

АЗРА А. МУШОВИЋ¹

Државни универзитет у Новом Пазару
Департаман за филозофско-филолошке науке
Студијски програм Енглески језик и књижевност

МЛАДОСТ И НЕСТАЈАЊЕ – ПЕРЦЕПЦИЈА ВРЕМЕНА КОД Ф. СКОТА ФИЦЦЕРАЛДА

Сажетак

Данас сматран парадигмом *Турбулентних 1920-их, Доба цеза* и *Изјубљене генерације*, велики амерички модерниста Френсис Скот Фиццералд био је акутније свестан свога времена – славе, процвата и нестајања садашњости – него многи други писци. У својим причама и романима који прате тзв. „обред иницијације“, бавио се феноменом времена, променама и нестајањима као аспектима свога доба, и постепено, његова велика романтичарска тема *изјубљеног времена* постајала је више „самопрождирућа“ него што је то могао да пожели. Усклађен са пролазношћу времена, фасциниран његовим нијансама, он га се такође и дојао. Фиццералдова перцепција *нестајања* и његова глорификација *младости* преплитала се са променама у његовом креативном животу. Његов опус је тако прави доказ промена у веку у коме је стварао. Иронично је, онда, да његова уметност, која тако суптилно рефлектује дух младости, промене и нестајања, превазилази све ове феномене.

Кључне речи: време, перцепција, младост, промена, нестајање, превазилажење, глорификација.

Међународни научни скуп *Наука без граница*, у организацији Филозофског факултета Универзитета у Приштини (са привременим седиштем у Косовској Митровици) је, сматрали смо, лепа прилика да се подсетимо једног од највећих представника модернизма, великог америчког класика Френси-

¹ azgramusovic@gmail.com

са Скота Фицџералда, као и његовог комплексног односа према тематици времена. Истражујући ову тематику у Фицџералдовом контексту, послужимо се *културолошким* анализом као оквиром проучавања пишчеве перцепције феномена *младосџи*, феномена *џага* у средње доба, као и феномена старења одн. постепеног *несџајања*. Будући да је Фицџералд од почетка своје стваралачке каријере повезиван са *културом младосџи* која се развија током 1920-их, настојали смо да, истражујући ову културу, покажемо како фетишизација *младосџи* утиче на ауторову свест о превременом старењу, централну за његов *џрајични* сензибилитет. Приказујући формативне аспекте *културе младосџи*, разматрали смо њен свеобухватни утицај на Фицџералдов опус, од његових првих романа и прича до последњих дела непосредно пре пишчеве смрти 1940-е.

Овако Ернест Хемингвеј у делу *Покрејџна џозба* описује свога савременика, творца „Доба џеза“ и припадника „Изгубљене генерације“:

„Његов таленат је био природан попут шаре начињене од прашине на крилима лептира, и он га није разумевао ништа више него што лептир разуме своје летење. Касније, постаје свестан својих оштећених крила и њиховог састава, учи се разумевању и не може више да лети јер је љубав према лету нестала и може само да се сећа времена када је летео без икаквог напора“ (Hemingway, 1964, str. 62).²

Фицџералд је своје доба називао „Доба џеза“, и признавао да га је то доба „уздигло, ласкало му и пружило више но што је он икада сањао, и то само зато што је просто казивао људима да осећа исто што и они“ (Fitzgerald, 1978, str. 211). Његов *џренуџак* је био кратак колико је био блистав, и напослетку, прича о Френсису Скоту Фицџералду јесте прича о *несџајању* једног великог америчког талента.

Рани успех, како је истицао касније, убедио га је да је живот романтичан. Иако га је његова интелектуална страна убеђивала „да су ствари безнадежне“, могао је да се понаша као да је „одређен да их учини другачијим“; била је то илузија охрабривана бескрајним оптимизмом и енергијом онда када је још увек био млад (Fitzgerald, 1978, str. 76). Он и супруга Зелда отелотворавали су романтичарско величање *младосџи*. „Једном си био млађи од икога на свету“, приметила је Зелда и он је као писац уложио велики напор да изнова оживи *мајџу младосџи*, „када су се ишчекивана будућност и чежњива прошлост стапали у један јединствен величанствени тренутак – када је живот заиста представљао сан“ (Fitzgerald, 1978, str. 78).

2 Цитате наведене у раду превела А. М.

