

DOBA DEZINTEGRACIJE – ALTERNATIVNI OSVRT NA ŠIPARICU U DELU F. SKOTA FICDŽERALDA

Apstrakt: Veliki američki modernista F. Skot Ficdžerald je najpoznatiji kao hroničar 1920-ih i kao pisac koji je prepoznao, opisao i popularisao modernu predstavnicu svoga doba, šiparicu (flapper). Sagledavajući šiparicu kao simbol modernosti, on je ponudio javnosti sliku mlade žene koje je bila razmažena, seksualno oslobođena, ego-centrična, zabavna i magnetski privlačna. Alternativno, ova heroína predstavlja *novu* filozofiju romantičarskog *individualizma*, *buntovništva* i *oslobođenja*, odnosno sublimaciju romantičarskih ideala u vreme *novih* vrednosti.

U svetlu feminističke kritike i rodni studija, rad nastoji da prikaže kako Ficdžeraldovo delo ističe važnost inspiracionih simbola, posebno u vreme lične, seksualne, porodične i nacionalne dezintegracije. Uveren da muškarci i žene imaju *komplementarnu* prirodu, autor izražava *nemir* zbog feminizacije američke kulture od strane zavodljivih devojčica, ali i muževnih žena.

U svetu moderne neizvesnosti, androgina kompleksnost postaje alternativa. Ipak, isti onaj Ficdžerald koji je predstavio svetu energičnu mladu ženu koja se opire *starom* kodu moralnosti žalio je nad gubitkom tog koda i nestajanjem patrijarhalnog principa. No upravo ove androgine tendencije bile su *nagon* koji je podupirao njegovu fasciniranost ženskom prirodom, inspirisao karakterizacije izuzetnih muškaraca i žena i omogućio njegovom delu da prevaziđe svoju istorijsku uslovljenost.

Ključne reči: dezintegracija, šiparica, simbol, alternativa, androginost, modernizam, romantizam.

Ali Zeld, šta ne bi dala da se vratimo na početak, da ponovo budemo oni ljudi, da je budućnost onako privlačna i nadobudna da se čini nemogućim pogrešiti?

Gospoda mi, nedostaje mi.

F. Skot Ficdžerald, *Pisma*

*When Vanity kissed Vanity / A hundred happy Junes ago,
He rhymed her over life and death, / "For once, for all, for love," he said...
So all my words however true / Might sing you to a thousandth June
And no one ever know that you / Were beauty for an afternoon.*

F. Scott Fitzgerald, *To Cecilia*

1. Uvod

Američki modernista F. Skot Ficdžerald (1896–1940) bio je važan *novi* književni glas svoga doba i autor koji je proslavio *Doba džeza*, ali i čovek *romantičarskih* aspiracija u jednom turbulentnom vremenu. Nakon njegovog „izvanrednog početka kao pisca od zanata 1919”, Ficdžerald su sve više nametali određeni *kalup*, koga mu je kasnije, „u jednoj mračnijoj i dubljoj deceniji istorije, i kao zreloom čoveku koji je preživio mnogo bola”, bilo veoma teško da se oslobodi. Taj rani *kalup* su bile priče o „glamuru, zabavama i površnim šiparicama”. Kontroverzan po prirodi, on je želeo da „otvori novu žilu”, baveći se temama o „razuzdanoj, blistavoj životnosti i mučnoj realnosti” života, temama koje ga ne prikazuju kao pisca zarobljenog u prošlosti, već „na čelu moderne književnosti, u svoj njenoj eksperimentalnosti i složenostima u razvoju” (Ficdžerald, 2018, xi–xii). Rad se bavi piščevim tretiranjem ovog fenomena i njegovim oslobađanjem od istog.

„Odvažan, romantičan i pun žara, Ficdžerald je bio ludo zaljubljen u pisanje i život, i jednu posebnu debitantkinju iz Montgomerija, za koju su svi manje dostojni muškarci govorili da je nedostižna” (Fauler, 2015, str. 11). Na posthumnom odavanju počasti suprugu 1941, Zelda Ficdžerald je istakla da je on „zgrabio, iz neodređenih neminovnosti jedne nastajuće civilizacije, suštinu devojke sposobne da preživi nove, i manje nasleđene, drame ... te problematične i turbulentne epohe između dva svetska rata” (Fitzgerald, 1991, str. 709).¹ Iako često viđena samo kao *moda* nestalog *Doba džeza*, kao snažna *alternativa* prevaziđenom viktorijansko-edvardijanskom modelu ženstvenosti, *šiparica* predstavlja jedan od najautentičnijih karaktera američke istorije². Kao istinskom simbolu američke *modernosti*, „zavideli su joj, žudeli za njom, plašili je se i nadmetali se sa njom i svim onim što ona predstavlja, i upravo je Ficdžeraldova verzija šiparice žena koja je imitirana više od četiri decenije” (Marchand, 1984, str. 22).

Nova žena je višeslojna struktura, o kojoj iznova i iznova bivaju vođene debate. Do kog stepena je ona kulturološka odrednica, pre nego društvena stvarnost? Koliko je ona zapravo *nova*? Svakako možemo govoriti o fenomenu nove žene koji je, na veoma fundamentalan način, zaostavština Velikog rata. Ona tada postaje praktično franšiza, i zvanično postaje urbanizovana, prisutna na javnoj sceni na način različit od prethodnog, zapravo postaje vidljivija u svim javnim sferama. Ona izgleda drugačije i ponaša se drugačije, poprimajući jedan *androgenijski* aspekt. U novoj ekonomiji između dva rata, postaje ekonomski važna, i to na dva načina: ona je ta koja učestvuje u proizvodnji, ali i biva aktivna u sferi konzumerizma. Postaje politički važna, dobija pravo glasa, i postaje sociološki i kulturološki značajna tako što biva percipirana na tri načina: kao *negativac* (u smislu krize tradicionalno ma-

¹ Sve citate u radu sa engleskog prevela autorka.

² Šiparica (flapper), mlada moderna žena iz dvadesetih godina dvadesetog veka, naglašenih svetovnih interesovanja, s relativno malo ograničenja i osobitim stilom oblačenja, nešto kao današnja it – devojka. Termin flapper (impetuous young teenager), podrazumeva strastven odnos prema životu, poput koncepta Lolite. Sam pojam obeležava i snaga, silina, agresivniji aspekt pokreta ili akcije, što objašnjava samodestruktivnu stranu fenomena (takođe obeležje romantizma).

terinskog koncepta), kao *žrtva* i takođe kao *spasiteljka*. Kao negativna pojava, sada ima konkurentsku vrednost sa aspekta muškog principa; sama činjenica da radi i da pokušava da racionalizuje *domaći* aspekt tako što balansira materinstvo, porodicu i društvenu angažovanost znači da postaje i sama *mehanizovana*. Ona racionalizuje svoj život, što znači da više nije *anđeo* u bezosećajnom svetu patrijarhata, postaje snažnija i manje izražena kroz utešiteljsku, nežniju ulogu (upravo potrebnu muškom principu u periodu između dva rata), na taj način predstavlja negativnu odrednicu fenomena, *avangardu*. U isto vreme, ona nastoji da nadomesti teret gubitaka u toku rata, ima utešiteljsku ulogu, od nje se očekuje da bude *spasiteljka* (Fitzgerald, 1994).

