

Азра А. МУШОВИЋ¹

Државни универзитет у Новом Пазару
Одсек за филолошке науке
Катедра за енглески језик и књижевности

РОМАНСА О ГРАДУ – Ф. СКОТ ФИЦЦЕРАЛД, ВЕЛИКИ ГЕТСБИ И ЊУЈОРК КАО „ИЗГУБЉЕНИ ГРАД”

Идеја *мегалополитанизма* представља снажно присуство у књижевном опусу америчког модернисте Ф. Скота Фиццералда. Препознат као писац који је репутацију стекао причама о изгубљеним сновима и неминовном губитку илузија, он је имао посебно *амбивалентан* став према Њујорку. Виђен најпре као симбол *романтичарског* обећања, укорееен у саму идеју *америчког сна*, Њујорк као метропола постепено постаје симбол *непослањања* оне романтичарске визије коју аутор приказује кроз идеалистички карактер Џеја Гетсбија. У контексту психоаналитичке критике, рад истражује успон и дезинтеграцију Фиццералдове *романсе о граду* у роману *Велики Гетсби* (1925). Будући да сама идеја нестаје до 1929. године, прича *Мој изгубљени град* (1933) узета је као матрица за нестанак илузија и коначну судбину идеје мегалополитанизма – да је, напослетку, ултимативна „романтичарска судбина” та да је „цена била сувише висока”. Фиццералдова амбивалентност према *романси* о Њујорку, његова жеља да поверује у њену *мађију* чак и онда када је нестајала пред његовим очима – остаје споменик једном измењеном емоционалном стању свести које знамо као *романтичарска* перцепција.

Кључне речи: романса, мегалополитанизам, романтизам, успон, дезинтеграција, амбивалентност, визија

*I was within and without,
simultaneously enchanted and
repelled by the inexhaustible variety of life.
So we beat on, boats against
the current, borne back
ceaselessly into the past.*
F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*

1. УВОД: ФИЦЦЕРАЛД И ШПЕНГЛЕРОВСКИ КОНЦЕПТ

Амерички модерниста Ф. Скот Фиццералд (1896–1940) био је *заведен* „очаравајућим сјајем” *Доба цеза* 1920-их (Atkinson 2016: 230²), док је у исто време био дубоко свестан урушавајућих моралних вредности свога доба и узалудности *обећања* о Америчком сну. Његов најпознатији роман, *Велики Гетсби* (*The Great Gatsby*, 1925) даје *интимни* портрет Гетсбијевог *уклепог* сна о успеху. У исто време, то је прича о пропасти самог Америчког сна – наиме, сама природа *сна* разоткривена је као илузорна. У експерименталном маниру *модернизма* али и заоставштине својих *романтичарских* предака, Фиццералд вешто преплиће тематику романа са изразито симболичном топографијом – вечити троугао Ист

1 azramusovic@gmail.com

2 Цитате у раду са енглеског превела је ауторка.

Ега, Вест Ега и Њујорка чврсто омеђује суштину ауторове визије.³ Док је 1923. радио на композицији романа, Фицџералд долази под утицај капиталне студије *Пропасти Запада* (*The Decline of the West*, 1918, 1922) немачког филозофа Освалда Шпенглера (Oswald Spengler), а тиме и шпенглеровског концепта историје.

У *Пропасти Запада* Шпенглер износи своју морфологију историје тј. учење о основним облицима, менама и склоповима историјског збивања. Наиме, историја показује *циклични* ред појединих изолованих, самониклих животних склопова, при чему су појединачне културе између себе потпуно различите. Шпенглерова филозофија историје супротставља се схватању историје човечанства као једноставног праволинијског развојка, прогресивног континуираног процеса у којем човечанство непрекидно напредује. Уместо континуума, Шпенглер види само живот самосталних великих организама, међусобно потпуно одвојених – ти организми су културе – при чему је историја човечанства историја тих култура⁴. Култура је духовно дело чије су манифестације: филозофија, уметност, наука, религија, политика. Све су културе унапред одређене да судбински иду ка својој пропасти, а цивилизација је последњи облик њиховог постојања. Тенденције *непстојања* културе огледају се у превласти рационализма и технике, стварању *мегалополиса*, демократијизму, *космополићанизму*, као и истицању општељудских права. Једино што нам преостаје у нашој култури која полако нестаје јесте – живот у складу са *правим* вредностима – за Фицџералда су то биле вредности *романтичарске* спремности, уљудности и части.

У контексту шпенглеровских *социолошко-историјских*, али и *психолошких* премиса *природе* романтичарског субјекта, рад прати *усон* и *дезинтеграцију* Фицџералдове идеје о мегалополису као обећаној земљи, као романтичарској аспирацији али и *коби* која нужно прати недостижност самог романтичарског објекта. Ово је тема којој се аутор изнова враћа у свом опусу; наиме, неминовност губитка илузија и немогућност потпуног одвајања од овакве перцепције стварности савршено отелотворују Фицџералдову романтичарску *судбину*, али и његов *амбивалентан* однос према идеји мегалополитанизма – његовој *романси о граду* – причи о заведености, магији и неминовном разочарању која прати сензбилитет романтичарског субјекта. Познија прича *Мој изгубљени град* (*My Lost City*, 1933), која настаје након дезинтеграције идеје о *романси о граду*, узета је као матрица нестанка илузија и коначне судбине идеје мегалополитанизма у свој њеној амбивалентности. Као психолошки симбол, *град* важи за регуларни центар живота до кога се често може стићи тек након дугог лутања, пошто се постигне висок степен душевне зрелости, када се „свесно може проћи кроз *капију*

3 У топографији романа, Ист Ег симболизује традиционалне вредности, укоренење у наследном праву и наслеђеном новцу. Вест Ег симбол је лажног гламура, заснованог на забави и *новим* вредностима лако зарађеног новца. Град Њујорк пак симболички одсликава стециште „сумњивих послова и површних задовољстава”. Надомак града лежи „долина пепела” која имплицира суморност испод површине гламура и алузија је на модернистички *манифест* Т. С. Елиота *Пусту Земљу* (Atkinson 2016: 232).

