



УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
ОДСЕК ЗА ФИЛОЛОГИЈУ

Азра А. Мушовић

РОМАНТИЧАРСКО У МОДЕРНОМ ПРОЗНОМ СТВАРАЛАШТВУ
Д. Х. ЛОРЕНСА И Ф. С. ФИЦЦЕРАЛДА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Косовска Митровица,
2014. године

УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
ОДСЕК ЗА ФИЛОЛОГИЈУ

Азра А. Мушовић

РОМАНТИЧАРСКО У МОДЕРНОМ ПРОЗНОМ СТВАРАЛАШТВУ
Д. Х. ЛОРЕНСА И Ф. С. ФИЦЦЕРАЛДА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор
Проф. др Мирјана Лончар-Вујновић

Косовска Митровица,
2014. године

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

<i>I. Аутор</i>	
Име и презиме: Азра А. Мушовић	
Датум и место рођења: 9. 11. 1978. Косовска Митровица	
Садашње запослење: Државни универзитет у Новом Пазару	
<i>II. Докторска дисертација</i>	
Наслов: Романтичарско у модерном прозном стваралаштву Д. Х. Лоренса и Ф. С. Фицџералда	
Број страница: 347	
Број слика: -	
Број библиографских података: 209	
Установа и место где је рад израђен: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, Косовска Митровица	
Научна област (УДК): 821.111(73)"20"	
Ментор: Проф. др Мирјана Лончар-Вујновић	
<i>III. Оцена и одбрана</i>	
Датум пријаве теме: 24.03.2010.	
Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације: 11-2/30 02.02.2011. Сенат Универзитета	
Комисија за оцену подобности теме и кандидата: Доц. др Мирјана Лончар-Вујновић, Проф. др Весна Лопичић, Проф. др Радојка Вукчевић	
Комисија за оцену докторске дисертације:	
Комисија за одбрану докторске дисертације:	
Датум одбране дисертације:	

Садржај

1.0 Увод	1
I Део	
Романтичарски елементи у модерном стваралаштву	9
1.1 О поетици романтизма	9
1.1.1 Весници нове епохе.....	11
1.1.2 Језерски песници.....	14
1.1.3 Револуционарност и бунт.....	18
1.1.4 У сусрет модернизму.....	27
1.2 Романтичарско у модерном	32
1.2.1 Духови романтизма.....	32
1.2.2 Величанственост опседнутости.....	35
1.2.3 Дионизијски модели.....	39
1.2.4 Владавина срца.....	44
II Део	
Опстајање романтичарског у прозном стваралаштву Д. Х. Лоренса и Ф. Скота Фицџералда	50
2.0 Лоренсова романтичарска поетска визија	50
2.1 Проживљавајући романтизам – биографија у служби уметности	50
2.2 Од традиције до психоанализе - идеје, уверења, визија	58
2.2.1 Лоренс и еволуциона дебата XIX века.....	60
2.2.2 Љубавни избори – <i>Прекршилац</i>	65
2.2.3 <i>Синови и љубавници</i> - становиште и несвесно.....	70
2.3 Визуелна едукација – пејзажи и перцепција	75
2.4 Приповедање сексуалности или чулност и њене импликације	92
2.4.1 Чулност и <i>Дуга</i>	95
2.4.2 Контекстуализовање чулности.....	103
2.5 Ерос, отуђеност и нација	108
2.5.1 Лоренсова подређеност.....	108
2.5.2 Ерос и нација.....	110
2.5.3 Љубав и жртва.....	114

2. 5. 4 Бекство и нација.....	117
2. 6 Ослобађање имагинације.....	127
2. 7 Узвишеност рада, индивидуализам и личност.....	145
2. 7. 1 Радно ја.....	145
2. 7. 2 Физичка свест.....	151
2. 7. 3 Дегенерација осећаја – "механизовање" личности.....	154
2. 7. 4 Физички рад.....	157
3. 0 Судбина романтичара у модернизму у поезици Ф. Скота Фиццералда.....	162
3. 1 Проживљавајући романтизам - Како плесати сан.....	162
3. 2 Оданост традицији или шта је изгубила "изгубљена генерација"?	166
3. 2. 1 Питање вокације или осећај сврхе.....	176
3. 2. 2 Између прошлости и будућности - тематика губитка и времена.....	186
3. 3 Култ младости, индивидуализам, немир.....	195
3. 3. 1 Блауз младог човека – оживљавање искуства адолесценције.....	198
3. 3. 2 Химна кобној младости: дефинисање Цез генерације.....	203
3. 3. 3 Заувек млади: старосна свест и тржиште младости.....	209
3. 3. 4 "Нова" жена – Индивидуализам.....	215
3. 4 Амерички сан или романтизовање психологије мас-културе.....	234
3. 4. 1 Романса о мас-култури.....	235
3. 4. 2 Социолошке импликације америчког сна.....	257
3. 4. 3 О психологији мас-културе у књижевности.....	274
3. 5 Китсово романтичарско присуство.....	279
3. 5. 1 "Непосредни осећај тренутка"- поетика унутарњег уосећавања.....	280
3. 5. 2 "Нежни притисци" – Китсов поетски потпис у роману <i>Лепи и проклети</i>	282
3. 5. 3 "Узвишена осетљивост" – визууре негативне способности у <i>Великом Гетсбију</i>	286
3. 5. 4 "Трагични осећај живота" - идентитет и негативна способност у <i>Блага је ноћ</i>	291
3. 6 Осећај губитка и уметност као исцељење.....	296
3. 6. 1 Трагом романтичарског и сентименталистичког духа.....	300

3. 6. 2 Уметност као колективно исцељење.....	304
3. 6. 3 Креативност и емпатија.....	308
4. 0 Д. Х. Лоренс и Ф. Скот Фицџералд као модерни романтичари.....	313
5. 0 Закључак.....	325
6. Литература.....	336

Резиме

"Романтизам" представља свеобухватан термин који настоји да обухвати широк дијапазон ставова. Бива покренут свешћу да је индустријско доба које се јавља крајем осамнаестог века фундаментално удаљило људска бића од света природе, извора свега божанског, који му је претходно представљао ослонац. Истичући снагу појединца, романтизам признаје моћ индивидуалних емоција, узвишене осећајности и личног израза. Вреднује неред као силу која нарушава постојећи поредак и ствара нове могућности и перспекте. Фридрих Ниче, који умире 1900, отелотворује тамну психолошку страну романтизма, креативност која изгледа нераскидиво повезана са болешћу и патњом, и представља прототип писаца које истражује ова дисертација.

Ниче је једном изјавио да филозофски системи требају бити проучавани у контексту живота оних који их представљају, што је продуктивно гледиште примењено на књижевност, па нам животи романтичарских писаца обично говоре много више о покрету него што то чини теоријско истраживање.