Kritičari su od samog početka pridavali posebnu pažnju Ficdžeraldovim junakinjama, i dok su ga jedni videli kao simpatetičkog glasnogovornika moderne žene, većina je doživljavala njegovo delo kao direktnu osudu žena zbog njihovog neuspeha da budu vredne romantičarskih snova njegovih junaka (Fryer, 1988, str. 310–24). Ficdžerald je bio fasciniran i uznemiren modernom ženom, kao i preraspodelom moći između polova. Zaista, često spominjanu *udvojenost* u Ficdžerald – sukob između njegove *romantičarske* i one *pragmatične/racionalne* strane – možemo tumačiti kao uzrok i posledicu tog ambivalentnog stava prema ženama. To podeljeno *ja* koje čitaoci često primećuju može biti *alternativno* razmatrano i kao izraz jedne *androgine* kreativnosti. Sam Ficdžerald je, nastojeći da objasni svoje kreativne impulse, izjavljivao, „Ne znam zašto pišem priče. Ne znam šta je u meni ili šta me inspiriše na to. U tom trenutku, moj um je napola ženski” (Toklas, 1985, str. 259). Doba *dezintegracije* se tako odnosi na *nestajanje* tradicionalno uslovljenog muškog i ženskog principa, i posledično nastajanje *androgine* kompleksnosti kao alternative.

Ficdžeraldovo istraživanje *moderne* žene je neodvojivo od njegovih napora da formuliše prikladan *muški* odgovor. Kao *amblem* jednog turbulentnog i suštinski važnog doba američke istorije, šiparica svakako predstavlja *alternativu* jednom prevaziđenom tradicionalnom, viktorijsko-edvardijanskom modelu ženstvenosti. U Ficdžeraldovoj interpretaciji, *alternativno*, ovu heroinu možemo posmatrati kao *novu* filozofiju romantičarskog *individualizma*, *buntovništva* i *oslobođenja*, odnosno sublimaciju romantičarskih ideala u vremenu *novih* vrednosti. Rad nastoji da opiše Ficdžeraldovu promenljivu vizuru žena kroz prikaz glavnih dela u njihovim najsimptomatičnijim kontekstima, bilo kulturološkim ili ličnim. Ficdžeraldova proza tako modernu ženu otkriva kao nosioca *novih*, no zapravo *starih* romantičarskih tendencija ovoga puta otelotvorenih u *ženskom* principu, i kao takva je *reakcija* na istorijsko-kulturološko tretiranje ženskog principa pre vremena kada je Ficdžerald počeo da obeležava i oblikuje *nove* uloge među polovima, na šta ćemo se ukratko osvrnuti.

2. Feminizacija američke kulture

Podela života u viktorijskoj eri na dve sfere, javnu, *ekonomsku* (mušku), i privatnu, *porodičnu* (žensku), dovodi do očekivanja da nežniji pol oličava vrline pobožnosti, čistote, porodičnih vrednosti i pokornosti. Kada su krajem veka ovi „anđeli doma” počeli da bivaju uključeni u kulturni i politički život nacije, to su či-

nili kroz *viši* moral, promovisanje porodičnih vrednosti u domenu pokreta abolicije, trezvenosti i ženskih prava.³ Od 1890-ih do 1920-ih, dolazi do uspona javne moći žena – svojevrsne *feminizacije* američke kulture. Sa ulaskom žena u javnu sferu u poznom devetnaestom veku, dolazi do različitih muških odgovora. „Do 1900-te, kao odgovor na приметно zaposedanje javne scene od strane žena, postaje popularan kult muževnosti, čije su pristalice slavile muževni primitivizam, fizičku snagu i muške aktivnosti” (Lears, 1983, str. 107–8).⁴ Ove promene su bile nerazdvojive od onoga što danas zovemo moderno doba (modernity). Sa napretkom ekonomije, mas-proizvodnja dostupnih dobara, nove tehnologije, „mobilitno, urbanizacija, porast konzumerizma, reklamna industrija i mas-kultura su doprinele transformisanju američkih vrednosti”. Počevši pre Prvog svetskog rata, „naglašena ratom i posleratnim prosperitetom, ova revolucionarna promena u manirima i moralu” je umanjivala važnost puritanizma i veličala „individualna zadovoljstva” (Lears, 1983, str. 417).

Rana manifestacija *nove* ženstvenosti bila je „Gibsonova devojka” (Gibson girl), prethodnica *šiparice*.⁵ „Preplanula i vitka, atletski tip – bila je zdrava a ne seksualna, samodovoljna i nezavisna od žudnje muškaraca” (Brown, 1987, str. 30). Iako ubrzo zamenjena u mašti javnosti mnogo seksipilnijom šiparicom, ona je sa njom imala zajedničko odbijanje da igra „nesebičnog anđela” doma/nacije. Simbol *novog*, užurbanog sveta potom „postaje ljubimica medija, šiparica, čiji su stil i moral bili naizgled nesputani” (Semmelhack, 2017, str. 188). Oba modela su značila *negiranje* tradicionalnog ideala ženske hraniteljske, materinske prirode. U svetlu prelaza sa porodičnog i društvenog na *individualno*, neki istoričari beleže pojavu šiparice neposredno pre Velikog rata (Brown, 1987, str. 128–9).

F. Skot Ficdžerald je bio oštrouman posmatrač nastalih promena u ponašanju i običajima *nove* žene. Čitajući njegove priče, mlade žene su usvajale ponašanje, modu i stavove šiparice i širile magiju njene zavodljivosti. Na ovaj način, on je doprineo modernizovanju ženstvenosti. Značaj *njegovih* šiparica se ogledao u tome što „nisu predstavljale tip – već generaciju, slobodu duha koja je nastala u haosu rata i oličenje konačnog bega od ograničenja i stega” (Bruccoli, Bryer, 1971, str. 279). On je pojavu američke šiparice vezivao za više uticaja, posebno za uspon nove buržoazije američkog Srednjeg Zapada koja je bila „bez porekla, tradicije ili manira” i popularizaciju Sigmunda Frojda, čije su ideje ubedile mlade bogatašice da su

³ Problemi 1890-ih – ekonomska depresija, nasilje, porast siromaštva, sirotinjske četvrti, bolesti – doprineli su neopozivom usponu javne aktivnosti žena. Početkom dvadesetog veka, ženske organizacije sve više uzimaju učešća u ovim reformama, posebno u oblastima obrazovanja, zdravstva, socijalne službe, umetnosti, rasnih i porodičnih odnosa, kao i prava žena (Fryer, 1988, str. 153).

⁴ Širom sveta, mislioci poput Osvalda Spenglera, D. H. Lorensa i Vindama Luisa izjavljuju da su žene koje su napustile tradicionalno podređenu ulogu svoga pola uzrokovale „propadanje Zapada” (Lears, 1983, str. 182–208). U Americi, H. L. Menken, Harold Sterns i Hjugo Minstenberg, između ostalih, degradiraju kulturnu aktivnost žena kao sentimentalnu, previše emocionalnu i intelektualno inferiornu. Društveni i kulturološki problemi nacije, smatraju oni, bili bi najbolje prevaziđeni primenom novih ekspertiza u obrazovanju, prirodnim naukama, tehnologiji i društvenim naukama (koje uključuju psihologiju i psihoanalizu) – a koje su u rukama muškaraca.