4 Постоје три основне културе: античка (аполонијска), арапска (магијска) и западноевропска (фаустовска). Свака се од тих култура рађа, развија и умире. Као органско више јединство, култура није механички агрегат, већ је духовни организам, прапојава, основна идеја, пралик постојања (Шпенглер 2018).
За историчара културе, *град* је критеријум приликом утврђивања да ли је нека култура висока (градска и писана). У симболичком смислу град је микросмички израз космичких структура па не настаје без плана, већ се гради према одређеним координатама. На Западу је „идеални град Јерусалим, са старим панданом Вавилоном, који се касније повезује са декадентним Римом” (Biderman 2004: 104).

спиритуалног животног средишта” (Biderman 2004: 104). Ова идеја налази се у сржи Фицџералдове поетике.

2. ЧОВЕК И МЕГАЛОПОЛИС: ИЗГУБЉЕНИ ГРАД

Фицџералд је први пут угледао Њујорк једног дана 1906. Сећајући се тога 1933. у причи *Мој изгубљени град*, он каже: „Прво сам угледао трајект који се тихо кретао са обале Џерзија у зору – тај тренутак се икристалисао у мој први симбол Њујорка” (Fitzgerald 2014: 23). Пет година касније, током свог „периода иницијације” (Bruscoli 2000: 37), дошао је у град да „види Ину Клер у *Квекерки* и Гертруду Брајан у *Тужном дечаку*. Збуњен својом безнадежном и меланхоличном љубављу према обе, није могао да бира између њих – тако су се стопиле у једно дивно биће, девојку. Била је његов *други* симбол Њујорка. Трајект је означавао тријумф, девојка романсу” (Fitzgerald 2014: 23). У школи Фицџералд је себе сматрао сиромашним дечаком међу богатим вршњацима; међутим, путовања у Њујорк обогатила су његову амбицију призорима и искуствима „сразмерним његовој способности да се чуди” (Фицџералд 2004: 140).

Фицџералдова визија Њујорка као „живописне белине наспрам дубоког плавог неба” остаје неизбрисиво утиснута у његову стваралачку свест, чак и када је очараност градом избледела. Посматран издалека у његовим причама и романима, град се „уздиже преко реке у белим гомилама и грудвама шећера” (Фицџералд 2004: 54), „високи бели град” и „бели глечер”. Изблиза, „беле гомиле и грудве шећера” растварају се у појединачне беле зграде и улице. Хотел Плаза на Петој авенији јесте „необично бео и привлачан” (Fitzgerald 2014: 26, 30, 125). Фицџералд очигледно *белу* боју повезује са привлачношћу визије. Овај *бели* град ресторана и музеја на Апер Ист Сајду, свеж и грациозан, елегантан и блистав у одсјају раног летњег поподнева јесте онај Њујорк на који помислимо када евоцирамо Фицџералдов *град*. О томе Алфред Казин пише: „До данас Фицџералд остаје једини *ћесник* луксузних знаменитости Њујорка више класе, попут хотела Плаза. Њујорк је за њега био земља снова, упориште његове визије о шармантном гламуру новца. Ниједан рођени Њујорчанин не евоцира никада с градом толико лепоте.” Напоследку се, ипак, и он упознао са прљавштином и бруталношћу Њујорка, са лажима, „заблудама и непроменљивим чињеницама које *вребају* одмах испод фантастичне градске фасаде” (Donaldson 2012: 121-22). Као старији и лишен илузија, док пише „Живот је у суштини превара и његови услови су услови пораза”, он зна, боље од већине окорелих Њујорчана да „у три сата ујутру сиве сломљене руке рибају подове великих њујоршких хотела” (Fitzgerald 2009: 96, 293), разумевајући да је, једноставно зато што је био млад, „прихватио стил и сјај Њујорка изнад сопственог вредновања” (Fitzgerald 2014: 24). Како истиче Скот Доналдсон (2012: 101), за Фицџералда је Њујорк био и „град снова” и ноћна мора „потрошене младости”; он је спознао, напоследку, истине о *највећем* граду „америчког истока”, баш зато што је, за разлику од других, имао ту способност да ствари „осети интензивно” (Fitzgerald 2015: 22).

Тематика стварања *илузија* и *разочарање* биле су емоције које је Фицџералд интимно познавао – ово је матрица коју је *свесно* развијао у свом опусу – процес који је кулминирао у *Великом Гетсбију*. На крају крајева, био је у „послу стварања илузија”, како истиче у писму из 1924:

Нестрпљив сам да људи прочитају мој нови роман који је *ново* размишљање на тему илузије (идеје за коју претпостављаам да ће доминирати мојим опусом). Много је

зрелији и романтичнији од *С ове ситране раја*. *Леџи и проклетџи* је била боља књига од прве али то је био лажни траг... уступак Менкену [издавач, прим.]... Тематика стварања илузије је много више по мом укусу и таленту. (Fitzgerald 2009: 139)

Свесно „ставивши сјај и стил Њујорка чак изнад сопствене вредности”, писац је кренуо да га освоји као што би освајао лепу, али неприступачну жену. Ипак, могао је да *види* кроз заводљиве и опасне илузије које је створио. Био је резервисан према *реалношћи*, истиче, „можда зато што је осећао да ниједна стварност не може да парира његовој представи њујоршког сјаја” (Fitzgerald 2014: 24). И поред тога, био је сломљен када је његов сјајни, илузорни Њујорк постао замагљен и упрљан. Фицџералдово суштинско разумевање илузија које је неговао није било гаранција имуности на бол и конфузију настале као последице губитка тих илузија.