Као писац, Фиццералд је „измислио“ своје доба – Гертруда Штајн је тврдила да је то учинио захваљујући својој ингениозности (Toklas, 1963, str. 76).³ Фиццералд је био *сањар* који је своје приче писао урођеном природношћу, свих сто шездесет њих, као и четири довршена и један недовршени роман у току свог кратког живота. Његов роман *Велики Гетсби* критика сматра америчким класиком, скоро беспрекорним ремек-делом које кристалише моралне изборе једне ере својом концентрованој снагом и запањујућом јасношћу.

Фиццералд је један од оних модернистичких аутора који на суштински начин остаје веран *традицији*, који ствара у контексту поезике „изгубљене генерације“ и њене ванвременске потраге за *смислом* или *сврхом* сопственог битисања. Он је писац хроничар америчког друштва 1920-их, сликар живота после Првог светског рата и међуљудских односа у специфично америчком „Добу џеза“, коментатор модерне Америке, те земље потомка романтичне прошлости, у чијем је животу *идеализам* јака компонента као и *материјализам*; моралисту који своје осећање морала заснива на „фундаменталној ујудности“, (на супрот *модернистичком* моралу заснованом искључиво на моћи и друштвеном положају) и уметник који је на носталгичан начин успео да у својим делима задржи и поново оживљава боје, звуке и мирисе америчке не давне, сликовитије прошлости (Fitzgerald, 1957, str. 243).

У стању алкохолисаности, Фиццералд је изјавио да су он и Зелда веровали да су заштићени од последица својих поступака својом „театралном невиношћу“ (theatrical innocence), захваљујући којој су уживали у чињеници да су посматрани, и могућности декадентног извођења својих улога, без бојазни да им подлегну (Fitzgerald, 1978, str. 78). Фраза „театрална невиност“ делује као оксиморон, самопотирућа контемплација. Бити *театралан* значи бити изразито *самосвесћан*, а то негира невиност. Улога писца обично имплицира улогу посматрача, не учесника, а ретко када забављача. Обоје су били у стању да играју различите улоге, посебно ону забављача, попут акробате који хода по жици. Свака улога коју појединац преузима носи своје последице. Невиност Фиццералдових требало је да негира њихове поступке, да живахно настави њихов метафорички „плес по жици“ чак и онда када се жица прекинула. На извештан начин, они су осећали да су предодређени да буду *славни* и веровали да их је њихова *младост* учинила нерањивим.

Ово је варљива спољашњост једне од најтужнијих америчких прича, скоро романтична верзија бајке у којој је атрактивни, талентовани пар добио

3 Иако је ту исту ингениозност Хенри Џејмс означио као *амерички карактер*, у Фиццералдовом случају она је наводила скептичне критичаре да критикују његову отвореност.

превише и прерано и био конзумиран у току процеса. Прича о Фицџералду у себи садржи много више од судбина својих двају протагониста и стога опстаје као америчка парадигма.

У *твојим годинама* (*At Your Age*), релативно непозната кратка прича из 1929. садржи све заштитне елементе које су читаоци Ф. Скот Фицџералда очекивали на крају *Доба џеза*: ту је атрактивни, добронамерни јунак постигнут због свог конвенционалног порекла и чињенице да долази из средње класе; неукротива шипарица (*flapper*) чија живахна необузданост симболично представља лакомисленост младости; презриви, ташти противник који преотима девојку својим упадљивим аутомобилом; детињаста, конвенционална мајка збуњена антитрадиционализмом своје кћери. Ипак, ова прича се разликује од уобичајеног Фицџералдовога обрасца на један значајан начин. За разлику од Амори Блејна, Декстера Грина или Џеја Гетсбија, Том Скввајр губи девојку не зато што је сиромашан већ зато што је сувише стар. У својој педесетој, Том је привучен младошћу Ени Лори исто колико и њеном лепотом или друштвеним статусом. Она за њега представља истински *извор* младости, оживљавајући успомене на „топле убеђености“ (*warm suggestions*) његове адолесценције и надањујући га поново на „праву терминологију младе романсе“ (Fitzgerald, 1979, str. 288). Патос приче је Томова убеђеност да *животна доб* представља стање ума, а не хронологије нити протока времена. „Ја нисам стар“, он убеђује себе. „У педесетој ја сам млађи од већине људи у четрдесетој“ (Fitzgerald, 1979, str. 278), али када га Ени издаје због обожаваоца који је тридесет година млађи од њега, он је ошамућен лудошћу својих идеалистичких претензија. Приговарајући јој у родитељском маниру, он „бивајући у шоку схвата да су он и њена мајка људи исте доби који гледају у особу другог доба“. До краја приче, Том доноси одлуку да се понаша у складу са својим годинама: „Он је изгубио битку против младости и пролећа, и са тугом плаћа казну за неопростиви старосни грех – одбијање да умре“ (Fitzgerald, 1979, str. 291).