Модерна романтичарска традиција почиње са Д. Х. Лоренсом и Ф. Скотом Фицџералдом, који настављају да учествују у процесу померања *прихватљивог* изван граница друштвено признатог. Они представљају најскорије потомке традиције чији превратнички корени воде порекло из деветнаестог века. Ови писци као да одбацују Флоберов савет да уметници морају живети мирно да би се сачували за силовиту оригиналност у својим делима. Уместо тога, били су кадри за тренутке спектакуларне и каткада застрашујуће неумерености, наметљивости и екстремне психолошке гестикулације. Лично очајање, конфузни идеализам, ватрено боемство које су ови писци делили и њихова решеност да изразе ова осећања у свом раду представљају знакове *романтичарског* манира који се одупире веровању модернистичке књижевне школе, а која се залаже за потискивање директног изражавања пишчеве личности зарад стварања "објективних" дела.

Модерни романтичари којима се бави дисертација нису у целини ништа мање прилагођени различитим слабостима света који их окружује – заправо, они их усвајају и персонализују, стапајући их са својим емоционалним животима, својом уметничком визијом и изразом, постајући на неки начин *модерни весници* идејног преврата у психологији, родним односима и друштвеним превирањима који су обележили историју века у коме су живели. Они ризикују изложеност емоционалног средишта свог приватног живота у својим делима, често га користећи као тематику којом изражавају

своја индивидуална убеђења, своје конфликте и немире, као и истинитост *искуства* са којим се суочавају. Притом, иду чак и даље: они не желе само да опишу свет, већ и да га промене.

Као романтичари, ови писци су веровали у *снове*, *интуицију* и *имагинацију*. Д. Х. Лоренс је користио сировост ризика и емоционалну рањивост зарад визије и сензибилитета. У својим романима, он замишља непрекидну револуцију владања и духа, један радикално *нови* сензибилитет који би охрабривао сензуалну свесност негирајући репресивност а зарад једног интензивнијег, страственијег начина постојања. Иако мање *космички* романтичар, Ф. Скот Фицџералд бива заточен у различитим аспектима романтичарског сна. Он осећа страхопоштовање према романтичарским *илузијама* и *прошлости*, настојећи да успостави поредак унутар индивидуално стеченог искуства, обезбеђујући тако једну *органску* целовитост иначе непотпуном и хаотичном постојању. Иако су оба писца била изразито самодеструктивна, одиграла су кључно искупљујућу улогу за све нас, делујући као нека врста јединственог *alter ega* за животе који су по неминовности уздржљивији и ограничени. Истинске романтичаре можда најбоље разумевамо индиректно. Они се неумољиво супротстављају нашим инхибицијама и аспирацијама, помажући нам да проценимо ограничавајуће и обазриве околности у којима живимо.

Кључне речи: романтизам, модернизам, преврат, визија, сензибилитет, искуство, романтичари модернизма.

S u m m a r y

"Romanticism" is an all-embracing term that attempts to encompass a broad variety of attitudes. It was set in motion by the awareness that the industrial age which emerged at the end of the eighteenth century fundamentally alienated human beings from the natural world, the source of all divinity, which had previously sustained them. In subscribing to the power of the individual, it also subscribed to the power of the individual emotions, of heightened sensibility and of personal expression. It valued disorder as a force for upsetting the existing order and creating new possibilities and prospects. Friedrich Nietzsche, who died in 1900, epitomized the dark psychic costs of Romanticism, a creativity that seemed inextricably linked with sickness and suffering, and he is a prototype for the writers explored in this dissertation.

Nietzsche once asserted that philosophical systems should always be approached in terms of the lives of those who had devised them, a productive view when it is applied to literature, and the lives of the Romantic writers usually tell us much more about the movement they inspired than does theoretical inquiry.

The modern romantic tradition begins with D. H. Lawrence and F. Scott Fitzgerald, who continued participating a process of pushing the acceptable beyond the limits of community approval. They were the most recent offshoots of a tradition whose subversive dissidence had taken root in the nineteenth century. These writers would have dismissed Flaubert's advice that artists should live so quietly so as to save themselves for violent originality in their work. Instead, they were capable of moments of spectacular and frightening excess, full of urgency and extreme psychological gesticulation. The personal desperation, the confused idealism, the flamboyant bohemianism these writers shared and their willingness to voice these feelings in their work are signs of a *romantic mood* that resisted the belief of the modernist literary school, which advocated submerging the direct expression of the writer's personality in order to create "objective" works.

The *modern romantics* discussed in this dissertation were on the whole no less attuned to the various malaises of the world around them – in fact, they internalized and personalized them, fusing them into their emotional lives and their artistic vision and expression, becoming in a sense *modern couriers* for the upheavals in ideas, psychology, sexual relations and social dislocations that demarcated the history of their century. They risked exposing the emotional center of their private lives in their work, often taking that as the subject through which they signified their individual convictions, their conflicts and anxieties, and the truth

of experience as they envisioned it. They went even further: they wanted not only to describe the world, but to change it.

As romantics these writers believed in dreams, intuitions and imagination. D. H. Lawrence used raw risk and emotional vulnerability for the sake of vision and sensibility. In his novels, he imagined a continuing revolution of manners and spirit, a radical new sensibility that would foster sensual awareness while denying repression for the sake of a more intense, passionate existence. Though perhaps less cosmically romantic, F. Scott Fitzgerald was caught in different aspects of the romantic dream. He was greatly awed by romantic illusions and past, striving to create an order out of experience individually acquired, providing an organic completeness to an otherwise incomplete or disorderly experience. Although both of these writers were extremely self-destructive, they performed a crucially redeeming function for us all, acting as a kind of singular alter ego for lives that are of necessity more restrained and constricted. Truly Romantics are perhaps best appreciated vicariously. They inevitably contrast with our own inhibitions and aspirations, and help us measure the more circumscribed and cautious conditions under which we live.

Key words: Romanticism, Modernism, upheaval, vision, sensibility, experience, modern romantics.

- Свет мора бити романтизован. Тако ће се опет пронаћи првобитан смисао. Романтизовање није ништа друго до квалитативно потенцирање. У тој операцији се ниско Ја идентификује са бољим Ја. Као што смо и ми сами такав квалитативан низ потенцијала. Овај чин је још сасвим непознат. На тај начин што простоме придајем узвишени смисао, обичноме тајанствен изглед, познатоме достојанство непознатог, коначноме бесконачан привид, ја га романтизујем. – Обрнут је овај чин у односу на оно што је узвишено, непознато, мистично, бесконачно – то се оваквим повезивањем логаритмише, добија познат израз. Романтична филозофија. *Lingua romana*. Наизменично узвишавање и унижавање.