⁵ Idealizovana američka devojka s kraja devetnaestog veka predstavljena u ilustracijama američkog umetnika Čarlsa Dejne Gibsona, ilustratora magazina *Lajf*.

„sve one žrtve potisnutih želja i da treba da se oslobode” (Brucoli, Bryer, 1971, str. 164–5). I dok su ovakvi stavovi predstavljali *novu* slobodu za žene, oni su takođe negirali važna obeležja rodne politike popularna u devetnaestom veku: žensku solidarnost, razvoj prijateljstva i *materinsku* prirodu angažovanja žena u socijalnoj reformi. Tokom prosperitetnih 1920-ih, različiti oblici mas-kulture dovode do prelaza sa *aktivističkog* feminizma na feminizam kao *filozofiju*. Novi, upadljivo slobodniji ženski ideal je bio stvoren. Prigrlivši vrednosti individualnog samoostvarenja (i rivalstva), žene su nastojale da održe korak sa novim pravilima u odevanju, stavu i ponašanju. „Tako ono što je izgledalo kao oslobođenje uskoro postaje *norma*. Žene nisu bile samo slobodne da budu moderne – od njih se očekivalo da budu moderne”. Oko 1922, u *Hvalospevu šiparici*, Zelda je predstavila njenu oporuku: „Šiparica je počela da predstavlja modu, a nekada je bila filozofija” (Fitzgerald, 1991, str. 392). Kao *filozofija*, predstavljala je individualnu *pobunu* protiv stare pobožnosti i ograničenja. Kao *moda*, bila je suprotnost tome, oličavajući vrednosti od konformizma do konvencionalnosti.

Fascinirana ženstvenošću kao izrazom teatralnosti – zavodljivom ali obmanjujućom pozom – Ficdžeraldova proza *ambivalentno* predstavlja priručnik za njeno funkcionisanje, ali i propoved u kome on osuđuje njeno licemerje. Ficdžerald je svoje junakinje oduvek dovodio u vezu sa društvenim odobravanjem i vrednovanjem od strane muškarca. „Kada bi mogao da osvoji srce devojke – pogotovu *one* nad kojom lebdi aura novca, lepote i društvenog položaja – to bi zasigurno značilo da je stigao tamo gde pripada” (Donaldson, 1983, str. 43)⁶. Model za mnoge njegove junakinje bila je lepa Ginevra King, piščeva prva ljubav koja ga je odbacila sa „najvišom ravnodušnošću” (Fitzgerald, 1994, str. 19). Bila je „zlatna devojka koju Ficdžerald, poput tolikih svojih protagonista, nije mogao da ima” (Donaldson, 1983, str. 51). Iako je pokazao rano interesovanje za proučavanje ženske percepcije, do tada, njegovi pogledi na muški i ženski princip bili su apstraktniji, oblikovani literaturom, koja je u velikoj meri uključivala britansku *romantičarsku* poeziju.

U vreme kada je sreo Zeldu Sejr jula 1918, Ficdžerald je već nastojao da se književno afirmiše. Osamnaestogodišnja kćerka cenjene južnjačke porodice, Zelda se savršeno se uklapala u sliku koju je autor imao na umu, i posle turbulentnog perioda veridbe, kada je postigao uspeh u književnim krugovima, par se venčao aprila 1920. Tako je, do dvadeset četvrte godine, pisac stekao književnu slavu (objavljivanje *S ove strane raja*), finansijski uspeh i ženu koju je voleo.⁷ Zelda, kao njegov

⁶ Prema Skotu Donaldsonu, Ficdžeraldova majka Moli je predstavljala „*novčanu* stranu porodice, kojoj je nedostajala društvena otmenost i prepoznatljivost”. Pisac je više voleo oca Edvarda (koga je video kao romantičarsku figuru osiromašene otmenosti) i bio ogorčen činjenicom da je majka zasenjivala oca. „Kao mladog, iako je stekao istaknute mentore i prijatelje – poput Edmunda Vilsona – pisca je progonilo osećanje društvene inferiornosti i strah od odbacivanja”. Da bi potvrdio sopstvenu vrednost, okrenuo se ženskom principu (Donaldson, 1983, str. 41).

⁷ Ključnu ulogu u Ficdžeraldovom delu imao je moderan i uzbudljiv tip devojke čije je otelotvorenje bila Zelda. „Zaista”, rekao je u intervjuu iz 1921, „oženio sam heroinu mojih priča. Ne bi me zanimao nijedan drugi tip žene” (Mizener, 1974, str. 77). Dopadao mu se tip „mlade žene 1920-ih koja ima lepršav pogled na život, živi opasno na jedan nezreo način – vrsta mentalne bejbi-vamp” (Brucoli, Bryer, 1971, str. 244–5). Ipak, u pismu iz 1919. Zelda govori o njegovoj melanholiji i „tužnoj nežnosti”,

model i muza, u potpunosti je učestvovala u svim aktivnostima – fotografijama, pisanju i intervjuima – koji su utemeljili Ficdžeralda kao *reatora* šiparice. Ovo je naglašavalo Zeldinu ulogu u kreiranju *mitologije* poznatog para.

S ove strane raja (*This Side of Paradise*, 1920) je „roman o šiparicama namenjen filozofima” (Fitzgerald, 1987, str. 55). Autor prikazuje traganje Ejmorija Blejna za samospoznajom, počev od detinjstva do dana u koledžu. Njegovi susreti sa ženama su važan deo inicijacije u svet odraslih. Kao što Ficdžerald ističe, protagonist je „voleo mnoge žene i posmatrao sebe u mnogim ogledalima” (Mizener, 1974, str. 293). Devojke koje Ejmorija zanimaju – Izabela, Rozalinda, Elinor – su popularne devojke bele puti, bogate, vedre, samopouzdanе, otvorene mlade debitantkinje sklone flertovanju. Svaka od tri devojke otelotvoruje određenu *crtu* karaktera koje je Ficdžerald detaljnije istraživao u svom opusu.

Izabela Borg tematski predstavlja romantičarsku *teatralnost* popularne mlade devojke. U ovom romanu, *bajronovska* samodramatizacija kojoj je devojka sklona poništava tradicionalni ideal ženskog samoponištavanja. Iako ima samo šesnaest godina, Izabela zna kako da privuče pažnju javnosti. Pisac je poredi sa glavnom glumicom na sceni ili sa atletom koji pred publikom izvodi svoju tačku (Fitzgerald, 1995, str. 67). Ejmori i Izabela znaju da oboje *glume*, i svako od njih poštuje pravo drugog na datu ulogu: „Čekao je da njena maska padne, ali u isto vreme nije dovodio u pitanje njenu verodostojnost. Ona pak, nije bila impresionirana njegovom naučenom aumom blazirane sofisticiranosti... Ali je prihvatila njegovu pozu” (Fitzgerald, 1995, str. 72). Ukratko, ona poseduje „svu bajronovsku nezainteresovanost, bez ijednog bajronovskog oduška: genija i brakolomstva” (Fauls, 2017, str. 19).