Један наглашени део приче посебно одсликава Томову опседнутост младошћу: „Младост, неба ми – младост! Желим је близу себе, око себе, само још једном пре него будем сувише стар да бих марио“ (Fitzgerald, 1979, str. 279). Ова изјава прикладно осветљава читав Фицџералдов корпус, будући да је његова преокупираност младошћу од централног значаја за његово дело. У својој основи, старосна доб за Фицџералда представља мерило сопствене вредности. Све док себе доживљава као младог, он утеловљава *обећање* раног постигнућа. „Увек су ме занимале изванредне особе, јер сам замало и сам постао такав“, сећа се он на прагу зрелог доба у двадесет трећој години.

„Мислим да сам био један од десеторице најмлађих у својој класи на Принстону“ (Fitzgerald, 1994, str. 59–60).⁴ *Младост* је била амброзијски дар богова, божанска милост која означава тријумф судбине над напорним радом.

Многи критичари занемарују културолошку позадину Фиццералдове преокупираности култом младости, описујући његову опсесију као личну ману која није у сразмери са зрелошћу његовог уметничког постигнућа. Ипак, његов став према старењу осликава ширу *фетишизацију младости* која је била ендемског карактера у популарној култури двадесетог века. Спознавање значаја феномена младости у Фиццералдовом делу захтева сагледавање изван личне патологије, спознају ширег опсега модерних ставова о животном циклусу. Ова спознаја захтева разумевање зашто је, према речима једне од њих, „час зрелости прошао, а дошао час младости“ (Cole, 1991, str. 349).

До 1920-их, прва генерација младих, која је sazрела у оваквој концепцији адолесценције, ступила је на јавну сцену као посебна подкултура, препуна сопственог сленга, стила и обичаја иницијације. Ово изненадно издвајање младе генерације изазвало је интересовање јавности и започело деценијску дебату о моралности њених хирова и обичаја. Ова темељита пажња усмерена на младе такође је створила потребу за гласноговорницима који би посредовали у све дубљем генерацијском јазу – улогом коју нико у том периоду није играо боље од Фиццералда.

Ова културолошка потрага за младошћу брзо је трансформисала ставове према старењу. Док је животно путовање некада симболички представљало „ходочаснички“ пут од доба невиности до искуства, старење је током *Доба цеза* почело да бива представљано као застарело и добило ноту неумесности. Проучавање Фиццералдовог дела насупротив оваквој позadini омогућава нам боље разумевање не само утицаја, који су обликовали његову анксиозност према старењу већ и открива зашто су 1920-те – и скоро свака деценија отада – изгледале тако искључиво као „афера младости“ (Fitzgerald, 1945, str. 15).

Блуз младости – оживљавање искуства адолесценције

Када је роман *С ове сивране раја* објављен 1920. читаоци су били шокирани реализмом Фиццералдовог приказивања тинејџерског доба. Он је представио главног протагонисту Амори Блејна, који се опијао, напустио Прин-

4 Седамнаест година касније, он описује зашто више вреднује превремени развитак од зрелости: „Човек који успе млад верује да је до успеха дошао захваљујући својој срећној звезди“, пише он у *Раном успеху* (1937). „Човек који се доказује у тридесетој има идеју да су његовом успеху балансирано допринели снага воље и судбина, док је онај ко успева у четрдесетој подложен да цео акценат стави на саму вољу“ (Фиццералд, 1945, стр. 89).

стон и био чак ухваћен у хотелској соби у Атлантик ситију са оскудно одевеном малолетном девојком. Роман поготову не постиже главни прерогатив адолесцентске фикције; уместо приказивања уљудних одговорности зрелости, он се завршава амбивалентно, његов протагониста више није дечак, али још увек није достигао зрелост, измештен је из прошлости а несигуран у погледу будућности. „Ја познајем себе, и то је све“, признаје Амори у завршном монологу (Fitzgerald, 1920, str. 260). Као што Фиццералд изјављује у предговору, „да ли ће јунак заиста *стићи* неће је на читаоцу да одлучи“ (Fitzgerald, 1920, str. 393–5).