Новалис, *Из фрагмената о естетици*

1.0 Увод

Проучавање модерне романтичарске традиције као феномена преживљавања и модификовања романтичарских премиса насталих током деветнаестог века, неопходно је да би се разумела природа *модерне* као и појединца који израста из савремених културолошких, социолошких и психолошких оквира. Као интернационални покрет у филозофији и уметности, *романтизам* представља свеобухватни феномен који у себи садржи широк дијапазон ставова. Настао из свести да је Индустријско доба које почиње крајем осамнаестог века фундаментално удаљило човека од света природе, који је првобитно чинио основу његовог бића, романтизам налази неисцрпан извор енергије у егалитарним принципима које са собом доноси Француска револуција. Он појединца супротставља конформистичким системима и опште прихваћеним ставовима. Истичући моћ појединца, он са собом носи и силу његових емоција, наглашава сензибилитет и његов лични израз. Вредује "неред" као силу која треба да наруши постојећи "ред" и тако створи нове могућности и перспекте. Тако Фридрих Ниче, који умире 1900. године, на самом почетку нове ере, представља отелотворење крајњег романтичарског греха, тј. уверења да је конвенционална религија замењена Дарвиновим учењем и илузијом прогреса. Лишен сигурности некадашњих уверења, ничеовски појединац ће приграбити могућност да се врати првобитним вредностима, али ће га такав став само удаљити од света који га окружује, начинити усамљеним и гурнути у агонију. Ниче

тако представља тамну психолошку страну романтизма, креативност која делује нераскидиво повезана са болешћу и патњом, односно прототип модерног уметника.

Ниче је сматрао да филозофски системи увек требају бити проучавани посматрањем живота појединаца који их представљају. Примењено на књижевност, ово становиште је продуктивно ако имамо у виду да нам животи романтичарских писаца обично говоре више о покрету чији су представници него што то чини теоријски уплив у њихова дела. Романтичарски покрет доноси у Енглеску нову духовну климу почетком 1800-их, кроз дело Блејка, Вордсворта и Колрица, али то је само почетак онога што ће донети следећа генерација романтичара, која рађа Бајрона, Шелија и Китса. Више него било које друге књижевне фигуре деветнаестог века, они представљају отелотворење *креативног нагона, агонију идеализма и личну конфузију* која карактерише романтизам. Бити вреднован, чак слављен, као *весник промене и обнављања*, главни је романтичарски нагон.

За разумевање модерне књижевности и појединца у савременим условима живљења, неопходно је истраживање романтичарских аспеката који представљају суштинску оригиналност и жељу за променом код једног уметника, али у контексту модерног доба. Као представници модерне романтичарске традиције током првих деценија двадесетог века биће представљени Дејвид Херберт Лоренс (1885-1930), контроверзни енглески романописац, песник и есејиста, као и истакнути амерички аутор романа и кратких прича, Френсис Скот Фицџералд (1896-1940). Д. Х. Лоренс је познат по својим често осуђиваним, али у основи идеалистичким теоријама о односу мушкарца и жене, о сексуалности, као и интересу за примитивне религије и природни мистицизам. Лоренс истиче *страст, примитивну подсвест и природу* као лек за оно што сматра неприлагођеношћу модерног човека индустријском друштву. Као противтежа енглеском сензибилитету биће приказане романтичарске аспирације у америчком контексту кроз лик и дело Ф. Скота Фицџералда, једног од највећих писаца двадесетог века, представника "Доба цеза" и "Изгубљене генерације", који у свом делу третира вечне романтичарске теме *младости и наде* заједно са темама очаја и старења, евокативним за доба у коме је живео. *Лични очај, конфузни идеализам и блистава индивидуалност* које су ови уметници делили, као и њихова спремност да изразе ова осећања у свом делу су знакови *романтичарског* нагона, који је одолео настојању модернистичке књижевне школе да прикрије директно изражавање ауторове личности зарад стварања што "објективнијег" дела. Т. С. Елиот, водећи теоретичар модернизма, налазио је да су романтичарски ставови који су преживели деветнаести век одурни и

неестетски, будући да по њему романтичарски тон више није одговарао суморној духовној пустоши двадесетог века.

Модерни романтичари којима ће се дисертација бавити, међутим, изгледају ништа мање прилагођени различитим слабостима света који их окружује. Заправо, они те слабости упијају и персонализују, стапају са својим емоционалним животима, својом уметничком визијом и изразом, тако да постају отелотворење *преврата* у идејном, психолошком, сексуалном и друштвеном смислу, који су обележили век у коме су живели. Они ризикују изложеност емоционалне стране свог живљења у свом раду, а често је чак и користе да би изразили своја лична убеђења, своје унутрашње конфликте и сумње, као и истинско искуство које на тај начин спознају. Можемо рећи да одлазе и корак даље: они не желе само да опишу свет, већ и да га промене.

Дисертација је подељена у две тематске целине, а најшири оквир за књижевна разматрања Лоренсовог и Фиццералдовог прозног опуса ће представљати биографска, психолошка као и феминистичка књижевна критика. Ако књижевно дело превасходно доживљавамо као *индивидуално* постигнуће, домашај креативног ума, онда *биографска* критика може помоћи у разумевању дела као и његовог ствараоца, будући да истиче повезаност једног са другим. Ова међуповезаност књижевног дела и уметника нас води до *психолошке* критике. Психологија и књижевна критика су биле испреплетане од својих почетака.¹ Сам концепт психологије почива на осветљавању скривених *страхова* и *жудњи* које нарушавају и контролишу наше животе. Психолошка критика сеже изван граница биографске у настојању да представи вечни конфликт између *свесног* и *несвесног*, охрабрујући креативност у тумачењу ликова, аутора и њихових мотивација. На тај начин, психолошка критика доприноси ослобађању *имагинације*.

У свету мушки оријентисане, патријархалне културе коју нам представљају књижевни опуси Лоренса и Фиццералда а која подстиче јасну одвојеност *мушког* и *женског* принципа, одређивање јасне *психолошке* разлике између *полова* постаје међутим још комплексније и илузорније. У култури у којој можемо артикулисати одређене стереотипне идеје "мушкости" одн. "женствености", ове особине не одсликавају *истинску* природу мушкарца одн. жене. Наш концепт мушкости одн. женствености се темељи на друштвеним конструкцијама које нам као појединцима

¹ Платон је истицао да се уметници када стварају препуштају некој врсти лудила, покрећући страсти и емоције своје публике. Аристотел се противио Платоновом аргументу сматрајући да књижевност има здрави психолошки ефекат, док је Лонгин осећао да књижевност код публике култивише осећај *узвишеног*, уздижући дух и чинећи истанчаним њихове сензибилитете. (Живковић 2001: 665)

бивају наметнуте. Заправо, што више имплицирамо *родну* различитост људских бића и начин на који биолошки *пол* прелази у друштвено обојену категорију *рода*, постајемо свесни неопходности идеје о једном *континууму* између *мушког* и *женског* принципа. Преиспитивање различитих *родних* категорија које лежи у основи *феминистичке* критике оставља широку могућност редефинисања истинске природе мушкараца и жена као и културе у којој живимо.

Први део дисертације назван *Романтичарски елементи у модерном стваралаштву* ће се бавити феноменом опстајања романтичарских импулса у модерним књижевним токовима двадесетог века, осветљавајући тако виталност романтичарске мисли која наставља да живи у књижевној пракси бројних англо-америчких аутора. Иако су водећи књижевни покрети двадесетог века настојали да оповргну или уруше романтичарске премисе о природи, индивидуализму, само-спознаји и трансценденталној природи уметности, облици и начини *уосећавања* које доводимо у везу са романтичарском поетиком настављају да врше занимљив утицај на модерну књижевну мисао – и то као извор тензије али и као креативни стимулус.