Devetnaestogodišnja Rozalinda Konidž ilustruje romantičarsku varljivost *pragmatičnosti*, kao sklonost Ficdžeraldovih junakinja da budu praktičnije od svojih romantičnih obožavalaca. Iako ispoljava crte karaktera vredne divljenja, poput „beskrajne vere u neiscrpivost romanse, hrabrosti i fundamentalne iskrenosti” i voli Ejmorija, ona ne želi da se venča s njim i živi u siromaštvu (Fitzgerald, 1995, str. 175).⁸

Osamnaestogodišnja Elinor Remili Sevidž otelotvoruje romantičarski *destruktivnu* stranu žene bez *identiteta* i svrhe (poput Glorije Peč, Dejzi Bjukenen i Nikol Dajver u kasnijim romanima). Elinor se pita, „O, zašto sam devojka?... ma šta pametno preduzimala, ipak sam vezana za brod budućeg braka koji tone”. Iako je „upućena u Frojda”, od nje se ipak očekuje „da se uda za nekog bogataša” i igra svoju ulogu beskorisnosti (Fitzgerald, 1995, str. 240). Kada njeno destruktivno ponašanje odnese prevagu, Ejmori prestaje da je voli: „Ali kao što je Ejmori voleo sebe u Elinor, tako je ono što je sad mrzeo bilo samo ogledalo” (Fitzgerald, 1995, str. 242). Budući da

kao i „dragocenoj ljubavi”, bez koje bi život bio „užasno, bezbojno životarenje” bez smisla (Fitzgerald, 1963).

⁸ Romantičarski orijentisan, Ficdžerald je uvek isticao vrednost *manira* i *percepcije*. Njegove šiparice, razmažene kćeri bogatih ili nekada bogatih porodica, ipak očekuju materijalnu udobnost i ekonomski su zavisne od muškaraca. Mladići moraju da se finansijski dokažu pre nego dobiju ruku bogate devojke – to je stalni obrazac nastao iz piščevog iskustva sa Ginevrom i Zeldom. Iako Ficdžeraldov rani opus još uvek opisuje devojke poput Rozalinde sa određenom simpatijom, on kasnije „postepeno deromantizuje junakinju i poništava slavu takve potrage” (Donaldson, 1983, str. 102–3).

slično razmišljaju i dele strast prema poeziji i buntovništvu, on u njoj prepoznaje *destruktivni* potencijal svog romantičarskog *ja*.

S ove strane raja donosi dva stereotipna modela žena koje otelotvoruju krajnje ekstreme. Aksija Marlou, devojka koja peva u horu, rani je primer vulgarizovane žene iz radničke klase koja se javlja u Ficdžeraldovoj prozi i označava seksualno licemerje. Suprotnost Aksiji je Klara, koju Ejmori idealizuje: „Bila je drevna ... Ejmori nije bio dovoljno dobar za Klaru, Klaru zlatne talasaste kose, kao što nije ni bilo ko drugi” (Fitzgerald, 1995, str. 141). Klara – dražesna, jaka i pobožna – podseća na dame iz srednjovekovne viteške ljubavne tradicije u odnosu na koju, ističu kritičari, Ficdžerald „osuđuje odnose koji se razvijaju u toku propadanja moderne civilizacije” (Fryer, 1988, str. 136). Kao stereotipi koji predstavljaju ekstremnost lošeg i dobrog, Aksija i Klara služe kao rani pokazatelji piščeve životne fasciniranosti simboličkim prikazom ženske individualnosti.

Iako Ejmori na kraju romana ostaje sam, on sebi čestita na svojim seksualnim izborima: „Sopstveni ukus je najbolji; Izabela, Klara, Rozalinda, Elinor, bile su prave američke devojke”. (Fitzgerald, 1995, str. 262) Indikativno je da Ejmori žene posmatra kao aktivne igrače u muškoj igri. Devojke koje sreće pomažu mu da otkrije sebe, i Ficdžerald ih prikazuje, uz sve njihove mane, sa poštovanjem pa čak i entuzijazmom.

3. Doba dezintegracije

U priči *Bernisa pravi bob* (*Bernice Cuts Her Hair*, 1920), situacija je ipak *ambivalentna*. Stvarajući „priručnik o tome kako se postaje šiparica”, Ficdžerald ukazuje da *modernizacija* zahteva poništavanje prevaziđenih ideala ženstvenosti (Bryer, 1978, str. 68). Dve junakinje, plavokosa Mardžori Harvi i njena tamnokosa rođaka Bernisa oličavaju suprotstavljeni *moderni* i *viktorijski* ideal ženstvenosti. Kada tradicionalna provincijalka Bernisa bude izmenjena radi sticanja popularnosti, Mardžori joj daje konkretne savete radi poboljšavanja spoljnog utiska, njene konverzacije, izgleda i manira. Promena je dublja od spoljašnje budući da Bernisin *novi* izgled ukazuje na promenu životne *filozofije*, u vezi sa čim Ficdžerald kritičare ostavlja u nedoumici. Naime, *sloboda* moderne žene ipak podrazumeva više od divljeg, neobuzdanog ponašanja, pa Bernisina modernizacija uključuje i izmenjen stav prema ženama – znak *istorijskog* prelaza od ženske porodičnosti i solidarnosti na samoisticanje i rivalitet. Njen uzor Mardžori (poput prethodnica Rozalinde i Zelde) „nema intimnih prijateljica – ona smatra devojke glupim. Bernisa, za razliku od nje, žudi da razmeni svoje tajne” sa njima (Fitzgerald, 1989, str. 29). Osim toga, Bernisa modernizovanjem postaje sklona spletkama i opasna, ona menja ličnost.

Lepi i prokleti (*The Beautiful and Damned*, 1922) daje ilustraciju „Ficdžeraldovog stava o moralnoj degradaciji šiparice” (Fitzgerald, 1994, str. 41). Roman odbacuje „tezu mlade generacije” koja je Ficdžeralda učinila slavnim: „Glorija i Entoni Peč – mladi, glamurozni, emancipovani – žive sebično i hedonistički nakon perioda buntovne mladosti i postaju očajni i degradirani” (Fass, 1979, str. 131). U

intervjuu iz 1922. Ficdžerald je optužio Gloriju za *prokletstvo* opisano u romanu, izjavljujući: „Naše američke žene su pijavice, savršeno beskorisna četvrta generacija koja se koristi postignućima svojih pionirskih prabaka. One dominiraju američkim muškarcima” (Brucoli, Bryer, 1971, str. 256). U godinama koje su sledile, on nastavlja da istražuje ove dve karakterne mane modernih žena – njihovu *beskorisnost* i *dominantnost* nad muškarcima. Ipak, *Lepi i prokleti* pruža i mnogo više od toga.

Glorija Gilbert je lepa, razmažena i moderna; revoltirana idejom beživotnog, ponižavajućeg braka u kome je živela njena majka, ona odbija tradicionalnu ulogu ženskog samoponištavanja. Glorija to čini „ne zbog ideala ili težnje već iz čistog teatralnog hedonizma” (Tuttleton, 1972, str. 280). Prema novijoj kritici, ona demonstrira „moralnu snagu” koju njen suprug ne poseduje i želi da radi nešto značajno (Fryer, 1988, str. 30). Ipak, kada odluči da postane glumica, otkriva da je u dvadeset devetoj godini suviše stara za ulogu šiparice. Ficdžerald opisuje Gloriju simpatetički u sceni sa ogledalom, kada ona, „klonuvši duhom, jeca nad slikom svoga lica koje stari” (Fitzgerald, 2007, str. 404). To je jasan podsetnik da je identitet koji je stvorila neadekvatan.