Зашто је Фицџералд инсистирао на идеализацији Њујорка када је сумњао да би град могао бити „у суштини циничан и бездушан” (Fitzgerald 2014: 24)? Идеализовао га је јер је имао потребу да верује да постоји место на земљи где „није требало ништа замишљати”, где је „живот био *занимљив* као у књигама и сновима”, где је младић са „појачаном осетљивошћу према животним обећањима” (Фицџералд 2004: 6) могао да створи „универзум неизрециве блиставости” (Фицџералд 2004: 77). Видевши Њујорк као град неограничених могућности, пригрио га је и са њим сву ауру романтичности и гламура коју је отелотворавао – ону коју дефинише као „вољност срца” – дефинитивну карактеристику *америчког духа* (Fitzgerald 2014: 310).

Још као младић истанчане моћи опажања и још већих амбиција, Фицџералд је разумевао да богати фаворизују Њујорк јер је то велики магнет земље, чија је привлачна снага неодољива... „Оно што је Лондон за Континент, оно што је Рим био за Империју, то је Њујорк за огроман део Америчке републике” (Fitzgerald 2014: 51), природна позорница за велику драму цивилизације на овом континенту (Шпенглер 2018). Када се напослетку разочарао у Њујорк и Њујорчане, његово разочарање и цинизам били су истог интензитета као некадашња очараност. Убедивши себе да је „архетип онога што је Њујорку потребно”, веровао је *обећањима* метрополе. Кад га се град заситио, заборавио на њега и прешао на друге миљенике, реговао је са страху и горчином одбаченог љубавника. Фицџералд је напослетку осећао према Њујорку оно што је Декстер Грин осећао према Џуди Џонс у *Зимским сновима* (*Winter Dreams*). „Познавао је њене мане али није имао жељу да је промени. Њени недостаци су били повезани са страсном енергијом која их је превазилазила и оправдавала” (Fitzgerald 2014: 376, 227).

Прича *Мој изгубљени град* омаж је *иријумфу* и *романси* са Њујорком пишчеве младости, али и хроника процеса „нестајања илузија”. Након слома берзе 1929. он се суочава са ужасном спознајом да је Њујорк „ипак град, а не универзум” и јадикuje: „Све је изгубљено осим сећања... Сада могу само за заплачем за својом сјајном фатаморганом. Врати се, о врати, сва блистава и бела!”. Прича не описује начин на који се град мењао током година, већ промене у ауторовом *осећању* према граду. Фицџералдови романи и приче, такође, дају *увид* у начин на који се његово осећање према Њујорку мењало током времена. Њујорк, „непроцењиви град”, град „гламура и усамљености” (Fitzgerald 2014: 33, 27, 26, 29), град у коме је све могуће (Фицџералд 2004: 96), „тужни и славни град” (Fitzgerald 2014: 204) појављује се изнова и изнова у Фицџералдовој прози, одсликавајући *усјон* и *несијање* оне стваралачке енергије која карактерише аутора као уметника и човека.

3. ГРАД И СУДБИНА: ЊУЈОРК ВЕЛИКОГ ГЕТСБИЈА

Освалд Шпенглер у *Пројаси Зайада* овако објашњава одвајање од традиције као нуклеуса идеје мегалополиса:

Мегалополис и провинција — две основне идеје сваке цивилизације — доносе потпуно нову форму — проблем Историје, онај са којим данас живимо са једва и најмањом представом о његовој неизмерности. На месту света налази се град, тачка, у којој се концентрише цео живот најширих регија, док остатак пресушује. Уместо типских, *правих* људи, рођених и израслих на тлу, постоји нова врста номада, нестабилно кохерентног у флуидним масама, паразитског градског становника, без традиције, потпуно стварног, без вере, паметног, неплодног, дубоко презривог према земљаку... Мегалополис значи космополитанизам уместо дома... Његово несхватљиво непријатељство према свим традицијама које представљају Културу (племство, црква, привилегије, династије, конвенције у уметности и границе знања у науци) отелотворује дефинитивно гашење Културе и отварање сасвим нове фазе људског постојања – антипровинцијске, касне, без будућности, али сасвим неизбежне. (Шпенглер 2018: 25–26).

Шпенглеровски концепт историје прожима стваралачки опус Ф. Скота Фиццералда. Како истиче Ричард Лејхан (Richard Lehan) у есеју *Ф. Скот Фиццералд и романџичарска судбина* (F. Scott Fitzgerald and Romantic Destiny, 1980), Фиццералдов *Велики Гетсби* прати традицију романа о младићу из провинције који долази у мегалополис са намером да га освоји, што се завршава фатално (Lehan 1995: 145). Њујорк *Великог Гетсбија*, објашњава Лејхан у *Границама чуда* (*The Limits of Wonder*), јесте Фиццералдова верзија Шпенглеровог мегалополиса:

Присуство града у *Великом Гетсбију* добија огроман значај јер означава последњу карикатуру у историјском процесу који нас води од феудализма до модернизма. Крећемо се, тако, од феудалног друштва у коме доминира идеја о праву стеченом рођењем, према урбаном друштву где су природна права подређена привилегијама и предностима богатства ... Прешли смо из света сељаштва у буржоазију, од истраживача до пионира, од феудалне вере до просветитељског оптимизма, од земљопоседничке аристократије до барона плачкаша, од пограничног села до модерног мегалополиса — од једне структуре моћи до друге, од којих је последња она у којој главну реч води Том Бјукенен. (Lehan 1995: 81)

Када је Америка откривена, када су холандски морнари први пут зачуђено угледали „свеже, зелене груди новог света” (Фиццералд 2004: 140), само пространство континента позивало је на идеју о могућностима које се отварају амбициозном појединцу. Кад је, међутим, насељеницима понестало земље, једина нада за оне који још нису стекли богатство била је да се врате на Исток, у градове којима су управљали реакционарни богати момци који су у масама емиграната видели само раднике вољне да раде у фабрикама *новог* поретка. Функција Њујорка као „новог града” Истока, сматра Лејхан, првенствено је била да „обрађује богатство, и такав град је довео до друштвених институција, класне хијерархије и осећаја раслојавања који никада није постојао у унутрашњости” (Lehan 1995: 34).