Други део дисертације, *Опстајање романтичарског у прозном стваралаштву Д. Х. Лоренса и Ф. Скота Фицџералда* наставиће да проучава међуповезаност и синергију романтизма и модернизма у новом контексту времена и живљења. У овом делу дисертације ћемо најпре у неколико поглавља представити *Лоренсову романтичарску поетску визију* а потом, у наредним поглављима, *Судбину романтичара у модернизму у поетици Ф. Скота Фицџералда*.

Поглавље *Проживљавајући романтизам – биографија у служби уметности* ће обрадити неизбежну међуповезаност живота и стваралаштва Д. Х. Лоренса као правог потомка једне романтичарске традиције. Будући да један романтичарски *феномен* црпи грађу из суштине живота и сопственог искуства, у овом поглављу ћемо разматрати најраније формативне утицаје и представити тематске смернице које су обликовале стваралачки опус овог аутора.

У поглављу *Од традиције до психоанализе - идеје, уверења, визија* представићемо тумачење раних ауторових дела у контексту конфликтних еволуционих теорија распрострањених у Лоренсово доба. Ово поглавље дефинише Лоренса као неког ко ствара на граници доступних књижевних, друштвених и научних парадигми. Занимљива је Лоренсова употреба *слободног* индиректног говора, наративног метода који ствара осећај једне изнијансиране, *одвојене* реалности, и где не постоји надмоћни наративни глас који обезбеђује синтетизовано, исцрпно гледиште. Ова техника

омогућава Лоренсу стварање комплексног друштвеног ткања дела попут *Синова и љубавника*, где се "идентитет ствара интерперсонално" (Стјуарт 1999: 28), наговештавајући пишчеву развојну путању која полази од *традиције* да би се убрзано развијала у правцу сопствене, психолошки изнијансиране *визије*.

Поглавље *Визуелна едукација – пејзажи и перцепција* ће показати како Лоренсови романи израстају из једне блејковско-вордсвортовске традиције која истиче осећај *пејзажа* као кретања, снаге и развоја, а који је карактеристичан и за Лоренсову уметност. Овај тип пејзажа омогућава Лоренсу да прикаже укљученост појединца у природни поредак који је шири и импозантнији од оног приказаног искључиво у друштвеном контексту. Пејзажи су од самог почетка били интегрални део пишчевог визуелног искуства, а значајан аспект његовог сазревања као аутора представља развијање способности фокусирања перцепције на шири домен реалности. Било да аутор третира психолошке, друштвене или историјске категорије развоја, његове романе увек карактерише занимање за пејзаж и природни поредак у свим њиховим бескрајним променама.

Поглавље *Приповедање сексуалности или чулност и њене импликације* ће представити тумачење *Дуге* насупрот доступних модела писања о сексуалности у Лоренсово доба, како књижевних тако и оних у оквиру тада релативно нове *науке* о сексологији. Иако је Лоренсово третирање сексуалности у *Дуги* директније и мање естетизовано у поређењу са оним његових модернистичких савременика, оно је права антитеза скаредности, као што је антитеза и типологизацији сексуалног понашања присутној у делима сексолога попут Хевлока Елиса. Напослетку, биће истакнута Лоренсова способност *приповедања* сексуалности, тј. способност да је уметне у наративни континуум; на овај начин, Лоренс је *романтизовао* сексуалност, интегришући је у текстуру ширег искуства.

Поглавље *Ерос, отуђеност и нација* ће повезати ерос, подређеност и борбу за превласт карактеристичну за међуљудске односе у Лоренсовом *Пруском официру* и *Заљубљеним женама* са глобалном битком за моћ током Првог светског рата, као и са "фундаменталним чином подређености који Лоренс види кључним за модерну кризу у Европи – нашем подређености нацији". (Хајд 1990: 112) У овом поглављу ћемо довести у везу Лоренсова ратна искуства, укључујући забрањивање *Дуге* и медицинске прегледе од стране војних ауторитета, са кризом његовог осећаја припадности енглеској нацији, као и са његовим повезивањем једне идеализоване, трансгресивне сексуалности са другим расама и нацијама.

Поглавље *Ослобађање имагинације* почиње дефиницијом расизма од стране Дорис Лесинг као "атрофије имагинације" и креће од ове полазне поставке за анализу појединих Лоренсових дела насталих током 1920-тих. (Лесинг 1973: 10) Применом биографског метода, у комбинацији са аспектима психоаналитичке и феминистичке критике, пратићемо Лоренсове осцилирајуће реакције на расна и колонијална питања, а у контексту његових имагинативних успеха и падова. Тако нам се *Кецалкоатл*, рана верзија *Пернате змије*, открива као више истраживачки и мање дидактичан роман у односу на више идеолошку и свакако познатију познију верзију.

Поглавље *Узвишеност рада, индивидуализам и личност* ће тумачити Љубавника *леди Четерли* не у контексту тематике сексуалности, већ кроз његово третирање *рада*, које нас води до романтичарског слављења индивидуализма одн. личности. Описаћемо нестабилан однос између индустријског *рада* и *личности* у роману, показујући како су *креативни* облици самоизражавања приказани као контраст празним и дегенеративним облицима субјективности. Закључићемо да, у роману у коме су, као у бројим Лоренсовим делима, историја и мит тако танано испреплетани, они интегрисанији облици рада могу бити пре замишљени него реализовани.

Наредна поглавља дисертације ће проучавати опстајање романтичарске поетике у делу Ф. Скота Фиццералда, па ће тако *Проживљавајући романтизам - Како плесати сан* описати ону неизбежну романтичарску међуповезаност живота и дела једног од најпознатијих америчких модернистичких аутора, творца "Доба цеза" и припадника "Изгубљене генерације".

У поглављу *Оданост традицији или шта је изгубила "изгубљена генерација"?* ћемо дефинисати Фиццералда као модернистичког аутора који на суштински начин остаје веран *традицији*, а у контексту поетике "изгубљене генерације" и њене ванвременске потраге за *смислом* или *сврхом* сопственог битисања. Представићемо писца-хроничара америчког друштва 1920-тих, сликара живота после Првог светског рата и међуљудских односа у специфично америчком "Добу цеза", коментатора модерне Америке, те земље-потомка романтичне прошлости, у чијем је животу *идеализам* исто тако јака компонента као и *материјализам*; моралисту који своје осећање морала заснива на "фундаменталној уљудности", (насупротив *модернистичком* моралу заснованом искључиво на моћи и друштвеном положају) и уметника који је на носталгичан начин успео да у својим делима задржи и поново оживљава боје, звуке и мирисе америчке недавне, сликовитије прошлости. (Фиццералд 1957: 243)

Фиццералд је од почетка своје стваралачке каријере повезиван са *културом младости* која се развија током 1920-тих, па ће поглавље *Култ младости, индивидуализам, немир* истраживати ову културу и показати како фетишизација *младости* утиче на ауторову свест о превременом старењу, централну за његов *трагични* сензибилитет. Разматрајући формативне аспекте *културе младости*, приказаћемо њен свеобухватни утицај на Фиццералдов опус, од његових првих романа и прича до последњих дела непосредно пре пишчеве смрти 1940-те. Још једна културолошка икона коју Фиццералд популаризује јесте *шипарица*, која представља *нову* филозофију романтичарског *индивидуализма, побуне и ослобађања*. Поглавље ће показати како Фиццералд користи фигуру као симбол не само новог поретка, већ и друштвеног *немира* и конфликта. Детаљна студија женских карактера у Фиццералдовој прози стављена у културолошки контекст приказује ауторово комплексно и еволуирајуће гледиште о женама, као *модерним* херојинама једног *новог* доба.