Iako Ficdžerald prepoznaje u *novoj* ženi „dosadu, neiskrenost, trivijalnost i hedonističku neodgovornost”, on slabosti „nove žene” koristi da naglasi i slabosti „novog muškarca” (Tuttleton, 1972, str. 280). Entoni je beskoristan, lenj, samodovoljan, neodgovoran i hedonista kao i bilo koja od piščevih junakinja. Ovako izmenjena definicija ženstvenosti predstavlja značajan izazov za muškarce, koji moraju da redefinišu sopstvene koncepte muškosti, društvene odgovornosti i moći. Entoni Peč je tako rastrzan između svojih *romantičarskih* fantazija i *stvarnosti* koju smatra vulgarnom (njegova preljubnička afera sa Doroti Rejkroft, „devojkom iz niže klase”, deo je vulgarne stvarnosti koju želi da porekne (Fitzgerald, 2007, str. 323)). Uprkos Glorijinim manama, Entoni smatra da je ona superiorna nad običnim ženama, koje odbacuje kao „hraniteljice i odgajivačice” potomstva (Fitzgerald, 2007, str. 104). On u njoj vidi inspiraciju – neiskvareno oličenje svojih romantičarskih „ideala lepote i iluzija” (Fitzgerald, 2007, str. 72-3). Ficdžerald ovde istražuje mušku percepciju, koja nastoji da sagleda žene simbolički, kao predstavnice vrline ili pokvarenosti – proučavajući tako suštinsku važnost *perspektive*.

Lepi i prokleti najavljuje *Velikog Getsbija* (*The Great Gatsby*, 1925), u kome Ficdžerald istražuje simbolički značaj moderne žene u „dodu dezintegracije”. Pokazujući da u modernom svetu „lični identitet zavisi od percepcije drugih”, roman sugeriše da žena nema identitet, osim onog u očima posmatrača (Fryer, 1988, str. xxxiii). *Getsbi* nije roman za sanjare, već ciničan obračun sa autorovim romantičarskim pretenzijama. U njemu ima „nekog cinizma, što je siguran znak usađenog moralnog propadanja” (Fauls, 2017, str. 19). Po njemu, Amerikanka svakako nije idealna devojka dvadesetog veka (Bryer, 1978, str. 195). Iako je autor smatrao da roman ne sadrži „nijedan značajan ženski lik”, glavna junakinja Dejzi Bjukenen zauzima istaknuto mesto u američkoj književnoj tradiciji junakinja diskutabilne moralnosti – od „Dejzi Miler Henrija Džejmisa do Marijan Forester Vile Karter” (Fitzgerald, 1994, str. 100–7). Ficdžerald ovde eksperimentiše sa narativnom percepcijom predstavljajući ženske karaktere prelomljene kroz centralnu mušku svest.

Dejzi ima ulogu *zlatne* devojke a Mirtl Vilson seksualizovane žene iz niže klase. Novinu čini Džordan Bejker, šampionka u golfu ravnog, dečakčkog tela i „uspravnog držanja” koja izgleda „poput mladog kadeta” – što je pokazatelj androgenih sklonosti (Фиццералд, 2004, str. 12).

U perspektivi Nika Karaveja, Dejzi i Džordan su smeštene u elegantan, nestvaran dekor između *sna* i *realnosti*, gde impresioniraju kao oličenje ženske ljupkosti: „Obe su bile u belom, a haljine su im se talasale i lepršale” (Фиццералд, 2004, str. 10). Nik sumnja da dve žene kriju svoje pravo *ja* iza kultivisanih javnih uloga. On u Dejzinom sofisticiranom cinizmu primećuje „suštinsku neiskrenost ... određeni trik” (Фиццералд, 2004, str. 17). Teatralna tendencija koju preispituje može odražavati formativni uticaj pop-kulture, posebno Holivuda, na ulogu žena. Prema Ronaldu Bermanu, svi akteri romana osim Nika se ponašaju kao da imaju „scenario na umu” (Berman, 1997, str. 113). Tako, Dejzi utvrđuje idealni ženski identitet – „lepu malu glupaču” (Фиццералд, 2004, str. 17), čime je prihvata (Berman, 1997, str. 127). Džordanin identitet takođe izgleda kao proizvod popularnih medija, budući da podseća na „dobru ilustraciju” (Фиццералд, 2004, str. 141). Primećujući da je okružuju senzacionalističke glasine, Nik zaključuje da „blazirano oholo lice koje pokazuje svetu prikriva neizlečivu neiskrenost rođenu iz nevoljnosti da prizna poraz” (Фиццералд, 2004, str. 47–8). U poređenju sa Džordan, Mirtl je samo manje uspešna prevarantkinja koja stavlja na sebe masku „impresivne arogancije”, koju povezuje sa visokim društvom – kako ga doživljava kroz tabloide (Фиццералд, 2004, str. 26). Okružena vulgarnim dekorom mas-kulture, ona je parodija svega što nastoji da imitira. Nik zaključuje, sa mračnom rezigniranošću da je „neiskrenost kod žene nešto što nikada ne možete duboko osuđivati” (Фиццералд, 2004, str. 48).

Za razliku od Nika, koji doživljava sve tri žene kao varalice, Getsbi idealizuje Dejzi. Kao besprimerni autsajder/sanjar/romantičar, Getsbi najavljuje Dika Dajvera. Sa svojim „belim flanelskim odelom, svilenom košuljom i zlatnom kravatom”, on nastupa poput viteza u srednjovekovnoj viteškoj tradiciji (Фиццералд, 2004, str. 67), pa iako je predmet njegovog obožavanja pogrešno odabran, „Getsbijeva sposobnost da se čudi, da sanja i da traga je vredna divljenja” (Moreland, 1996, str. 143). Nik se divi njegovom „neiskvarenom snu” (Фиццералд, 2004, str. 123) – „jednom herojskom iako pogrešnom romantizovanju” (Fetterley, 1978, str. 95–6). Dejzina iskvarenost – njena neodgovornost i izdaja Getsbija – ubijaju glavnog junaka, ali po Nikovom mišljenju i potvrđuju superiornost Getsbija i njegovog sna. U obmanjujućem i manipulativnom svetu, Dejzi i dalje zadržava svoju vrednost kao simbol. Ona je sama *iluzija*, iluzija svega vrednog divljenja, autentičnog, poželjnog i nedostižnog. *Getsbi* tako „ističe važnost inspiracionih simbola i muške sklonosti da žene doživljava kao simbole, posebno u vremenu lične, seksualne, porodične i nacionalne dezintegracije” (Moreland, 1996, str. 144).⁹

⁹ Nakon *Getsbija*, Ficdžeraldovi portreti žena odslikavaju težak period u profesionalnom i ličnom životu. Među teškoćama koje su oblikovale njegovu vizuru bile su razočaranje u Holivud, problemi u braku, Zeldina mentalna nestabilnost i hospitalizovanje, kao i rastuća samosvest i osećaj propadanja kao umetnika. Dok je Ficdžerald nastojao da završi sledeći roman, Zeldina je doživljavala kreativno buđenje. Iako narušenog emocionalnog zdravlja, ona je nastavila da piše članke i kratke priče, kao i da slika.