Засићени новцем и оним што се чини као бескрајне могућности материјалног постигнућа, богати Њујорчани *чувају* његов имиџ и заправо задржавају све могућности за себе. Овакав Њујорк привлачан је младићима који долазе из провинције у потрази за остварењем *сна* и померањем граница. „Било је то време дубоких људских промена и узбуђење се осећало у ваздуху” (Фиццералд 2004: 132). Ови младићи, попут „јадних младих службеника” које Ник види како лутају по њујоршком сумраку, „чекајући да дође време за самотну вечеру у

ресторану”, који траће „најдивније тренутке ноћи и живота” (Фицџералд 2004: 47), потрошиће младост, свој идеализам, енергију, могућности за романтику на град који им обећава све оно што никада не намерава да им да. Њујорк, место где се чини да су живот и љубав најблиставији, заправо је град смрти, град који узима и не враћа, град који црпи и гаси саме снове које надахњује. „Под ногама” модерног града са његовим новим институцијама, „лежи сјајан свет [...] где се моћ може купити а жене попут Дејзи Феј отелотворују његов гламур” (Lehan 1995: 79), али та „површина и свет племенитих вредности [...] покривају економску корупцију” и помажу „урбано рекетирање и насиље које напоследку избија из градске фасаде” (Lehan 1995: 123, 131). Иако Лејхан описује Тома као човека који „отелотворује сам смисао Истока” (1995: 106), он заправо није Њујорчанин, па чак ни источњак. Том је, као веома богат човек, правом свог статуса, само „титуларни носилац” (Batchelor 2015) структуре моћи Њујорка *Великог Гетсбија*.

Ник резигнирано спознаје на крају романа: „Сада видим да је ово била прича о Западу; на крају крајева, Том и Гетсби, Дејзи и Џордан и ја смо били западњаци и можда смо имали неки заједнички недостатак који нас је учинио суптилно неприлагођеним источњачком начину живљења”. Тома понашање одаје као човека са Запада, тачније из Чикага. Томова породица била је енормно богата, каже Ник, чак и на Јејлу његова слобода с новцем привлачила је пажњу – а онда је напустио Чикаго и дошао на Исток. Зашто су Том и Дејзи дошли на Исток није било познато. После године проведене у Француској, без неког посебног разлога, немирно су лутали тамо-амо где год су људи играли поло и били богати. „О, остаћу на Истоку”, Том уверава Ника, „био бих преиспољна будала ако бих живео негде другде” (Фицџералд 2004: 132, 22). Томов разлог доласка на Исток откривен је тек месецима касније, током чувене сцене сукоба између Тома и Гетсбија у апартману хотела Плаза (Фицџералд 2004: 102–103). Разлог је био у Томовом недостатку манира и дискреције (током романа упућени смо у његове бројне афере), који припадање богатом миљеу имплицира. Том је у Њујорку не зато што то жели, већ зато што је непожељан у свом родном граду.

Том је „безобзиран”, он брине искључиво о себи и својим жељама без обзира на последице таквих поступака на друге, што није изненађујуће јер је немар једна од привилегија богатих. Али он је такође индискретан, а индискретност се међу његовом класом сматра неопростивим грехом, будући да је богати виде као атак на њихову *колеktivну* нерањивост. Ова би нерањивост могла бити угрожена ако се индискретношћу уруши кодекс уљудности који је темељ моралне и друштвене супериорности богатих (Churchwell 2014: 63–80). За разлику од Енсона Хантера, протагонисте *Богаћаша* (*The Rich Boy*), који је такође склон самоугађању али није индискретан, Том не познаје овај кодекс. Хантер имплицитно разуме да његов положај у Њујорку зависи од његовог одржавања сопственог супериорног положаја. Он зна да га други људи морају посматрати као супериорнијег од себе у укусу, богатству, па чак и моралном статусу ако жели да ужива њихово и поштовање заједнице. За разлику од њега, Том је неопрезан: „Били су безобзирни људи, Том и Дејзи – уништавали су ствари и људе, а затим би се повукли у своје богато окриље које им је пружао новац или било шта што их је држало заједно и пустили друге да среде неред који су направили” (Фицџералд 2004: 139).

Том Бјукенен, *преиштенгенш* на статус Њујорчанина, и на друге је начине аутсајдер из Чикага. Како нема њујоршко презиме које би заштитио, он не зна ништа о њујоршком начину живљења. Иако ни Гетсби ни Дејзи нису више Њујорчани од Тома, они су бар вољни да то покушају да постану, бар њему у инат. Када пред

крај романа Ник сретне Тома, једног поподнева крајем октобра, више од месец дана након Гетсбијеве смрти, описује га овако: „Ходао је испред мене дуж Пете авеније на његов опрезан, агресиван начин [...] као да се спрема да одбије евентуални напад, глава му се оштро трзала прилагођавајући се немирном погледу” (Фиццералд 2004: 139). Том шета Петом авенијом, улицом у којој би, као богат човек, требало да се осећа слободно, али му је очигледно веома непријатно. Његов поглед лута, он је спреман да се ухвати у коштац са ситуацијом. Чак иако је елиминисао Гетсбија, њујоршког гангстера који је покушао да му преотме жену, Том не може да се креће Петом авенијом без осећаја угрожености (Tredell 2007).

Ако неко у *Великом Гетсбију* „отелотворује само значење Истока”, то је Мејер Волфшим, „становник Бродвеја”, а не Том Бјукенен. Будући веома практичан човек, који не гаји илузије, он се у Њујорку осећа као код куће. Иако је друштвени отпадник, он зна шта је Њујорк: најбоље место на свету за „стицање новца и веза”. Он зна да буде сентименталан, онда када помисли на пријатеље сада покојне, „лица мртва и нестала [...] заувек нестале” (Фиццералд 2004: 58, 56). „Када човек погине”, међутим, он не воли „да се меша у то на било који начин”. Волфшим је дискретан. Пословне су везе једно, а емотивне сасвим друго. „Ја се држим по страни”, каже он (Фиццералд 2004: 133), када га Ник замоли да присуствује Гетсбијевој сахрани. Њујорчанин само погоршава ствари, задржавајући се на стварима које су узнемирујуће, али неизбежне појаве. „Научимо”, каже Волфшим, „да гајимо пријатељство с човеком док је жив а не када умре [...]”. Моје је правило да после тога треба све оставити на миру” (Фиццералд 2004: 233).