Традиционално, Фиццералдов *ировакајтивни* став бивао је приписиван утицају натурализма, Фројдове психологије и модернистичког романа младог човека (Bildungsroman) попут Џојсовог *Пориретта уметника у младости*, који су сви охрабривали мрачније, много комплексније портрете сазревања.

Викторијанци су дефинисали младост као морално шегртовање у коме се млади уче конвенционалним идеалима *учтивости* есенцијалним за буржоаско схватање респектабилности. Овако усиљеном третирању младости недостајао је психолошки конфликт, одн. третирање емоционалних комплексности адолесценције, за разлику од става да ригорозна самодисциплина треба да усмерава младе људе кроз процес сазревања.

До раног двадесетог века, викторијанска слика побожне, послушне младости бива супротстављена *новој* концепцији адолесценције као незгодног, проблематичног доба, неодвојивог од девијантности и дунтовништва. Студија *Адолесценција* (1904) Џ. Стенлија Хола даје научну легитимност буржоаском схватању „страшног тинејџерства“, младост је била време „олује и стреса“ у коме су млади људи бивали преплављени супротстављеним емоцијама и импулсима. Суштински романтик, Хол дефинише адолесцентски развој као русоовски сукоб између *ирприродне* младости која настоји да поврати примитивне инстинкте и цивилизованог света одраслих који је претерано уздржљив у својим страстима и креативности. Тако тинејџер постаје отац човека, сматра Хол, „привлачно дете“ заменио је „бунтовник без злого“.⁵

Фиццералд свој рани успех дугује чињеници да су адолесцентски и постадолесцентски читаоци били зрели за фикцију која је поткрепљивала новонасталу конфузију и комплексност карактеристичне за живот тинејџера. *Рај* је био „убедљива хроника о младости написана од стране исте те младости“,

5 Вид. студију *Прелазни иницијације: Адолесценција у Америци од 1700. до данас* аутора Џозефа Кета.

јер се Фиццералд није „освртао на младалачке проблеме са сетним покровитељским ставом“ већ је био „још увек у жару борбе, и писао ватреношћу учесника“ (Bryer, 1978, str. 26). Пратећи Аморијеве емоције кроз тријумф и трагедију, роман документује „нестабилност и колебљивост“ темперамента младости, илуструјући како су, према Холовој тврдњи, млади растрзани између „духа за црпљењем задовољстава и добијања признања“ од стране свих и антигетичке тенденције према „болу и утучености“ (Kett, 1973, str. 265–77). Штавише, завршавајући причу са јунаком који је „одрастао да нађе све богове мртве, све ратове извојеване, све вере у човеку уздрмане“, Фиццералд дефинише адолесценцију као процес емоционалног и историјског прилагођавања (Fitzgerald, 1920, str. 260). Напослетку, Амори не зна како да одрасте, јер су се лекције усвојене од узора показале неадекватне у модерном добу, тиме указујући на то да су млади људи на удару културолошке промене.

Иако се Фиццералдови романи после *Раја* фокусирају на карактере на врхунцу њихових тридесетих, његове кратке приче приказују адолесценте попут Аморија који морају да преброде олује одрастања. Но, Фиццералдове приче превазилазе своју инспирацију. Фиццералдови претходници попут Таркингтона су популаризовали лаганију слику младости коју је оличавала „лудица“ (mooncalf), обично дечак ухваћен у агоније романтичарског делиријума које га приказују као комичну фигуру. Иако је Фиццералд ценио Таркингтонову вештину као хумористе, он осуђује идеју „лудице“ као неискрену представу младости. Напуштање понижавајућег стереотипа „лакрдџаша“ у кратким причама омогућило је Фиццералду да се фокусира на врхунац младалачког искуства и истражи, попут Хола, конфликт између *им-џулса* и *дисциплине*. Фиццералд се уздржава од редуковања адолесценције на растуће слабости карактера, третирајући је уместо тога као низ формативних развојних изазова (Kett, 1973, str. 265–77).

