingzli Ejmis, duhovitiji od većine njih, bio je njihov romanopisac, i obojica su bili samouvereni u pogledu svoga identiteta. Oni se, kako kažu Francuzi, nisu ugodno osećali u sopstvenoj koži — stvar je jednim delom bila u tome — ali bilo im je neugodno na jedan veoma samouveren način. Ovo samopouzdanje je dalo Larkinovoj poeziji smrtonosnu sažetost, ubitačne završne stihove, a Ejmisovim romanima komičnu strukturu i upečatljive završetke. To su bile knjige koje su znale kuda idu.

Gde je u svemu ovome Martin Ejmis? Jedan jasan nagoveštaj dat je u memoarskoj knjizi *Iskustvo*, čija isprekidana pripovest sadrži pisma koja je kao tinejdžer pisao svome ocu i maćehi Elizabet Džejn Hauard (*Elizabeth Jane Howard*). Iako se on sada zgraža nad njima, ona su napisana natprosečno tečnim izrazom za jednog učenika: “Mnogo vam hvala na pismu. I tako, svi mi izgleda radimo ko jebene budale. Ja izgleda manijakalno prelazim iz stanja drčne samouverenosti u stanje plačljive depresije; s engleskim je sve u redu, ali latinski mi je težak, dosadan i ne pruža mi baš nikakvo zadovoljstvo... Poslednjih dana u Londonu pročitao sam *Midlmarč* (*Middlemarch*) (za tri dana), *Proces* (Kafka je jebena budala — za jedan dan)... Iako bih veoma voleo da vas oboje vidim, izgleda da ću biti isuviše zauzet započinjanjem sto stvari odjednom i izigravajem mirođije u svakoj čorbi (siguran sam da bi Džejn ovo mogla da adaptira za

4 Limerik (*limerick*) je šaljiva pesmica od pet stihova, često nepristojnog sadržaja — *prim. prev.*

5 Popularni pisac trilera — *prim. prev.*

neku od svojih uskovitlanih mešanih metafora), da bih mogao da odputujem...” Tečnost izraza je, naravno, pozajmljena. Mladi Martin piše poletnim ritmom koji je upadljivo blizak očevom.

On, dakle, stiže na scenu kao mlad pisac obdaren zapanjujućom elokventnošću, ali i kao sin čoveka koji je pripadao kategoriji Engleza koja je za one koji su bili mladi šezdesetih godina prošlog veka bila potpuno suvišna. Međutim, čini se da je Kingzli Ejmis bio čovek protiv koga je bilo teško buniti se — bio je isuviše duhovit i tolerantan, a kao ocu mu je pre svega nedostajao autoritet. Tako je Martin razvio nakićeni rokoko stil po kome je poznat, rečenice koje se šepure, udvajaju značenje i ne dospevaju nigde — savršenu masku za nasleđenu elokventnost. Njegovi romani nemaju samouverenu strukturu romana njegovog oca. On stvara groteskne likove sa dna društvene lestvice i hogartovske⁶ karikature umesto uverljivih oštroumnih likova koji su samo karikature u knjigama Kingzlija Ejmisa. On je manje obnažen od svoga oca i ne suprostavlja se tako direktno životnim problemima.

Neke stvari se ne menjaju: najupečatljiviji književni dar Kingzlija Ejmisa bio je njegov sluh, njegov talenat za mimikriju koji ponovo izbija na površinu, očuvan, u delima njegovog sina. Obojica su majstori u izražavanju neartikulisanosti. Kao i otac, sin napušta porodicu i biva progonjen sopstvenom odlukom. Sin pije, tuca se i okružuje se krugom pozvanih muških prijatelja sa kojima deli viceve

samo njima razumljive; to je bilijarski klub, ali ne Garik,⁷ mada je princip isti. Džulijan Barns (*Julian Barnes*) je izgleda u Martinovom životu imao ulogu nalik onoj koju je Filip Larkin (*Philip Larkin*) imao u Kingzlijevom, dok nije došlo do razdora među njima zbog toga što Martin nije više hteo da mu Barnsova žena bude agent. I prijateljstvo između Kingzlija i Larkina je takođe zahladnelo, mada na manje dramatičan način, a onda trijumfalno oživelo posle nekog vremena. Kada Martin Ejmis govori o “predivnoj” obnovi prijateljstva, uz koju su se vratili i nekadašnji izrazi naklonosti i verbalna energija, možda se u tome krije setna poruka za Barnsa.