Ниједан од ликова романа не отелотворује *заиста* „значење Истока”, јер је Исток *Великог Гетсбија* напоследку *мистио* лишено значења које је некада имало (Curnutt 2004: 135). Исток који Ник напушта јесте ћорсокак, искварен *сан* који не значи ништа. Чак и када ме је Исток највише узбуђивао”, признаје он, „чак и тада је он за мене имао неки изглед извитоперености” (Фиццералд 2004: 137).

После Гетсбијеве смрти, Исток је за мене био тако сабластан, ишчашен толико да мој вид није имао моћ да га поправи. Зато сам, када је плави дим кртог лишћа лебдео у ваздуху и ветар млатио мокрим, укоченим вешом на сушилу, одлучио да се вратим кући. (Фиццералд 2004: 137)

Никова ноћна мора о Вест Егу одсликава Фиццералдов дечачки сан о Њујорку који постаје корумпиран. Место радње није Њујорк, већ предграђе Лонг Ајленда, место које је на сада оскврњеној земљи „зачело” преплављени град (Фиццералд 2004: 84). Исток *Великог Гетсбија* прогоне духови Фиццералдових изгубљених снова, „јадни духови, дишу снове као ваздух”, снова који, за разлику од ваздуха, не пружају никакву утеху. Исток је био *ишчашен*, изван Фиццералдове моћи корекције, јер оно што је *видео* у Њујорку није било оно што је желео или очекивао да види и његово порекло спречило га је да прилагоди свој начин перцепције начину на који Њујорчанин види свет (Batchelor 2015: 113). Град пред његовим очима био је захвалан „материјал”, то је дефинитивно била метропола и била је тамо где је требало да буде Њујорк, али то није био град о коме је маштао као дечак, и стога за њега никада није био „стваран” (Фиццералд 2004: 126).

Оно што Ник осуђује на Истоку јесте пословични недостатак емпатије, чињеница да „никоме није стало”. Он је, као и Фиццералд, сматрао да је превазишао западњачко „бескрајно уплитање”, па је одлучио да оде на Исток у потрази за љубављу и новцем, да би напоследку схватио да љубав није могућа без емпатије, без тешких питања и искрених одговора; љубав не цвета онде где ником није довољно стало (Churchwell 2014: 120). Људи на Фиццералдовом Западу имали су обичај

да показују интересовање према другима. Другим речима, „безобзирност” и чак „огромна немарност” (Фицџералд 2004: 139) атрибути су којима Фицџералд дефинише карактеристике источњака. Пет главних ликова у *Великом Гетсбију* су, као западњаци, сви суптилно *неприлагођени* животу на Истоку, у мери у којој им је стало до других људи.

У Гетсбијевој судбини иронично је преиначена средњевековна тема *пошрађе* за светим Гралом⁵. У роману, лутања и подвизи доводе Гетсбија до трагичног краја. Рођен у Северној Дакоти, дете сиромашних фармера, Џејмс Геџ, пише аутор, „измислио је Џеја Гетсбија у пуном складу са укусом и схватањима седамнаестогодишњег момка и остао веран тој фантазији до краја” (Фицџералд 2004: 136–137). Једном је доспео на велелепну јахту, чије је богатство направило такав утисак на њега да је обећао себи да ће постати богат као власник те јахте. Други судбоносни догађај из његове младости био је занос младом аристократкињом Дејзи. Заљубивши се у *златну девојку*, он одлучује да посвети живот добијању богатства, светске славе и Дејзиног срца. Гетсби *идеализује* Дејзи, која „блиста као сребро, сигурна и поносна, изнад свакодневних мука сиромашних”, сва његова настојања у потпуности прожима интересовање за Дејзи; од тренутка када ју је први пут пољубио, она *ошелоћивује* све његове бриге, жеље и амбиције (Фицџералд 2004: 117, 87). Стицајем околности, када после рата бива послат у Оксфорд уместо у Луисвил, Дејзин родни град, бива стотинама миља далеко онда када она одлучи да се уда за богаташа и да га више не чека. Запрепашћен таквом равнодушном судбине, занесен идејом о успеху, он креће у Њујорк да пронађе срећу.

Преобразивши се од обичног Џејмса Геџа у успешног бизнисмена са, наводно, оксфордским образовањем, Гетсби стиже у узаврели Њујорк⁶. Овде његова обузетост богаћењем брзо доноси успех, чији одраз постаје вила-дворац у престижном делу Лонг Ајленда и чувене забаве које приређује за локалне богаташе. Навивно маштајући да за њега чују сви моћници овог света, Гетсби ствара око себе ауру тајанствености. Његови гости спекулишу о њему да је скоројевић, шпијун, да је убио човека. Нико не слути да „широки гестови ексцентричног богаташа имају за циљ само да привуку пажњу његове Дејзи”. Напослетку, он обнавља везу са њом, исто онако тајно и закулисно као што је дошао до свог ботатства. Епилог „силовито-ефемерног успона Гетсбија ка богатству и срећи” (Стахорски 2013: 135) јесте бизарно-трагичан: убија га муж љубавнице Тома Бјукенена. На Гетсбија га *усмерава* Том.