Поглавље *Амерички сан или романтизовање психологије мас-културе* даје тумачење *Великог Гетсбија* у контексту савремених америчких питања и филозофије, повезујући бројне аспекте романа са њиховим коренима и променама које су се дешавале у америчкој култури почетком XX века. Описујући секуларну теологију која лежи у основи идеја Џеја Гетсбија, поглавље ће приказати свет *објеката* и *ствари* у једном све брже развијајућем конзуматорском друштву мас-културе, које утиче на језик, сликовитост и даје смернице роману. Тако романтичарски карактер идеје о америчком сну која лежи у основи Фиццералдовог опуса, приказан у контексту мас-културе једног модернистичког тренутка добија своју трагичну ноту.

У поглављу *Китсово романтичарско присуство* ћемо разматрати лирску прозу Ф. Скота Фиццералда у контексту његове животне креативне и критичке повезаности са поетским сензибилитетом Џона Китса. Критичари често тумаче Фиццералдове приказе *родне* политике Китсовим осећајем самодовољног идеализованог света *романсе* споља замагљеног једном мрачнијом стварношћу и насељеном заводљивим *femme fatales* и трагичним херојинама. Оваква гледишта потврђују и тврдње да је Китсова поетика образац за симпатетичку амбивалентност коју Фиццералдови наратори испољавају према женским карактерима. Оваква симпатетичка амбивалентност међутим, не мора неопходно бити повезана са родним односима и представља есенцијални део Фиццералдовог начина *нарације* (нпр, чудна амбивалентност Ника Каравеја према субјекту његове нарације, Џеју Гетсбију), која настоји да прикаже *субјективност* кроз непосредност доживљаја *изнутра* као и да

организује сопствене проницљиве судове који долазе *споља*. Фиццералдова наративна техника – она емпатичке ангажованости и критичке дистанце – сама по себи представља оглед у Китсову поетику *негативне способности*.

Поглавље *Осећај губитка и уметност као исцељење* ће истражити утицај који је искуство *губитка* имало на књижевну каријеру Ф. Скота Фиццералда. Писац у свом опусу обрађује различите обрасце туговања који датирају још из његовог детињства: родитељску преокупираност туговањем због губитка кћерки и преношење њиховог туговања на њега, понашање које заузврат охрабрује његов осећај мајчинског и очинског губитка, као и идентификовање са њиховим губитком. Ове околности доприносе његовим књижевним увидима у културолошке норме туговања. Тако *С ове стане раја* повезује Аморијеву тешкоћу уласка у зрелост са његовим одгајањем у друштву где људи слепо верују у идеју викторијанског прогреса и одбијају чин туговања. Напослетку, Амори одраста учећи да тугује и идентификујући се са романтичарским "мужевним" и сентименталним "женственим" кодом туговања – противструјама губитка унутар доминантне културе. У овом контексту, *Последњи магнат* је приказан као Фиццералдов *рад* на осећањима лишености и губитка услед отуђености супруге Зелде и кћерке Скоти, улоге која се наставља на осећај мајчинског и очинског губитка. Фиццералдов алтер его, Монро Стар, тугује због смрти жене, покушавајући да се помири са обрасцима губитка у свету око себе. У исто време, пошто је стекао богатство и углед, он "тугује" за једном аристократском *прошлошћу* чија му је идеја наслеђем предата. Стар сагледава филмску индустрију као уједињујућу снагу друштва. На тај начин, као одраз књижевних настојања свога творца, он промовише *креативност* и *емпатију* као важне елементе процеса исцељења.

Напослетку, поглавље *Д. Х. Лоренс и Ф. Скот Фиццералд као модерни романтичари* ће ујединити претходна поглавља компарирајући специфичне елементе романтичарског сензибилитета у опусима двојице аутора. На тај начин, кроз сличности и разлике, биће дат специфичан увид у опстајање једне романтичарске традиције нужно модификоване модернистичким аспектима *новог* времена и поетике двају аутора. Д. Х. Лоренс и Ф. Скот Фиццералд нам се представљају као потомци једне превратничке традиције која доживљава свој процват у деветнаестом веку, но чији корени сежу много раније. Прожети романтичарском визијом уметника као *боема*, одбијајући да прихвате конвенционалне моделе живљења и делања, одбијајући конформизам духа, они постају *модерни књижевни номади* чије дело незадрживо мења начин на који доживљавамо себе као и свет у коме живимо.

I Део

Романтичарски елементи у модерном стваралаштву

1.1 О поетици романтизма

Одредити тачно када је у енглеској књижевности започео романтизам чини се, у први мах, једноставним. За разлику од већине европских књижевности у којима је готово немогуће издвојити неко дело и приписати му пуно значење прекретнице, у енглеском романтизму је могуће на такво дело упозорити. То је песничка збирка *Лирске баладе* коју су 1798. објавили Вордсворт и Колриџ и коју је 1800. Вордсворт пропратио чувеним предговором, разјашњењем нове поетике. Сарадњом ове двојице изразито талентованих аутора, веома различитих по стваралачкој физиономији, али надахнутих истом тежњом да енглеску поетску реч ослободе стега класицистичко-рационалистичког концепта, започео је непрекидан успон романтизма, епохе која је кратко трајала, а ипак се убраја у најсјајнија раздобља енглеске књижевности.

Појава Вордсворта и Колриџа свакако је гранична када се говори о наступу романтизма у Енглеској; ипак, буђење ове епохе било је дуготрајно и на одређен начин завршено пре појаве *Лирских балада*, истиче Џером Џ. Мекган у *Романтичарској идеологији*. (Мекган 1983: 84) Иако је у књижевно-историјској перспективи апсолутна новина ове збирке релативна, њена важност остаје неоспорна; *Лирске баладе* су уметнички и теоријски важно дело које промишљено креће према већ одређеним циљевима и које се, напослетку, појавило у оном часу кад се романтичарски *немир* коначно организовао у романтичарску *акцију*.