Тако, у причама о Бејзилу и Џозефини – Бејзил Дјук Ли и Џозефина Пери истовремено су наивни и искусни, делом деца а делом одрасли. У последњој причи из серије о Бејзилу, *Бејзил и Клеопајтра*, главни јунак жуди „да буде старији, мање импресиван, мање импресиониран“; да би то постигао, ипак, мора да се ослободи привлачности коју осећа према лакомисленим, популарним девојкама које се, кроз низ од осам прича, изнова показују као неврдне његове привржености (Fitzgerald, 1989, str. 207). Пет прича серије о Џозефини завршава се у тужнијем маниру. У *Емоционалном банкротству*, јунакиња мора да призна да је њена „бескрајна, трагична апатија“ и нарцизам чине неподобном за зрелу љубав. Њен површни став према романси води је до спознаје да, иако још нема осамнаест година, она „нема шта

да пружи“ и не може „ништа да осећа“ (Fitzgerald, 1989, str. 326–7). У оба случаја, Фицџералд инсистира на адолесцентској склоности према откровењу (epiphany). Бејзил и Џозефина не добијају само вредан увид у њих саме, већ приче о њима указују на то да они никада више неће гледати на свет онако невинно као некада.

Младост за Фицџералда представља кулминацију једног *романтичарској* *обећања*; једном када се врхунац достигне, појединац старењем бива *ироњан* у хладни, земаљски свет *несћајања*. У приказивању старења на овај начин, Фицџералд је слике црпео из уобичајеног схватања које је одрастање изједначавало са библијском причом о срећном паду. Холова *Адолесценција*, такође, алудира на идеју *пага* да опише зрелост: „Можда мит о Адаму и Еви описује ову епоху. Свест детињства је превазиђена, и једна нова... свест треба да се развије“ (Bryer, 1978, str. 72).

За Фицџералда, ова сликовитост моралног пада наглашава радњу „иницијације“ или „стасавања“ (coming-of-age) којима се он увек враћа у својим причама. У једној за другом причом, младић лишен својих снова кроз изненадни обрт судбине добија *архејски* увид у таштину људске жудње. Многим његовим протагонистима, укључујући Аморија, Џорџа О’Келија у *Разумној ствари* (1924) и Ендија у *Последњој лејоџици* (1929), изгубљена прва љубав узрокује ову нежељену иницијацију. Друге, попут Дика Дајвера, Антонија Печа или Чарлија Велса у *Поново у Вавилону* (1931), пад води до расипништва и оставља их *носталличним* за безбрижном забавом коју су некада узимали здраво за готово. Шта год да је катализатор, резултат оваквих искустава је увек исти: Фицџералдови јунаци се осећају изненадно, неповратно стари. Крај *Зимских снова* (1922) драматизује ову спознају приказивањем Декстера Грина који је шокиран што је лепота његове некадашње љубави изгледела:

„Сан је нестао. Нешто му је било одузето... Капије су биле затворене, сунце је зашло и није било никакве лепоте осим сиве лепоте челика која одолева времену. Чак је и туга коју је могао да осети била остављена у земљи илузија, младости, богатства живота, где су његови зимски снови процветали“ (Fitzgerald, 1989, str. 145).

Мало других одломака боље изражава снагу откровења коју у себи носи ова аналогија између пада и старења. За Фицџералда, није било катарзичнијег климакса за причу од изненадне жудње за изгубљеним рајем младости.

Код младости – дефинисање Дез генерације

Фиццералд и Хол нису били усамљени у настојању да, користећи сликовитост моралног пада, опишу *модерну* младост. Анксиозност старије генерације водила је порекло од простог питања: може ли размажена, цинична младост израсти у продуктивне, моралне одрасле? Како Пола С. Фас тврди, Фиццералд је имао посредничку улогу у овој дебати. Док је његово дело „приказало јавности понашање америчке омладине“, оно је такође ламентовало над њиховим отуђењем од „једног старијег реда вредности и стандарда“ (Fass, 1977, str. 28).

Фиццералд третира и питање младалачког брака – вреднујући интуитивност младе љубави над зрелом, разумном приврженошћу, он истиче да је прва љубав једина права љубав, будући да је „нестварна, некористољубива измешаност екстазе и мира“ адолесцентске страсти „неповратива“ у средњем добу (Fitzgerald, 1989, str. 310). Подједнако често, ипак, Фиццералд упозорава на *разочарања* младалачког брака. Након једва шест месеци брака, Антони и Глорија откривају да је „надахнута идила“ прве љубави једно „изнуђивање младости“ (extortion of youth) које брзо пређе „даље на друге љубавнике“ (Fitzgerald, 1922, str. 156). На сличан начин, *Поново у Вавилону, Једно путовање у иностранство* (1930) и *Какав згодан њар!* (1932) указују да је самоапсорбованост адолесценције неспојива са брачном срећом.