Tokom ranih 1930-ih, kroz kratke priče i eseje, Fiedžerald istražuje svoju emocionalnu i umetničku krizu i razvija književne metode koji pravi izraz nalaze u romanu *Blaga je noć*. Kao i ranije, njegovo sagledavanje ženske prirode je centralno. I dok oseća sve veću potrebu za preispitivanjem uloge umetnika koji stari zajedno sa jednom tradicionalnom temom na *novom* tržištu, piše priče o Bejzilu Djuku Liju (1928–9) sa temom autobiografskog istraživanja muške adolescencije, kao i ciklus priča o Džozefini Peri, koje oživljavaju Ginevru King i mladalačko iskustvo.

Emocionalno bankrotstvo (Emotional Bancruptcy, 1931), poslednja u nizu ovih priča, autorov je prikaz sopstvenog bankrotstva kao pisca. Priča skreće pažnju na mušku perspektivu: voajer posmatra adolescentkinje iz internata gospođice Trabi. Njegovo perverzno interesovanje za devojčice prati njihov egzibicionizam, jer su *ravnodušne* prema činjenici da su posmatrane. Džozefina veruje da je ovakvo interesovanje sasvim normalno. „Kladim se da bi svako uradio isto, kada bi imao teleskop” (Fitzgerald, 1989, str. 546). Kao pisac u tridesetim, koji je još uvek pisao priče o šiparicama, Fiedžerald je svoje životno istraživanje ženske adolescencije smatrao vrstom *neadekvatnog* voajerizma; tako, priča najavljuje eksperimentisanje sa narativnom formom i njegovo potpunije tretiranje američke opsesije kulturom erotizovane devojčice, posebno u popularnim filmovima.

4. Androginitet kao alternativa

Iako je roman *Blaga je noć (Tender is the Night, 1934)* autor nazvao „ženskom knjigom”, (Fitzgerald, 1963, str. 247). Džudit Feterli ukazuje da roman predstavlja optužnicu „feminizacije američke kulture”. Ipak, tvrdnja da je „roman neprijateljski nastrojen prema američkoj ženi koju degradira” zvuči neadekvatno, budući da tekst *degradira* i američkog muškarca, ističući njegovu ulogu u toj feminizaciji (Fetterley, 1978, str. 114).

Glavna junakinja je Nikol, udata za psihijatra Dika Dajvera. Njena rivalka je mlada Rozmari Hojt, filmska zvezda koja otelotvoruje *ambivalentnost* nevinosti. Modernistički eksperimentalno, Fiedžerald oblikuje roman iz perspektive dve junakinje u dvema odvojenim scenama na plaži, jednoj na početku a drugoj u završnici romana. Čitalac, u uvodnoj sceni, deli Rozmarine prve utiske o „samodovoljnoj maloj grupi” koja se okuplja oko Dika i Nikol Dajver (Fitzgerald, 1996, str. 16). Između Rozmari i Dika se odmah razvija uzajamna privlačnost. Rozmari, naivna autsajderka, smatra da je Dik „ljubazan i šarmantan” i u njegovom glasu čuje obećanje da će je „čuvati ... i pokazati joj jedan ceo novi svet” (Fitzgerald, 1996, str. 16). Na kraju romana, pet godina kasnije i na istoj toj plaži, nakon što posmatra s prezirom Dikove napore da impresionira Rozmari, Nikol najzad odlučuje da napusti i njega i plažu „na kojoj je bila planeta koja se okretala oko Dikovog sunca” (Fitzgerald, 1996, str. 289). Jedan od osnovnih aspekata romana je muški *nastup*, posebno onaj viđen i procenjen

Marta 1932, posle drugog nervnog sloma, završila je roman *Sačuvaj mi valcer (Save Me the Waltz)*. Fiedžeraldova pisma i beleške svedoče o njenom kreativnom razvoju, kao i njegovoj samopercepciji.

očima žena.

Ficdžerald Dika pronicljivo predstavlja kao psihijatra (modernistička verzija sveštenika) i pisca osrednjih publikacija (Fitzgerald, 1994, str. 217). Ukazujući na autorovu upućenost u detalje mentalne bolesti, Sara Bib Frajer ističe karakterizaciju Nikol zbog „evidentne sposobnosti shvatanja ranjivosti jedne žrtve incesta”. Drugi kritičari, ukazuje Frajerova, često prenaglašavaju Nikolino *stanje* i okrivljuju je za Dikove probleme kada je evidentno da to stanje može biti prepoznato kao simptomatično njenoj traumi (Fryer, 1988, str. 72). Nikol je dvostruka žrtva budući da je najpre izdaje otac, a onda Dik, dakle dva muškarca od kojih se očekivalo da je zaštite a koji su je umesto toga zloupotrebili.

Kao psihijatar, Dik preuzima na sebe očinsku ulogu poverenika; ipak, kada postane Nikolin ljubavnik i suprug, on narušava profesionalnu etiku, odnoseći se prema „porivu pacijentkinje na transgresivan način, svojim emotivnim odgovorom, umesto da ga sagledava objektivno”. Kako Ričard Lejhan primećuje, Dikov „simbolični incest sa Rozmari, čin koji ga nadalje povezuje sa Devereksom Vrenom, otkriva Dikov neuspeh kao *oca*”. Gubitak oca neposredno pre nego što započne aferu sa Rozmari „simbolično se podudara sa Dikovim gubitkom autoriteta i samodiscipline” (Lehan, 1966, str. 68). Dikov *pad* simbolično označava neuspeh patrijarhalnog principa.

Dik piše popularnu psihologiju za laički auditorijum umesto ozbiljnih naučnih studija za stručnjake (pišćeva percepcija sopstvenog rasipanja talenta). U profesionalnom smislu, on ide linijom manjeg otpora i uči Nikol da čini isto. Ona se okreće hedonizmu i svoj izbor posmatra terapeutski. Počinje da kupuje zadovoljstva radi i započinje aferu (Fitzgerald, 1996, str. 123). Odbijajući viktorijansku represiju, ona je radije „razboriti varalica nego ljudi puritanac” (Fitzgerald, 1996, str. 293). Kao krajnji čin njene „regresije u primitivno stanje udovoljavanja sopstvenim zadovoljstvima, ona prednost daje vojniku (ratniku) Tomiju Barbanu, oličenju ratoborne muškosti, u odnosu na osećajnog ali slabog oca-psihijatra koji ju je *stvorio*” (Lehan, 1966, str. 69).

Dik upoznaje Rozmari i Nikol u vreme kada obe mlade devojke nose varljivu masku nevinosti, jer obe preuzimaju inicijativu zavodeći ga. Rozmarin film *Tatina devojčica (Daddy's Girl)* sa temom incestuoznog odnosa otac/ćerka predstavlja centralnu metaforu, kako objašnjava Rut Prigozi, „propadanja jedne civilizacije koja je, nakon krvavog, razočaravajućeg rata, tražila utočište u adolescenciji, slobodnoj od zahteva zrelog doba – moralnosti, racionalnosti, odgovornosti za druge” (Prigozy, 1980, str. 190). Rozmari otelotvoruje uticaj jedne popularne kulture idealizovanja mladosti i hedonizma, propadanja roditeljskog i uopšte tradicionalnog autoriteta. Nisu samo očinske figure odgovorne za moralnu konfuziju mlade generacije. Iako Rozmari smatra svoju majku, gospođu Elsi Spirs, „najboljim prijateljem”, neki od njenih saveta deluju diskutabilno i imaju duh agresivnog muškog senzibiliteta koji njeno ime implicira.¹⁰ Rozmari je „odgajana da radi – a ne prvenstveno da se uda”; prema rečima njene majke, ona je „ekonomski ... poput mladića, a ne devojke” (Fi-

¹⁰ Ime Spirs (Speers) u engleskom jeziku može imati više asocijacija: tako “spear” označava koplje, harpun odnosno kopljanika, dok „spearhead” predstavlja idejnog nosioca nekog poduhvata.

tzgerald, 1996, str. 40). Međutim, diskutabilna činjenica je da joj majka dopušta da zaradi upalu pluća zarad zahtevnog snimanja, kao i što ohrabruje njenu vezu sa oženjenim muškarcem (Fitzgerald, 1996, str. 40). Ovo nas dovodi do pomenutog tumačenja da roman predstavlja „hvalospev izumiranju pravog materinstva”, kao što je „hvalospev gašenju patrijarhalne kulture”.