Једини начин да сиромашни дечко успе у Њујорку, објашњава Фицџералд, јесте путем криминала. Гетсби је криминалац, али веома успешан. Он је добар у ономе што ради, јер је у суштини бескрупулозан. Његова је слабост љубав према Дејзи и спремност да учини било шта да јој угоди или је заштити. Дејзи убија Миртл, али је Гетсби жељан да преузме кривицу (Фицџералд 2004: 112). У Њујорку је човек који инсистира на жртвовању за друге наиван и Гетсби плаћа за

5 У средњевековним легендама и мистичним спекулацијама, *грал* представља познати симболички предмет, свети суд избављења и посвећења. Он важи за последњу преосталу драгоценост из некадашњег раја. Потрага за гралом истовремено је и симбол потраге за небеским добрима. Као *дубинскопсихолошки* симбол, грал је елемент женског, прималачког, али истовремено и давалачког, нека врста спиритуално рођене *мајке*, која се препушта суду мистерије (Biderman 2004: 104–105).

6 Иако је шармантан и енергичан, Гетсби у Њујорку не добија понуде за посао на легалан начин. Будући да није похађао Јејл, нема деду милионера, нити везе били које врсте, он је препуштен самом себи. Када му Мејер Волфшим предложи да заради нешто новца радећи „неке послове за његовог клијента у Албанију” (Фицџералд 2004: 133), Гетсби види излаз из сиромаштва које га је коштало *златне девојке* и постаје Волфшимов штићеник, његов човек од поверења.

своју провинцијску храброст, за одбијање да напусти жену која га је издала, плаћа својим животом (Churchwell 2014). Фиццџералдов „морал” приче о Гетсбију болно је јасан: не би требало да сиромашни момци са Средњег запада помишљају да се ожене богатим девојкама или да освоје Њујорк. Гетсби, истиче Лејхан (1995: 57),

никада не схвата колико је његов однос са Дејзи заправо слаб, колико зависи не само од новца, већ и од *праве* врсте новца. Он не схвата шта представља Вест Ег и како је он само продужетак градског подземља. Као западњак, он је открио најрањивији део себе у Њујорку и постао само-деструктиван [...] у граду чија је улога манипулисање новцем.

Трагедија Гетсбија јесте та што је био туђ оној класи о којој је маштао и у коју је желео да уђе. Будући романтичарски оријентисан, био је осуђен на самоћу. Био је усамљен у животу, док је ноћима стајао на обали и чежњиво гледао „далеко зелено светло” на доку Бјукененових. Исто тако, остао је усамљен у смрти: нико од безбројних пријатеља и познаника, укључујући *златну девојку*, није дошао да га испрати на последњи пут. Као јунак Фиццџералдовог *Доба џеза*, Гетсби оличава идеализам сиромашних провинцијалаца и немилосрдни крах њихових снова при сусрету са „суровом реалношћу”. Фиццџералд се поиграва са идејом о Америчком сну: Гетсби је *велики* зато што је „типичан за америчку митологију 1920-тих, човек који је сам себе створио”, али је, притом, остао плебејац, његово стремљење претворило се у љубав ка „помпезној, вулгарној и лажној лепоти” (Стахорски 2013: 135)⁷. Догађаји у роману дати су у форми ретроспективе кроз Никову перцепцију.

Ник има све предности које Гетсбију недостају; образован на Јејлу и уз финансијску подршку богатог оца он има прилику да сазна „сјајне тајне” метрополе на легитиман начин. Он проводи вечери на Менхетну у клубу Јејл и воли да „шета Петом авенијом док размишља романтично о женама које среће у гомили” (Фиццџералд 2004: 46). За њега је Њујорк град *романтичне* спремности:

Прелазили смо велики мост, сунце је непрестано блештало кроз ограде, одбијајући се од кола у покрету, град се дизао преко реке у белим гомилама и шећерним коцкама које су листом изграђене од сумњивог новца. Град гледан са Квинзборшког моста увек изгледа као да га видите први пут у првом раскошном обећању мистерије и лепоте света. (Фиццџералд 2004: 95)

„Ништа није немогуће сада када смо прешли мост”, каже он себи, „заиста, све је могуће”. Чак и Гетсби може да се догоди као нешто нормално. Ник проналази девојку, Џордан Бејкер, која се, иако је западњакиња, може сматрати њујоршком елитом, толико је блиско повезана у његовом уму са новцем. „На тренутак, док је залазак сунца био топао на њеним златним рукама, помислио сам да је волим [...] са изненадним физичким болом” (Фиццџералд 2004: 96, 123).

Ник је, сматра Скот Доналдсон (2012: 132), заправо себичан сноб. Иако на почетку романа истиче да намерава да буде резервисан према осудама сваке врсте, он осуђује практично свакога кога сретне”. Ипак, њему је сувише стало до других да би био пуки посматрач док они страдају, бивају издани, упуцани или прегажени. Његова „провинцијална гадљивост” (Фиццџералд 2004: 140) спречава га да буде пуки посматрач. У свом срцу он зна да се забава напослетку мора

⁷ У том смислу критичар С. В. Стахорски упоређује Гетсбија са Дрејзеровим Клајдом Грифитсом, јунаком *Америчке трагедије* (1925), која такође говори о личности конзумираној временом али и сопственом психологијом, док га М. Гајсмар духовито пореди са Хаклберијем Финном (Стахорски 2013: 135).

завршити. То не значи да је Ник моралиста на декадентном Истоку. „Многи критичари”, истиче Лејхан (1995: 106), „тумаче Ников повратак на Запад као неку врсту моралног тријумфа. Ипак, његов сусрет са Томом на крају романа, његов став ‘каква корист од тога’, као и ‘нисам могао да му опростим, али сам видео да је оно што је урадио за њега било потпуно оправдано [...] руковао сам се с њим, изгледало је глупо то не учинити’ (Фицџералд 2004: 141, 139), даје утисак некога ко је више потучен својим искуством него неко ко има моралну контролу над њим”. Иако има све предиспозиције за *успех*, он се ипак не осећа пријатно на Истоку. Никова одлука да напусти Исток свакако није „морални тријумф”; то је одлука човека који поседује довољно друштвеног оштроумља за преиспитивање живота у *метрополи*. Он се враћа „свом Средњем западу” (Фицџералд 2004: 137), при чему му сама помисао на то пружа утеху.