Прве слутње романтичарског *духа* и схватања живота налазимо већ у књижевности прве половине осамнаестог века, а касније, како је време пролазило, те су слутње постајале све изразитије и доследније у свом удаљавању од традиционалних конвенција. (вид. Бригс 1959) Међутим, сви покушаји *бега* из скученог света општепризнатих књижевних навика, упркос томе што су се међусобно разликовали, у једном су погледу били слични: сводили су се више на кршење садржајних него формалних норми. Очигледно, заокрет према *новоме* започео је ширењем интересовања писаца изван већ утабаних стаза мишљења и осећања, с њиховим повременим излетима у свет индивидуалног доживљаја, маште и природе, у свет често пута временски удаљен, нов и тајанствен, у свет који првенствено заокупља човека појединца и далеко је од сваког уопштавања. Тако је књижевност осамнаестог века створила нову књижевну оријентацију (сентиментализам), утемељила непосредни однос према

природи (почевши од Томсона), увела сетне мотиве у поезију (гробљанска поезија), изградила нови тип романа са узбудљиво стравичном тематиком (готски роман) и, напослетку, открила исконску драж древне народне поезије (Т. Перси, издавач збирке балада и других старих песама). Откривена је такође изузетност уметничког индивидуализма, па у теоријском делу *Претпоставке о изворном стваралаштву* (1759) песник Јанг, између осталог, говори о необичности појаве *генија*. И на крају, у то време се појавио и лик трагично отуђеног *песника-усамљеника* па бисмо тешко могли наћи типичнију "романтичарску" биографију од Четертонове. (Лавцој 1961: 25) Ова мозаикна шароликост недвосмислено је стварала погодну климу за наступ нове епохе за коју, према томе, не можемо рећи да је настала *ex nihilo*, нити да је само поновила или варијала већ остварено, сматра А. Лавцој. Разлог томе је чињеница да је енглески романтизам настао деловањем неколицине не само изузетно талентованих већ и стваралачки међусобно веома различитих писаца. Уједињавали су их историјски тренутак и неколицина основних романтичарских схватања од којих, као крајње, стоји вера у неограничену моћ, готово неко мистично деловање надахнуте поетске речи која је, како се сматрало, имала способност да попут бљеска осветли најинтимније тежње човека и открије пуну истину живота. Такво схватање је било далеко од моралистичког дидактицизма који је видљиво обележавао књижевност осамнаестог века и који је, свакако, оставио свој печат и у делима која су најављивала будућу епоху, нарочито у сентименталистички оријентисаној прози и рефлексивној поезији.

Крајем осамнаестог века, десетак година пре појаве *Лирских балада*, нове тенденције књижевног стварања избијају у први план, највише захваљујући појави двојице сасвим раскошних поетских личности, визионара Вилијема Блејка и шкотског лиричара Роберта Бернса, чија остварења несумњиво стоје на прагу романтизма.

Често се спомиње чињеница да су Блејкове *Песме невиности* објављене исте године када је започела француска револуција. (вид. Кобан 1963) Иако ништа не повезује историјски и књижевни догађај, ипак, коинциденција се једноставно намеће: револуција и догађаји после ње оставили су важне трагове у формирању романтичара. Додуше, многа њихова остварења, онда када су ограничена на сопствени естетски свет, одају утисак као да су настала у некој безвременској капсули, али уколико их посматрамо кроз призму целокупне слике о романтичарској књижевности, уочавамо њихову веома сложену идеолошку основу. Преузимајући велика гесла револуције, енглески романтичари их адаптирају према свом духу, па њихов однос према идеји *слободе, једнакости и братства* није био увек исти, а ни једноставан, мишљења је Х.

Т. Дикинсон. (вид. Дикинсон 1989) До прекретног тренутка у развоју француске револуције, до часа њене војно-политичке акције према другим европским земљама, романтичари су, сваки на свој начин и са својом специфичном визијом доживљавања политичких догађаја, били њене присталице, баш као и весници романтизма, Блејк и Бернс, а на почетку своје књижевне каријере такође Вордсворт и Колриџ који припадају првој генерацији романтичара. Међутим, тзв. друга генерација романтичара реаговала је другачије: временски удаљенија од догађаја који су поколебали хуманистичко- идеалистички оријентисане песнике Вордсворта и Колриџа, генерација Бајрона, Шелија и Китса се без резерве определила за *слободарску* идеју. Додуше, још у другој половини осамнаестог века борба Американаца за независност је унела сличан *немир* у интелектуалну елиту Енглеске, али се тада радило о сукобу пробуђеног колонијалног империјализма и демократских начела. У првој четвртини деветнаестог века, када су у Енглеској пуном силином избиле у први план тешке последице пренаглог политичког и економског успона земље, у тешко подношљивој стварности живота, та елита је сањала свој *сан* о слободи човека.²

Бриљантна епоха енглеског романтизма се прилично нагло завршила. Китс, Шели и Бајрон, истакнути песници епохе и уједно прваци светске поезије тога времена, умиру у кратком временском размаку од три године, између 1821. и 1824, а осам година касније, 1832, умире и Валтер Скот, највећи прозаиста романтизма; та се година често узима и као крај превласти романтизма у енглеској књижевности.

1. 1. 1 Весници нове епохе

У циљу објашњења романтичарске поетике неопходно је укратко приказати стваралачке сензибилитете његових истакнутих представника. Тако, према данас већ опште прихваћеном суду, **Вилијем Блејк** (1757-1827) представља једну од најсложенијих и најталентованијих стваралачких личности енглеске књижевности. Његово дело, већим делом настало у осамнаестом веку, по својим битним карактеристикама припада романтизму, али се упркос томе ни у ту епоху не уклапа потпуно, јер је својом својеврсношћу надраста.³ Његово рано дело, збирка *Песничке*

² Ратовање са Француском (које је са прекидима трајало од 1793. до 1815) је исцрпило Енглеску финансијски, а индустријска револуција је носила са собом раднички пролетеријат, тешке услове рада, беду, побуне и њихова трагична гушења (нпр. масакр демонстраната у манчестерском предграђу назван према Ватерлоу – Петерлоу, 1819) и учврстила грађанску класу чији су виши слојеви толико ојачали да је права власт све више прелазила у њихове руке. (вид. Вајт 1968; Мендилоу 1986)

³ Пре свега, Блејк је необичан по томе што се целог живота упоредо бавио књижевношћу и сликарством, изражавајући се тако у два медија који су се у његовом стваралаштву у пуној мери допуњавали.

скице, садржи још много конвенционалности, но ипак наговештава уметника који је спреман да пође сасвим самосталним и *новим* путем. На *Песме невиности* антитетички се надовезују *Песме искуства*,⁴ истичући једно од темељних Блејкових схватања - да светом и човеком владају супротности. Своја каснија дела је такође заснивао на идеји *противуречности*, преносећи ту идеју током времена све више у сфере апстрактног мишљења и свог *визионарског* схватања неке титанско-архетипске дијалектике космоса. Свет добра у *Песмама невиности* Блејк поистовећује са детињим блаженством и пасторалним амбијентом, а свет зла у *Песмама искуства* са социјалном неправдом и изопаченошћу у коју је човек упао. Једноставност ових песама представља само површан утисак, јер Блејк у суштини није једноставан писац, па се иза његових допадљивих сличица невиности и искуства крије врло сложено и загонетно значење.⁵ Уопште, савремена критика истиче да се Блејк као писац у основи није мењао, него је само еволуирао, а дуалистичка слика света је несумњиво она константа која повезује његово дело у недељиву целину. (вид. Гол 1988: 291; Харви 1981: 102) То се најјасније види у његовим антитетично замишљеним песмама, тј. оним песмама које у паровима износе супротна мишљења, као и у делима где Блејк износи социјално критички став, где актуелним проблемима прво прилази са утешне, а затим с болно истините стране. *Хуманост*, и то не у смислу сентименталне љубави, већ као спознаја неопходности човекове пуне еманципације, социјална бунтовност и заокупљеност питањем сила које покрећу човека, битне су карактеристике Блејковог стварања и његова истинска надахнућа. Аутор често говори о два аспекта *љубави*, алтруистичком и себичном, а чињеница да Блејк спомиње само две крајности такође је карактеристична за његово стварање у коме су противуречности изразито оцртане, али не и разрешене.