Naposletku, i propadanje muškog principa kao i društveni poremećaji nastaju kao posledica ženske samovoljnosti i nadmoći – bilo u obliku zavodljive devojčice-žene ili manične žene. Jedna od nekolicine agresivnih žena u romanu je Nikolina sestra Bet Juan „Beba” Voren, koja ima kontrolu nad porodičnim novcem, istim „onim koji kviri i emaskulira Dika”. Opisana kao frigidna usedelica, Beba je identifikovana kao sila koja stoji iza feminizacije Amerike. Ona je „Američka Žena ... Nezadrživa iracionalna ćud koja je slomila moralnu kičmu nacije i čitav kontinent pretvorila u obdanište”, osoba koja pobeđuje (Fitzgerald, 1996, str. 232). Borbena je i Dikova omiljena pacijentkinja, koja zamišlja da „deli sudbinu žena prošlosti” (Fitzgerald, 1996, str. 184). Tridesetogodišnja američka slikarka koja pati, kao Zelda, od ekcema, sebe vidi kao „simbol nečega” (Fitzgerald, 1996, str. 185). Dik uspešno *obuzdava* njenu upornost govoreći joj da je suviše bolesna i krhka da bi bila umetnik (Fitzgerald, 1996, str. 183–5).

Na početku romana, Nikol, Rozmari i Meri Nort su *trio* onih koje, za razliku od „toliko Amerikanki, ... svoju individualnost štite kroz kontakt sa muškarcima, a ne sukobljavanje sa njima” (Fitzgerald, 1996, str. 53). Ipak, Meri Nort Mineti i lezbejka Ledi Kerolajn Sibli-Birs bivaju naposletku uhapšene zbog neprihvatljivog javnog ponašanja (Fitzgerald, 1996, str. 303). Da bi naglasio opasnost izgubljene razlike među polovima, Ficdžerald dodaje stranice o čileanskom homoseksualcu (Bruccoli, 1997, str. 205). Kao potvrda stavova koje su promovisali seksolozi poput Hevloka Elisa, odstupanje od tradicionalnog je predstavljeno kao neprirodna inverzija.

U romanu *Blaga je noć*, Ficdžerald izražava *nemir* zbog feminizacije američke kulture kao i preteće emaskulacije od strane zavodljivih devojčica, ali i muževnih žena. Poput Karla Junga, D. H. Lorensa i Osvalda Špenglera, Ficdžerald je verovao da muškarci i žene imaju *komplementarnu* prirodu i strahovao da će pomeranje *rodnih* razlika ohrabriti obe strane da usvoje najgore karakteristike suprotnog pola. U njegovom opusu, „slom seksualnog identiteta je znak sloma moralnih vrednosti” (Stern, 1994, str. 41). Zato, njegovo delo odslikava bojazan perioda da je kulturna feminizacija samo simptom većeg poremećaja – propadanja Zapada. Roman takođe otkriva neadekvatnost muškog odgovora kulturnoj feminizaciji, popularnoj u Ficdžeraldovo vreme. Ni kult muškosti (Tomi Barban), niti muške ekspertize (Dik Dajver), nisu predstavljeni kao uspešna rešenja. Ipak, Ficdžerald nas podseća da je psihijatrija, kao novo polje muške ekspertize, imala eksperimentalnu ulogu u preispitivanju ženske emancipacije i promovisanju *prirodnih* razlika između muškog i ženskog principa koje su moderne okolnosti pretile da izbrišu. Svojim „mudrim i tragičnim osećajem života”, on dolazi do spoznaje da je život, naposletku, razočaravajuće iskustvo, čije su okolnosti poražavajuće, kao i da ono što nas može iskupiti nisu „sreća i uživanje”, već *dublje* zadovoljstvo koje proizilazi iz borbe (Fitzgerald, 1963).

5. Zaključak

U svetu nakon Velikog rata, duboko iscrpljenom sukobom *tradicionalnih* vrednosti prošlosti i *novih* odrednica modernog doba, Ficdžerald je, kao i njegovi romantičarski junaci, osećao „očajničku potrebu za svežinom lepote i nevinosti”. Njegove priče o šiparicama imaju ulogu da ispune tu kulturološku prazninu, da odslikaju zavedenost i nadu koje pružaju „nova ljubav, svežina mladosti” i uzbudljivost *novih* početaka otelotvorenih u junakinjama poput Rozmari Hojt i njenih prethodnica, koje dobijaju *glavnu* ulogu u dinamici *muške* inicijacije. Njegovi junaci, međutim, bivaju u tom procesu redukovani na svoje „pravo ja”, osujećeni spoznajom „besmislenosti jedne donkihотовske potrage za spasenjem onoga što ne može biti spaseno” (Prigozy, 2007, str. 108). U borbi između „prošlosti i sadašnjosti, nekadašnjih odgovornosti i *nove* slobode, destruktivne sebičnosti i odanosti časti i tradiciji, odgovorne moralnosti i slobodne amoralnosti”, dolazi do neminovnog urušavanja identiteta i kulturološke traume (Prigozy, 2007, str. 109).

Protkana sveprisutnim motivom „tatine devojčice” i temom rađanja *nove žene*, Ficdžeraldova proza opisuje kompleksnost i višestruku ironiju njenog *oslobađanja* od tradicionalne uloge. Žene su *slobodne* – ali šta je to što postaju? U svetu u kome *stare* vrednosti i verovanja, poput „časti, kavaljerstva i hrabrosti” (Fitzgerald, 1996, str. 212) nepovratno nestaju, u kome tradicionalno gubi značenje i biva „zamenjeno *ličnim* pristupom novim obrascima postignuća i moći”, žene i muškarci se mogu osloniti samo na *sopstvene* žudnje i ličnu percepciju u stvaranju *nove* realnosti/moralnosti (Prigozy, 2007, str. 112). U nastojanju da se oslobodimo svega što podseća na prošlost, upozorava pisac, posledice takozvanog *oslobađanja* nastavlja da stvaraju *nove* žrtve.