У процењивању *нових* ставова према половима и браку, Фиццералд се посебно усредсређује на *слободе* које су се пружале женском полу. У томе свакако није био сам. Током декаде, посматрачи су били затечени преобилем самопрозваних *шипарица*, „правих“ и „бејби-вамп“ девојака, које су тврдиле да представљају модернизовану женственост. Фиццералд је сматрао да се девојачки приступ новим слободама заснива на њиховој способности да *замале* разлику између детета и одрасле особе. *Нова* жена је одбијала икону женствености генерације своје мајке, тзв. *Гибсонову* девојку, јер су њене рубенсовске пропорције оличавале домаћичку равнодушност. Насупрот томе, равна, дечачка фигура, коју представља шипарица, приказује радостан, неспутани покрет. Као што један психолог овог периода примећује, шипаричини „дуги, витки удови и неразвијени торзо“ такође указују на „незрелост“.

Идеја да физичка и емоционална незрелост унапређују женску еманципацију увредила је феминисткиње, међутим, оно шта заправо Фиццералдова дела приказују је то да младе жене осећају да је њихова слобода нераскидиво везана са њиховом младошћу. Како Глорија Печ разуме, свет је њен докле год је млада, што је разлог зашто се радије понаша као да има осамнаест уместо двадесет две године (Fitzgerald, 1922, str. 64). Зелда Фиццералд експли-

цитније истиче исто становиште у *Меколовом* чланку из 1925: „Верујем да је шипарица уметница у свом пољу, уметности постојања – бити млада, бити дражесна, бити објекат ... Њена једина улога је да забави и учини старење много пријатнијим неким мушкарцима а остајање младим лакше оним осталима“ (Fitzgerald, 1991, str. 393).

Фиццџералдово рано дело представља праву химну приказаним улогама *нове* младе жене. Његова прототипна јунакиња, било да је то Розалинд Коннејд у *Рају*, Сели Керол Харпер у *Леденој џалаји* или Ненси Ламар у *Слај-кишу* (The Jelly-Bean) самосвесно је незрела, раздражљива и себична.

Фиццџералд је такође схватао да се фантазија о *вечној младости* неизбежно мора суочити са реалношћу старења. У његовим романима, пре свега, шипарице обично уживају у продуженој младости само да би изненада откриле да је време декадентне, хедонистичке забаве неповратно потрошено. Иако Глорија Печ жуди „да буде млада и лепа веома дуго“ неумерено понашање и брачни несклад исцрпљују те драгоцене особине (Fitzgerald, 1922, str. 270). После деценије извођења улоге „дејди-вамп“, она је приморана да на свој двадесет девети рођендан сазна да изгледа старије него што би требало да би убедљиво играла своју вршњакињу на филму. Пошто изгледа као „жена у тридесетим“, филмски студио јој сугерише да је прикладнија за „мању улогу... као што је веома охоло богата удовица“ (Fitzgerald, 1922, str. 403). У *Бла-џа је ноћ*, Розмари најпре испуњава улогу шипарице тако што оживљава младост Дика Дајвера. Привлачност коју осећа према њој осуђена је на пропаст истог тренутка када схвата да је она заправо одрасла особа (Fitzgerald, 1934, str. 321). Једном када спозна да је њена привидна наивна невиност само биоскопска илузија, Дик једноставно губи интересовање за Розмари.

Најдирљивији портрет шипарице која стари без сумње је онај Дејзи Бјукенен у *Гетсбију*. Иако је мужевљево стално неверство начинило циничном, Дејзи настоји да у двадесет трећој години остане она иста лакомислена тинејџерка која се заљубила у Џеја Гетсбија пет година раније. Да би одржала такву слику о себи, она изводи афектиране, претеране гестове који наглашавају њену детињастост. Све док себе доживљава као младу и безбрижну, она може бити лакомислена без последица. Изједначавајући сазревање са кривоцом, Ник указује да Дејзина жеља да остане млада није настала из потребе да заустави пролазност младости већ из њене незреле потребе да избегне одговорност одрасле особе.