Блејк је, како се често истиче, већ у младости веровао у истинитост спиритуалног света, као и у креативна својства надахнућа, сматра Мерилин Гол. (Гол 1988: 296) То је обликовало његов необично жив и интензиван унутарњи живот који је био сав саткан од фантастичних привиђења. Уз то, заокупљен од самог почетка примарним питањима људске егзистенције, Блејк се у себи сасвим одвојио од својих друштвених, црквених и политичких спона и стега, па је тако његово *Венчање неба и пакла* замишљено као бунтовно и изазовно дело. Елемент *бунтовности*, заправо књижевне револуционарности, очигледан је већ у формалној необичности овог дела у

⁴ Блејк их спаја у *Песме невиности и искуства* које показују два супротна стања људске душе.

⁵ Тим се својствима *Песме невиности и искуства* приближавају другој врсти његовог стваралаштва, тзв. пророчким књигама.

коме се смењују различито компоноване прозне целине, док започиње (и завршава се) стиховима. У садржајном погледу оно делује узнемирујуће због Блејкове интерпретације добра и зла коју је засновао на сукобу разума и енергије, одн. пасивности и активног живота, стајући на страну *енергије* и *живота*. Истичући идеју о неопходности потпуног ослобођења човека, Блејк се у тумачењу сукоба основних животних сила све више ослањао на свој исконструисани митолошки свет, закључује Голова. Његова последња дела су сведочанства већ потпуне приватизације песниковог духовног света, индикатори целокупног Блејковог космичко-митолошког става.

Блејк није за живота добио признање које је заслужио, јер је за своје време био сувише необичан и осим тога спутан својим скромним друштвеним пореклом (рођен је у скромној лондонској трговачкој породици). Али и интересовање савременика за Шкота **Роберта Бернса** (1759-1796) било је скромно због средине из које је потекао, па је зато његова *народно* интонирана поетика само забљеснула не задржавши интересовање критике. Сличност између Блејка и Бернса дакле постоји: обојица су рођени без привилегија класе, а у књижевној каријери су делили судбину претеча који тек у књижевној перспективи постају истински вредновани. Али ту им сличност престаје, јер док Блејково дело својом *загонетношћу* и данас запањује књижевне познаваоце и измиче обичном читаоцу, Бернсдова поетика је постала права својина народа, а његово дело је опште прихваћено као појам песничке *спонтаности* и једноставности. (Харви 1981: 58-62)

Бернсов живот је био несрећен, тегобан и релативно кратак, али, захваљујући његовом темпераменту и друштвености, не без веселих и каткада чак и разуданих часова. Родио се на селу где је одрастао у кругу скромне и дубоко религиозне породице. За озбиљније школовање није имао могућности, али је очевим настојањем стекао темељна знања, а уз то је у часовима одмора много читао (Шекспира, Милтона и енглеске писце XVIII века). Други извор његовог песничког образовања било је познавање шкотске народне баштине са којом се потпуно саживео и одушевљено је проучавао, а једно од типичних карактеристика Бернсове поезије је и поигравање с фантастиком. Тематски необично богата и шаролика, Бернсдова поезија налази своју инспирацију у најразличитијим подручјима живота. Писао је нпр. и политичке и патриотске песме, али је најчешће био инспирисан малим и обичним дешавањима свакодневице. Уз то, *љубав*, као физичка радост или туга, једна је од његових великих тема (*Црвена, црвена ружа*).

Врхунце свога стваралаштва Бернс је постигао служећи се родним шкотским дијалектом, док је у енглеском језичком изразу ретко када прешао границу епигонства. Поред тога, упадао је и у баналност, али је противтежа томе блистава: његова најбоља дела иду у ред оне поезије која једноставним средствима постиже чудесне ефекте, а његов допринос оживљавања шкотске народне књижевности је стваралачки подвиг од највеће вредности.

1. 1. 2 Језерски песници

Романтизам се родио са Блејком и Бернсом, а завладао након заједничког наступа Вордсворта и Колрица. Својим искреним одушевљењем за нову песничку реч, својим књижевним и теоријским делом та два песника су стекла назив утемељивача енглеског романтичарског покрета. Своје стваралачке врхунце су постигли сарађујући, али се та сарадња више заснивала на сродности њихових романтичарских *заноса* него на сличности њихових личности, како истиче Морс Пекам у *Тријумфу романтизма*. (Пекам 1970:188) О томе сведоче велике разлике у њиховим животним путевима и књижевним каријерама.

Потекавши из средњег слоја, **Вилијем Вордсворт** (1770-1850) је студирао у Кембриџу, али га студије нису посебно заокупиле. Још као студент путовао је по Швајцарској, Француској и Италији, а после студија поново је отишао у Француску. Током боравка тамо потпуно је прихватио идеје француске револуције и спознао љубав са Анетом Валон са којом је добио кћерку. Тај изванредно занимљив сентиментални део његове биографије (љубав с Анетом је великим делом прекинуо француско-енглески рат) је ипак само у мањој мери оставио трага у његовом делу које, међутим, свакако треба ставити у контекст његових идеолошко-политичких преокупација. У основи идеалиста, уз то и родољуб, Вордсворт се брзо разочарао политичким развитком у Француској и, прошавши кроз раздобље тешких личних криза, напослетку нашао уточиште у најортодокснијем конзервативизму.⁶

Преокрет у Вордсвортовом животу и стварању је наступио 1795, када му је добијено наследство омогућило да буде финансијски осигуран. У то време је упознао Колрица, с којим се зближио 1797. и у том пријатељству које је с прекидима трајало више од десет година откривао неисцрпне могућности песничког позива. Било је то раздобље Вордсвортовог унутарњег *препорода*, његовог издизања из осећајне и

⁶ То му је осигурало државну службу, а 1843. додељена му је титула песника лауреата. У ту слику грађански сређеног живота уклапа се и његов брак са некадашњом пријатељицом Мери Хатчинсон. (вид. Томас 1989)