Kao pisac, Ficdžerald se bunio protiv „ženske kontrole nad trendovima proze” (Fitzgerald, 1994, str. 107). Kao modernista, on je prezirao inferiorne književne proizvode mas-kulture. On uporno izražava strah od rasipanja svog talenta na sladunjavu komercijalnost priča u popularnim magazinima. Njegova ambivalentnost potvrđuje one književne teorije koje ukazuju da estetika *vrhunskog* modernizma, oličavajući *muške* vrednosti, dobija svoj oblik kao reakcija na estetiku mas-kulture, koja se povezuje sa *ženskom* sentimentalnošću i površnošću. Ficdžerald svoju neumanjenu popularnost tokom vremena duguje, upravo, prisustvu *rodnih* tendencija u svom delu. Njegova proza sadrži elemente tradicionalno pripisivane ženski orijentisanoj popularnoj književnosti – romansu, sentimentalnost, melodramu, senzacionalizam. Njegovo delo takođe ispoljava odlike *muževne* moderne umetnosti – eksperimentalnu formu, narativnu kompleksnost, ironiju kao i nerazrešivu ambivalentnost.

Veliki pisci su često hvaljeni zbog svoje *androgine* kompleksnosti i raznovrsnosti. Kod Ficdžeraldovih savremenika (setimo se Vulfove i *Orlanda*), ona postaje *alternativa* prevaziđenim tradicionalnim konceptima. Kako Frajerova objašnjava, androgenost ukazuje na „širok spektar iskustva koji se pruža pojedincima koji mogu, ako su žene, biti agresivni, a kao muškarci, blagi ... bez brige o običajima i normama” (Fryer, 1988, str. x–xi). Upravo je Ficdžeraldova šiparica sa svojim *dečaćkim*

karakteristikama pomogla u poništavanju utvrđenih stereotipa o muškoj i ženskoj prirodi. Istina je da je isti onaj Ficdžerald koji je predstavio svetu energičnu mladu ženu koja se opire *starom* kodu moralnosti (i stvorio nekoliko fascinantno osećajnih i nekonvencionalnih muškaraca) upravo žalio nad gubitkom tog koda, nestajanjem patrijarhalnog principa i posledičnim nastajanjem feminizovanog, emaskuliranog sveta. On romantičarski ostaje veran *starim* vrednostima i ne priznaje svoje androgine književne tendencije. Ipak, upravo ove tendencije bile su *nagon* koji je podupirao njegovu opčinjenost ženskom prirodom, inspirisao kreacije izuzetnih junaka i junakinja i omogućio njegovom delu da prevaziđe svoju istorijsku uslovljenost, dajući mu *univerzalnost* za kojom je žudeo.

Literatura

- Berman, R. (1997). *“The Great Gatsby” and Fitzgerald’s World of Ideas*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Brown, D. M. (1987). *Setting a Course: American Women in the 1920s*. Boston, Twayne.
- Bruccoli, M. J. (1997). *The Composition of “Tender is the Night”: A Study of the Manuscripts*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Bruccoli, M. J & Bryer, J. R. ed. (1971). *F. Scott. Fitzgerald in His Own Time*. Kent: Kent State University Press.
- Bryer, J. R. (1978). *F. Scott Fitzgerald: The Critical Reception*. New York: Burt Franklin.
- Donaldson, S. (1983). *Fool for Love: F. Scott Fitzgerald*. New York: Congdon & Weed.
- Fass, P. S. (1979). *The Damned and the Beautiful: American Youth in the 1920’s*. New York: Oxford University Press.
- Fauler, T. E. (2015). *Z: Roman o Zeldi Ficdžerald*. Beograd: Laguna.
- Fauls, Dž. (2021). *Žena francuskog poručnika*. Beograd: Laguna.
- Fetterley, J. (1978). *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fitzgerald, F. S. (2007). *The Beautiful and Damned*. New York: Signet Classics.
- Fitzgerald, F. S. (1987). ed. Edmund Wilson, *The Crack-Up*. New York: New Directions.
- Fitzgerald, F. S. (1994). *Fitzgerald, F. Scott: A Life in Letters*. Ed. Matthew J. Bruccoli, New York: Charles Scribner’s.
- Fitzgerald, F. S. (1963). *The Letters of F. Scott Fitzgerald*. ed. Andrew Turnbull, New York: Charles Scribner’s.
- Fitzgerald, F. S. (1989). *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald: A New Collection*. ed. Matthew J. Bruccoli, New York: Charles Scribner’s.
- Fitzgerald, F. S. (1995). *This Side of Paradise*. New York: Charles Scribner’s.
- Fitzgerald, F. S. (1996). *Tender is the Night*. New York: Charles Scribner’s.
- Ficdžerald, F. S. (2018). *Umrla bih za tebe – izgubljene pripovetke*. Prev. Marko Mladenović, Beograd: Laguna.
- Фиццѣралд, Ф. С. (2004). *Велуки Гетсби*. Прев. Лазар Мацура, Београд: Народна књига.

- Fitzgerald, Z. (1991). *The Collected Writings*. Ed. Matthew J. Bruccoli. New York: Charles Scribner's.
- Fryer, S. B. (1988). *Fitzgerald's New Women: Harbingers of Change*. Ann Arbor: Research Press.
- Lears, T.J. (1983). *The Culture of Consumption*. New York: Pantheon.
- Lehan, R. D. (1966). *F. Scott Fitzgerald and the Craft of Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Marchand, R. (1984). *Advertising the American Dream: Making Way for Modernity*. Berkeley: University of California Press.
- Mizener, A. (1974). *The Far Side of Paradise: A Biography of F. Scott Fitzgerald*. New York: HarperCollins.
- Moreland, K. (1996). *The Medievalist Impulse in American Literature: Twain, Adams, Fitzgerald and Hemingway*. Charlottesville: UP of Virginia.
- Prigozy, R. (2007). ed. *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prigozy, R. (1980). From Griffith's Girls to Daddy's Girl. *Twentieth Century Literature* 26 (2), 189–221.
- Semmelhack, E. (2017). *The Meaning of Style*. London: Reaktion Books Ltd.
- Stern, M. R. (1994). *Tender is the Night: The Broken Universe*. New York: Twayne.
- Toklas, A. B. (1985). *What is Remembered*. New York: North Point Press.
- Tuttleton, J. W. (1972). *The Novels of Manners in America*. Chapel Hill: U of North Carolina P.

Azra A. Mušović

THE AGE OF DISINTEGRATION – AN ALTERNATIVE APPROACH TO FLAPPER IN F. SCOTT FITZGERALD

Summary

The great American modernist F. Scott Fitzgerald, usually remembered as a chronicler of the 1920s, was a writer who recognized, described and popularized the modern female representative of the age – the flapper. By accepting flapper as a symbol of modernity, he offered to public audience the image of a young woman who was self-indulging, sexually liberated, egocentric, amusing and magnetically attractive. Alternatively, the heroine can be viewed as a new philosophy of *romantic* individualism, rebelliousness and freedom, i.e. the sublimation of romantic ideals in the new, modern age. Within the fields of feminist criticism and gender studies, the paper aims at presenting Fitzgerald's oeuvre, which highlights the importance of inspirational symbols, specifically in a time of personal, sexual, familial and national disintegration. Convinced that men and women have a *complementary* nature, the author expresses restlessness because of the feminization of American culture by seductive girls as well as masculine women. In the world of modern uncertainty, an androgynous complexity becomes the alternati-

ve. However, the Fitzgerald who once presented the energetic young woman resisting the old code of morality lamented the loss of the same code and the disappearance of the patriarchal principle. Those androgynous tendencies were the impulse which supported his fascination with female nature and inspired his characterization of exquisite men and women, so that his art transcended its historical contingency.

azramusovic@gmail.com