Заувек млади – старосна свест и тржишние младосии

Фиццералдово стваралаштво нам, такође, открива свест о трећем аспекту *културе младосии* доминантне током 1920-их: конституисању младости као *тржишне* вредности. Књижевност се показала као популаран медијум за ширење тржишта младости. Фиццералдов канон био је често поистовећиван од стране медија са шипарицама и дендијима да му је често приписивано конституисање младости као тржишног симбола.

Фасцинација младалачким животним стилем такође је изазвала аспирације тржишта намењеним одраслима који су жудели да избегну осећај старења. До средине 1920-их, инсистирало се на учењу да је старосна доб питање психологије, а не хронологије. Фиццералдов *Чудни случај Бенџамина Бајтона* (1922) драматизује продуктивност коју су многи видели као могућу када би се младалачка енергија и зрела мудрост могле синхронизовати. Човек који се рађа као седамдесетогодишњак и временом постаје све млађи достиже свој врхунац управо када би средње доба требало да га успори. За многе коментаторе, слављење младалаштва у овом маниру није била ствар научне фантастике већ резултат позитивног, виталног погледа на живот.

Трагање за младошћу изазвало је аналогну анксиозност у вези да добом када појединац и званично постаје „потрошен“, одн. када почиње његово „нестајање“. Видимо да је Фиццералдова свест о старосној доби била продукт једне културе у којој је старење било симбол детериорације и дегенерације. Више од било ког аутора свог времена, он је био преокупиран симболизмом старосних прекретница, често стварајући од њихових прелаза драматичне заплете својих сижеа. Тако би *Лејли и Њроклејли* могли носити поднаслов „Одбројавање до тридесете“, јер су Антони и Глорија ужаснути средњег доба толико да нам њихов „пад“ у декадентност изгледа као напор расипања своје младости пре него им је време одузме.

„Током двадесетих година стварни замах живота почиње да опада, и заиста је једноставна душа она којој су многе ствари исто тако важне и значајне у тридесетој као што су биле и пре десет година“ (Fitzgerald, 1922, str. 169).

У сличном маниру, Енсон Хантер у *Бојатом момку* (1926) страхује да ће га тридесети рођендан испунити „ужурбаним песимизмом четрдесетогодишњака“, а да би задржао свој осећај виталности и могућности, он се посвећује томе да изиграва двадесетогодишњака тако што урања у површни, псеудо-студентски свет пијанки и дебитантских балова.

У дефинисању важности старосних прекретница, Фиццералд обрће, а донекле и исмева савете „гуруа младости“ периода који подстичу свој аудито-

ријум да се понаша што је младалачкије могуће. Колико год да се допадамо себи као млади, инсистира он, тренутак када ћемо бити демаскирани као стари и оронули је неминован.

Детерминистичка вера у стадијуме живота и глорификовање младости које доминира у Фиццдералдовом стваралаштву нас доводи до екстрема до кога америчка популарна култура деградира зрелост. Преокупираност адолесценцијом присутна у романима *С ове сивране раја*, *Лејн и њроклејн*, *Велики Гетсби*, *Блаја је ноћ*, кратким причама и есејима не само да осликава само ову деградацију већ, такође, помаже одржавању овакве тенденције у америчкој имагинацији од 1920-их. Године 1953, Ван Вајк Брукс говори против оживљавања интересовања за Фиццдералда упозоравајући да „култ младости“ који он слави може „испунити читаоце страхом од старења који ... одвраћа било какву пажњу од користи сазревања“ (Токлас, 1963, стр. 69). У овом светлу, Фиццдералда често наводе као пример заустављеног америчког интелектуалног развоја. Да би умањили његов значај, често га описују као претечу битника, младалачких деликвената, па чак и Елвиса Прислија свога времена – што заправо никако није лако мислена заоставштина као што је то сама намера оваквих критика (Cole, 1991, стр. 181). Успон културолошких приступа књижевности помаже нам да боље разумемо различите улоге које категорија *младосћи* има у популарној култури. Адолесценција, као бурно доба прилагођавања и усаглашавања појединца како са друштвом тако и са самим собом, драматизује *неспокој* и брзину промена које карактерише двадесети век; адолесцент, при томе, постаје *домен* у коме разматрамо овакве трансформишуће друштвене ставове према појединцу и његовој перцепцији стварности. Уместо да замерамо Фиццдералду што није успео да сазри на конвенционалан начин, требало би настојати да спознамо колико дубоко његов корпус осликава борбу *одрастања* у једној култури која демонизује старење.