Као безобзирни људи, Џордан, Дејзи и Том одлучују да остану на Истоку након Никовог одласка (Churchwell 2014: 122). Џордан негодује против Никове *млаке* емоционалности онда када је он избегава након смрти Вилсонове. „Одбио си ме преко телефона”, каже она, „сада не марим за тебе, али било је то ново искуство за мене и неко време сам осећала вртоглавицу”. Џордан је свакако егоцентрична, до мере да не помишља да је Ник узнемирен догађајима којима су обоје били сведоци, али је свакако у праву када је реч о интензитету његових осећања. Да би подвукао разлику између *модерног* односа Ник-Џордан са романтичарски монументалном визијом Гетсбијевих осећања према Дејзи, Фицџералд Никова осећања дефинише као „нежну радозналост” (Фицџералд 2004: 138, 82). Тако, Нику „је било свеједно”, док је Џордан „неизлечиво неискрена” (Фицџералд 2004: 83, 82). Да ли је „нежна радозналост” највиши *домет* емоционалности, *исконске* људске повезаности у *посл-романтичарској* визури света коју аутор антиципира?

Попут свог супруга, Дејзи у Њујорку није у свом природном окружењу. Она је волела Чикаго и очигледно је била повређена када су је Томове индискретности приморале да пође са њим на Исток (Tredell 2007: 142). Некада је била способна за интензивну и искрену љубав. Волела је Гетсбија толико да је умало оставила Тома пред олтаром (Фицџералд 2004: 60–61), потом се заљубила у мужа чија су неверства уништила већи део њених емоционалних способности. Онда када схвати да веза са Гетсбијем угрожава њен лични интерес, одмах се *враћа* Тому из осећаја друштвене одговорности. Дејзи није другачија од већине других Фицџералдових богатих јунакиња, оних које изједначавају *емоционално* са *машеријалним* (Tredell 2007: 145). Она пати у Њујорку, што је цена коју плаћа, према Фицџералду, за сопствене слабости у комбинацији са мужевљевим карактером. Бјукененови ће, ипак, моћи да остану у Њујорку, јер је, како истиче Доналдсон, „прељуба потпуно очекивана ствар међу беспосленим богаташима” (Donaldson 2012: 134); наиме, никоме у Ист Егу или Њујорку никада неће бити довољно стало до ванбрачних афера Тома Бјукенена да би се потрудио да га протера са Истока. Што се тиче самог Тома, иако пати након смрти љубавнице Миртл (он то зове „својим уделом патње” (Фицџералд 2004: 139)), не може се имати много емпатије према њему. Човеку као што је Том, отелотворењу *сирове*, бруталне моћи новца *новог* доба увек ће бити лако да се „дочека на ноге”. Он је потпуно егоцентричан, и иако никада неће бити „популаран” у Њујорку или се у њему осећати „пријатно” (Фицџералд 2004: 101), увек ће моћи да се понаша према људима и стварима као према објектима и то ће за њега бити више него довољно.

Попут Енсона Хантера Том је срећан и задовољан у Њујорку само док не мари ни за кога другог осим себе. Па ипак, мегалополис који је *освојио*, поразивши емоционалну и друштвену претњу у Гетсбијевом лику, не делује му као трофеј (Bruscoli 2000). Плочници Њујорка по којима не може да хода смирено изгледају „материјални а не стварни“, као што Енсону Хантеру Централ парк, једине преостале „свеже, зелене груди“ старог света, изгледа напуштено⁸. Напоследку, Њујорк *Великог Гетсбија* јесте град лишен наде и обећања, са *раширеним* референцама на ране Фицџералдове њујоршке радове, дела у којима је представљао град неограничених могућности.

4. ЗАКЉУЧАК: ОПРОШТАЈ С ТРАДИЦИЈОМ

Фицџералдова прича *Богашиш* написана у лето 1925. финални је омаж његовој *њујоршкој* причи. Осећао је да ју је исцрпео и никада више Њујорк није користио као главно окружење за своје јунаке и њихове снове. Током последњих петнаест година живота фокус је пренео на Европу и Холивуд. Ипак, град се понекад појављује и после 1925. године а, када се то догоди, то је често град смрти, како га је Фицџералд доживљавао у последњим годинама процвата⁹. Међутим, није заборавио да је Њујорк, тај „претенциозни, презасићени, надмен са колачима и циркусима“ (Fitzgerald 2014: 31) у току позних 1920-их и 1930-их био једном, бар у његовом уму, прекрасан *бели* град пун светлости и обећања.

Фицџералд никада није заиста *видео* Њујорк, лишен романтике и претенциозности, све до повратка из Европе након слома берзе 1929:

Из рушевина, усамљена и необјашњива као сфинга, уздизала се зграда Емпајер Стејта и, баш као што је то била моја традиција да се попнем на кров хотела Плаза и опростим од прелепог града, попео сам се сада на кров највеличанственије од кула. Онда сам схватио – све је објашњено: открио сам крунску грешку града, његову Пандорину кутију. Пун хвалисавог поноса, Њујорчанин који се овде попео је са запрепашћењем видео оно што никада није ни слутио, да град није сачињен од бескрајног низа кањона како је претпостављао већ да има границе... Први пут је видео изгледају земљу свуда унаоколо, која се претапала у неограничено зелено и плаво пространство. И са грозном спознајом да је Њујорк ипак град а не универзум, цело сјајно здање које је подигао у својој машти се срушило на земљу. (Fitzgerald 2014: 32)

Да ли се Фицџералд, писац који је стекао славу пишући о изгубљеним љубавима и сновима, коначно стигао *кући*, онда када је схватио да су турбулентне 1920-те завршене, да се пробудио из свог *сна* о вечном просперитету и бескрајним dobrим временима? Попут Џеја Гетсбија, Фицџералда је „потрага за новцем и љубављу“ (Donaldson 2012: 51) водила до мегалополиса; као и он, писац је замишљао да ће све што жели пронаћи у *граду*. Можда је Фицџералдов сан о Њујорку увек био *надреалан*, никада чврсто укореван у стварности, и када је коначно *стигао* до одредишта, после година сањарења о њему на Средњем западу, град који је замишљао *неспо* је пред његовим очима (Curnutt 2004). У покушају да „понови прошлост“ (Фицџералд 2004: 152), да још једном оживи славу

8 Њујорк *Богашиш* (1925) био је последњи Фицџералдов сјајан приказ града који је волео као дечак и коме није веровао, кога је мрзео и волео као зрео уметник и зрео човек. Напоследку, Енсон ће се вратити у Њујорк, јер је немаран човек а Њујорк је град „велике немарности“ (Fitzgerald 2007: 349).