Tako je sin sličan ocu u mnogo čemu, ali ima liberalnija politička shvatanja, širokogrudiji stav prema ženama (mada ja i dalje smatram da je on slab u opisivanju ženskih likova), a karakteriše ga nesigurniji stav prema sopstvenom identitetu, što je sve tipično za njegovu generaciju. Ponovo se radi o nečemu što se ne odnosi samo na njega već ima šire implikacije. Milioni muškaraca približno njegovih godina, recimo, stari između trideset i pet i pedeset i pet godina, izašli su iz ljuštore u kojoj su se skrivali britanski muškarci u posleratnom periodu, oslobodili su se njenog puritanizma i pesimizma, mizoginije i ostrvske zatvorenosti prema svemu što dolazi spolja, zbog čega su se osećali izgubljeno i zbunjeno, oslobođeni uticaja svojih očeva ali ne potpuno slobodni, budući da im je nedostajao snažan osećaj identiteta ili svrhe postojanja. Kao ni Martinu Ejmisu,

6 Vilijem Hogart (*William Hogarth*, 1697-1764), engleski slikar — *prim. prev.*

7 *The Garrick Club*, čiji je član bio Kingzli Ejmis — *prim. prev.*

stabilnost im nije jača strana, i čine se mlađim u pedesetoj nego njihovi roditelji kad im je bilo trideset godina. Kao i on, ali nasuprot svojim očevima skeptičnim prema Americi, mnogi iz njegove generacije su pod presudnim uticajem američke kulture. Oni se odriču — bolje reći, mi se odričemo velikih ideala i borimo se da pronađemo smisao u bilo čemu.

355 Ovaj revolt prema strukturi, a otuda i prema smislu, vidan je u delu *Iskustvo*, koje nesigurno tumara kroz prostor i vreme. U ovoj knjizi, na kraju krajeva, postoji jedan skriveni, gotovo isuviše savršen šekspirovski zaplet: kćerka izgubljena pa nađena, dobra rođaka koju je neopisivo zlo uzelo pod svoje i koja nije spašena, izgubljeni otac i pronađeni drugi otac, napuštanje žene i dece, pronalaženje žene i dece. Glavni junak greši, običan je smrtnik, doživljava iskušenje (kod zubara) i ponovo se rađa. Postoji čak i komični podzaplet, u kome se pojavljuje komični negativac, biograf Erik Džejkobs (*Eric Jacobs*). Sve to daje mešavinu linija zapleta bogatiju od one u [Šekspirovom] komadu *Žimska bajka* (*Winter's Tale*). Zamislite šta bi, recimo, Tom Stopard (*Tom Stoppard*) ili Majkl Frejn (*Michael Frayn*) mogli da urade s tim na londonskoj pozorišnoj sceni.

Umesto toga, isečeno je na komadiće i izbljuvano u novinskim intervjuima i prikazima, a ovde je prikazano u vidu namerno nepovezane knjige. Knjiga *Iskustvo* pušta zeca iz šesira, a onda ne uspeva da ga uhvati. Završava se jednim neuspelim i neprijatno disonantnim opisom obilaska logora smrti u Poljskoj i izbegava da odgovori na pitanja koja interesuju svakog razumnog čitaoca. Postoji opis bebe “koja se ne može nazvati nijednim imenom iz struktu-

ralnih razloga” — ali do đavola, nema slika tragičnog glavnog junaka, zuba Martina Ejmisa. On zaključuje: “Moj život, meni se čini, apsurdno je bezobličan. Ja znam šta čini dobru pripovest — struktura i ravnoteža, forma, zaokruženost, usklađenost — ali ljudski životi malo toga u sebi sadrže.”

Tipično je, međutim, da malo toga sadrže i Ejmisovi romani; struktura i smisao su u njima bočno povezani, ali Martin Ejmis je uvek imao problema sa strukturom. Njegovi romani započinju, nastavljaju se i završavaju; oni retko putuju ili donose zaključke; njima nedostaje zaokruženost. Zašto je to tako? Knjiga *Iskustvo* napisana je pod uticajem barem dve druge knjige koje su ga zaokupljale — *Memoara* (*Memoirs*) samog Kingzlija Ejmisa (i, u nešto manjoj meri, njegovih *Pisama* /*The Letters of Kingsley Amis*/), kao i knjige Sola Beloua (*Saul Bellow*) *Ravelstin* (*Ravelstein*). Belou je Ejmisu drugi otac; to prijateljstvo, Belouova skorašnja bolest i citati iz radnih verzija *Ravelstina* stalno se iznova pojavljuju u njegovoj knjizi *Iskustvo*. I *Ravelstin* se takođe nalazi na spornom terenu između memoara i fikcije; to delo u kome se prikazuje portet čoveka koji neobično liči na Belouovog prijatelja Alana Bluma (*Allan Bloom*), autora dela *Zatvaranje američkog uma* (*The Closing of the American Mind*), koji je umro od side.