Стога, док приказује борбу одрастања у једној култури младости, Фиццдералдов канон заправо приказује нестајање *невиности*. Његов је приступ један разиграни, скоро вордсвортовски приступ невиности. Међутим, уместо искуства које црпи енергију из прошлости код његовог романтичарског претече, Фиццдералд је више линеаран у перцепцији времена.

Увидом у живот и дело овог врсног хроничара 1920-их, одн. модернизма као нове перцепције стварности, добијамо један нови увид у себе и свет око себе. У том контексту, неговање *култа младосћи* одн. потискивање процеса *нестјајања* (младалачке енергије, импулса, пасионираног става према живо-

ту) свакако имплицира једну отвореност према *новим*, креативнијим начинима живљења и постојања.

Литература

- Bryer, J. (1978). *F. Scott Fitzgerald: The Critical Reception*. New York: Burt Franklin.
- Cole, Th. (1991). *The Journey of Life: A Cultural History of Aging*. New York: Cambridge University Press.
- Kett, J. (1973). *Rites of Passage: Adolescence in America 1700 to the Present*. New York: Basic Books.
- Toklas, A. (1963). *What is Remembered*. New York: Holt, Rinehard and Winston.
- Fass, P. (1977). *The Damned and the Beautiful: American Youth in the 1920's*. New York: Oxford University Press.
- Fitzgerald, S. (1957). *Afternoon of an Author: A Selection of Uncollected Stories and Essays*. New York: Princeton University Library.
- Fitzgerald, S. (1922). *The Beautiful and Damned*, repr. (1995). New York: Charles Scribner's.
- Fitzgerald, S. (1945). E. Wilson (ed.) (1987). *The Crack-Up*. New York: New Directions.
- Fitzgerald, S. (1994). *Fitzgerald, F. Scott: A Life in Letters*. M. Brucoli (ed.). New York: Charles Scribner's.
- Fitzgerald, S. (1978). *The Notebooks of F. Scott Fitzgerald*. M. Brucoli (ed.). New York: Harcourt Brace Jovanovic/Brucoli Clark.
- Fitzgerald, S. (1979). *The Price Was High: The Last Uncollected Stories of F. Scott Fitzgerald*. M. Brucoli (ed.). New York: Harcourt Brace Jovanovic/Brucoli Clark.
- Fitzgerald, S. (1989). *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald: A New Collection*. M. Brucoli (ed.). New York: Charles Scribner's.
- Fitzgerald, S. (1934). *Tender is the Night*. repr. (1996). New York: Charles Scribner's.
- Fitzgerald, S. (1920). *This Side of Paradise*. repr. (1995). New York: Charles Scribner's.
- Fitzgerald, Z. (1991). *The Collected Writings*. M. Brucoli (ed.). New York: Charles Scribner's.
- Hemingway, E. (1964). *A Moveable Feast*. New York: Charles Scribner's.

AZRA A. MUŠOVIĆ

State University of Novi Pazar
Department of Philosophy and Philological Sciences
Study Program: English Language and Literature

YOUTH AND DISSOLUTION – PERCEPTION OF TIME IN F. SCOTT FITZGERALD

Summary

F. Scott Fitzgerald is one of the most recognized figures in American literary and cultural history, not only as one of the major writers of the twentieth century, but also as a man whose life story excites the fascination of a public that knows him as an emblem of American popular culture. As American paradigm of the Jazz Age, Scott Fitzgerald was more severely aware of his own times – the glory, the blooming and the fading of the present – than most of other writers. The appeal of his canon depended on its emphasis on youth, a value that American culture would reinterpret for the world in the 1920-s. In his „rite of passage“ stories and novels, he was more sensitive to time, change and dissolution than most other aspects of his era, and gradually, Fitzgerald’s great romantic theme of lost time was more self-consuming than he might have wanted. Tuned to passing of time, fascinated by its nuances, he feared it as well. Fitzgerald’s perception of dissolution and his glorification of youth was intertwined with changes in his creative life. Proof of his century’s changes is in his art, maybe more than anyone else’s. Ironically, then, his art, which so subtly records the spirit of youth, change and dissolution, transcends them all.

Keywords: time, perception, youth, change, dissolution, transcendence, glorification.