9 У роману *Блажа је ноћ* (*Tender is the Night*, 1934), Њујорк је експлицитно повезан са смрћу, када Ејб Норт бива претучен на смрт у клубу у Њујорку или када Дик Дајвер долази у Сједињене Државе на очеву сахрану, где му њујоршка лука делује на први поглед тужно и величанствено. У *Последњем магнашу* (*The Last Tycoon*, 1941) Монро Стар умире на путу ка Њујорку.

града своје визије, подарио нам је маџију Њујорка својих романа и прича. Данас, као читаоци, „стојимо опчињени, гледајући нетремице лепоту и ужас” (Fitzgerald 2014: 132) његовог *изжубљеног* града.

Свет *Великог Гетсбија* апотеоза је *новог* друштвеног поретка кога су се прибојавали амерички традиционалисти. То је свет лажних односа, свет новца и гламура, а не друштвене одговорности, свет у коме су актери сувише безбрижни да би се руководили моралним принципима (Prigozy 2007: 83). Фицџералдова *романса о граду* говори о успону и нестајању културе и крају једног историјског развоја. Заједно са Шпенглером, пророком-филозофом западног друштва, чије речи потврђује историја 20. и 21. века, Фицџералд нас позива да *разумемо* свет тако што ћемо разумети људску природу. За њега то је природа *романтичарског* идеалисте – јунака *нашег* доба.

ЛИТЕРАТУРА

- Аткинсон 2016: S. Atkinson, (ed). *The Book of Literature*, London: DK, Penguin Random House.
- Бечелор 2015: B. Batchelor, *GATSBY: The Cultural History of the Great American Novel*, London: Rowman & Littlefield.
- Бидерман 2004: Н. Biderman, *Rečnik simbola*, Beograd: Plato.
- Бруколи 2000: M. J. Brucoli, *F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby: A Literary Reference*, New York City: Carroll & Graf Publishers.
- Черчвел 2014: S. Churchwell, *Careless People: Murder, Mayhem and the Invention of The Great Gatsby*, London: Penguin Press.
- Стахорски 2013: С. В. Стахорски, (ур). *ЕКЈ*, Београд: Плави круг; Невен.
- Карнат 2004: K. Curnutt, (ed). *A Historical Guide to F. SCOTT FITZGERALD*, Oxford: Oxford University Press.
- Доналдсон 2012: S. Donaldson, *S. F. Scott Fitzgerald: Fool for Love*, Fesler-Lampert Minnesota: Heritage Book.
- Фицџералд 2004: Ф. С. Фицџералд, *Велики Гетсби*, Београд: Народна књига.
- Фицџералд 2007: F. S. Fitzgerald, *The Diamond as Big as the Ritz & Other Stories*, London: Wordsworth Editions.
- Фицџералд 2009: F. S. Fitzgerald, *The Crack-Up*, New York: New Directions.
- Фицџералд 2014: F. S. Fitzgerald, *MY LOST CITY: Personal Essays, 1920-1940*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Фицџералд, 2015: F. S. Fitzgerald, *Echoes of the Jazz Age*, E-Artnow Editions.
- Лејхан 1995: R. Lehan, *The Limits of Wonder*, New York: Twayne Publishers.
- Пригози 2007: R. Prigozy, *The Cambridge Companion to F. Scott. Fitzgerald*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Тредел 2007: N. Tredell, *Fitzgerald's The Great Gatsby: A Reader's Guide*, London: Continuum Publishing.
- Шпенглер 2018: О. Шпенглер, *Прописи Запада*, Београд: Службени гласник.

ROMANCE ABOUT THE CITY – F. SCOTT FITZGERALD, *THE GREAT GATSBY* AND “THE LOST CITY” OF NEW YORK

Summary

The idea of *megalopolitanism* strongly pervades the canon of the American Modernist F. Scott Fitzgerald. Recognized as a writer who gained a reputation for stories about lost dreams and the inevitable loss of *illusions*, he had a particularly *ambivalent* attitude toward New York. Seen first as a symbol of the *romantic* promise, rooted in the very idea of American dream, New York as a metropolis is gradually becoming a symbol of disappearance of the romantic vision that the author portrays through the idealistic character of Jay Gatsby. F. Scott Fitzgerald, like Gatsby himself, wants to change his life through success. It is a grand American motif. However, getting to where you want to go is not at all simple. The world of *The Great Gatsby* is a version of the *new* social world feared by the tradition – a world of broken and false relationships; a world of money and success rather than of social responsibility; a world in which individuals are all too careless to determine their moral destinies.

In the context of socio-historical and psychological criticism, the paper explores the rise and disintegration of Fitzgerald's *romance* about the *city* in the novel *The Great Gatsby* (1925). Since the idea itself disappeared by 1929, the story *My Lost City* (1933) was taken as a matrix for the disappearance of illusions and the final fate of the idea of megalopolitanism – that, in the end, the ultimate “romantic destiny” was that “the price was too high”. Fitzgerald's ambivalence towards *romance* about New York, his desire to believe in its magic even when it disappeared before his eyes – remains a monument to an altered emotional state of consciousness that we know as *romantic* perception.

Keywords: romance, megalopolitanism, romanticism, rise, disintegration, ambivalence, vision

Azra A. Mušović