Ravelstin je, međutim, knjiga koja odiše izuzetnim samopouzdanjem: smirena i divne forme, ona, po Ejmisovim rečima, predstavlja uzor strukture i ravnoteže, zaokruženosti i usklađenosti. Ona je jednostavna, ali puna velike mudrosti; ona ima moć rasuđivanja koja doseže velike visine, ali joj ništa ne izmiče. Isto to se može reći za Rota iz kasnijeg perioda, De-

Lila (*DeLilo*), Forda, i donekle Apdajka. Na neki način, američki romanopisac ima otvoreniji stav prema historiji, kulturi u širem smislu, kao i osećaj za to kakva je situacija muškaraca; britanski romanopisac sve to nema — svakako uključujući i Ejmisu, koji je verovatno u najvećoj meri svestan ovih preokupacija američkih pisaca. Da li je ovo zbog grandioznosti i glamura onoga što se zove “američkim vekom” ili zbog ozbiljnog poimanja kulture od strane jednog dela američke elite, kome je lako podsmevati se? Šta god da je u pitanju, naša, britanska priča čini se manje značajnom od njihove, mašta naših muškaraca (jer ovo se ne odnosi na naše spisateljke, ili barem ne u tolikoj meri) okrenuta je sebi, skućena je, uvela i bez samopoudanja. A možda se upravo radi o tome da je Ejmis isuviše dobar pisac a da se u njegovom delu ne odraze ti kulturni nedostaci — čovek čiji je urođeni osećaj za stil unapred osuđen na propast zbog vremena i prostora u kome živi. Bežanje od stvarnosti i razlomljenost strukture knjige *Iskustvo* odražava razlomljenost iskustva mnogih od nas.

Ja ne želim da kažem da su Amerikanci optimisti na jedan pojednostavljen način, već da su veliki na svaki način. Filip Rot, koga je Ejmis s pravom napao zbog njegovih postmodernih romana iz Zukermanove ere⁸ čija je tema pisanje, kasnije je uspeo da trijumfalno prikaže istinske živote, imao je odvažnosti i hrabrosti da proširi svoju empatiju, da donosi sudove o dobrim ljudima koji se bore sa svojom sudbinom, i da postigne zaokruženost forme. Ovo ne podrazumeva nekakav sređen, srećan, nadahnjujući ili jednostavan završetak. Ali iz nekog razloga, Rot i drugi američki muškarci pokazuju otvorenost i širinu u razumevanju istorije, što im omogućava da pišu staromodne romane čvrste strukture o istinskim katastrofama — onim koje se dešavaju svima nama — dok su britanski romanopisci pobešli u žanrovsku prozu i grotesku. Ovo ne važi, znam to, za ljude koje književni krugovi preziru kao što su Nik Hornbi (*Nick Hornby*) ili Toni Parsons (*Tony Parsons*). Ali to je istina kada je reč o onima najtalentovanijima, pre svega o Martinu Ejmisu.

356

Njegov otac je umro. Pisma njegovog oca, poslednji veliki izlivi njegovog pera, sada su objavljena. Ova zemlja polako izlazi iz senke posleratnog muškarca, sa svim njegovim vrlinama i manama. To je ono najgore što je Engleska dala, ali ima tu i od onog najboljeg. Sada je Martin počeo da piše na malo konvencionalniji način — da gleda životu ako ne pravo u oči, a onda barem u lice. Hoće li biti moguće da se on, poput Rota, izdigne iznad mediokritetskog pisanja iz perioda svojih srednjih godina i trijumfalno procveta u svojim poznijim godinama? On ima dara i inteligencije za to, ali ima li dovoljno širokogrudosti da se izdigne iznad nekadašnjeg bežanja od života, hladnoće emocija, i odbaci kamuflažu stilskog umeća koje je nalik na beživotno ukočeni pogled ribljih očiju? Ako mu to pođe za rukom, jedna generacija će zahvaljujući tome biti bogatija.

Izvornik: Andrew Marr, “Worst of England”, *Prospect*, jul 2000, str. 28–32.

8 Pisac Natan Zukerman (*Nathan Zuckerman*) lik je niza romana Filipa Rota — *prim. prev.*