идеолошке кризе и урањања у свет *идеалистичке* контемплације. У току дугих шетњи с Колрицом и сестром Дороти на њега је, уз конгенијалну средину, деловао и непосредан однос с *природом*. Важан допринос у обликовању Вордсвортовог доживљавања природе припада Језерском подручју где се родио и провео младост и где се опет вратио 1799. године. У том је крају Вордсворт живео све до своје смрти (1850). Напуштао га је само ради краћих путовања по европском континенту и Шкотској. Исконска лепота Језерског подручја је имала на њега дубок утицај, али он није певао само о томе. За њега је *природа* била много више: у њој је налазио блискост са изворима живота и непресушиви извор једноставних и трајних животних истина (Вордсворт као претеча Лоренсовог доживљаја природе). Ернест Тусон истиче да Вордсвортова схватања подсећају на русоовску традицију која је тада још била жива, али његова надахнућа по својој основи нису била књишке природе. Природа је за њега била највреднија књига, која се чита интуицијом а доживљава маштом. (Тусон 1960: 189-192)

Друго издање *Лирских балада* (1800) потписао је само Вордсворт, када је у предговору под називом *Запажања* објаснио и одбранио своја песничка начела, а у трећем издању збирке (1802) објавио је још и *Додатак*. Вордсворт је био први романтичар који је осетио потребу да системски изнесе своју поетику и да истакне њене одлике. Он је пошао од уверења да песник мора писати о *обичним* стварима обичним језиком, али да сам мора поседовати неке *изванредне* способности, пре свега *осећајност* и *машту* којима ће моћи изразити "примарне законе наше природе". (Хирш 1960:82) Затим је истакао да је "сва добра поезија спонтано преливање јаким осећања" и допунио ту мисао опажањем да поезија извире из "осећаја оживљеног у спокојству". (Хирш 1960: 85, 87) Значајно је и његово надовезивање на Аристотела, изражено у тврдњи да је предмет поезије истина, општа а не појединачна. У *Додатку* је Вордсворт подробније протумачио своја схватања о лажном и правом песничком језику као и о позиву и улози песника.

У периоду између 1798. и 1807. настаје и *Ода: Наговештај бесмртности из сећања на рано детињство*, блистав пример његове вере у бесконачност и неизмерност визије детета и технике стапања теме мена које наступају у човековом спознајном свету с темом природе. Посебна целина у Вордсвортовом опусу су она дела у којима је настојао да поезију уздигне до филозофског осмишљавања фундаменталних истина о човеку, природи и свету који га окружује, истиче Томасова. (Томас 1989:208) Тако је 1798. Вордсворт одлучио да напише обимно песничко дело под називом *Усамљеник*,

или *Погледи о човеку, природи и људском животу*. Суочен, међутим, с тешкоћама таквог подухвата приступио је писању његовог увода, односно припремног поглавља. Тако је настала обимна Вордсвортова песничка исповест *Прелудијум или Развитак песничковог духа*, која је прерасла у самосталну целину и која се убраја у његова највећа достигнућа. Аутор је *Прелудијум* допуњавао и прерађивао све до своје смрти, али се највреднијим сматра његов почетак у коме је префињеним осећајним интензитетом описао своја младалачка искуства.

Вордсворт је живео дуго и писао неуморно. После 1807. извор његовог стваралачког надахнућа постаје све скромнији, а склоност према моралној поуци све очигледнија. Иако је настојао да се стално тематски обнавља, много је теже достигао спонтаност и осећајну пуноћу ранијих стихова.

Према И. А. Ричардсу, и у животу и делу **Семјуела Тејлора Колрица** (1772-1834) на најчудноватији начин се укрштају и стапају крајности. Живот му се састојао од низа неостварених жеља, физичких тегоба и разорних душевних криза, али истовремено и од блиставих визионарских часова и целих раздобља неке готово необјашњиве стваралачке сабраности. (вид. Ричардс 1962)

Родио се као дете сеоског свештеника и учитеља. Након смрти оца примљен је у једну лондонску школу која му је била дом све до почетка студија у Кембриџу. Иако је био веома начитан, студије није завршио. Занимљив је податак да је студије напуштао чак два пута. Његов први одлазак са Кембриџа био је прави романтичарски *бег* у непознато: суочен са дуговима у које је запао и несрећно заљубљен, Колриц се пријавио у коњицу. Залагањем браће и пријатеља опет се нашао у Кембриџу, али не за дуго. Овог пута пресудан је био слободарски *бунт* који се свом жестином распламсао када је срео песника Саудија (1794).⁷

Стваралачки врхунац је достигао фасцинантно маштовитим стиховима написаним на почетку периода блиског пријатељства са Вордсвортом (1797-1798). Њихово заједничко дело (*Лирске баладе*, 1798) настало је као израз намере и напора да покажу неисцрпне могућности спонтаног песничког израза. Будући већ раније заокупљен питањима филозофије, Колриц се у Немачкој посветио проучавању немачке идеалистичке филозофије и утврдио своје метафизичке погледе. Његов политички

⁷ Сличних радикално-револуционарних начела, Колриц и Сауди су одлучили да емигрирају у Америку и да тамо оснују идеалну заједницу коју би назвали Пантократија. Та је идеја пропала због непремостивих финансијских потешкоћа. Први ју је напустио Сауди, а затим и дубоко разочарани Колриц. Они су се тада разишли, а Колриц је оженио једну од сестара Фрикер – друга је постала Саудијева жена – као што су се раније договорили кад су планирали одлазак у Америку. Тај брак је, међутим, био изузетно несрећан. (Мекфарланд 1969: 122)

преокрет од републиканизма ка конзервативизму био је, међутим, довршен већ раније. (Орсини 1969: 58) Након повратка у Енглеску Колриц и Вордсворт живе у Језерском подручју. Нешто пре објављивања другог издања *Лирских балада* (1800) започела је Колрицова безнадежна љубав према Вордсвортској свастиси Сари Хатчинсон. Његове су наде пропале десет година касније одласком Саре у Велс (1810). Одмах затим дошло је и до дубоког отуђења од Вордсворта, с којим је већ од раније имао све мање заједничког будући да су их раздвајали различити начини живота. То су били тешки ударци за Колрица већ исцрпљеног болестима, дрогом и несрећеним животом.⁸

У свим тим годинама постепеног пропадања Колрицова делатност није престала, штавише била је веома интензивна управо у раздобљима када му је било најтеже. Ипак, поезијом се бавио мање, више је био заокупљен књижевном критиком и филозофским и метафизичким проблемима, и у том смислу се истичу *Књижевна биографија* (1817), *Световне проповеди* (1816-17) и *Савети о размишљању* (1825).

Као писац изванредних стихова Колриц је бљеснуо тако нагло и тако јако да песме које су настале у периоду сарадње са Вордсвортом бацају непробојну сену на његова остали дела. Тако *Песма о старом морнару* отвара читаоцу један читав нови свет, свет фантастичних догађаја, а заправо му говори о њему самоме и основним питањима његове егзистенције: о добру и злу, о истинским вредностима и материјализму, али и о љубави као јединој спаситељици. Баладу је засновао на мотиву греха, казне и искупљења, изразивши га у причи о морнару који због тога што је убио албатроса доживљава неизрециво тешку казну, али чије проклетство престаје онога часа кад је осетио љубав. *Песма о старом морнару* је више од игре стварног и нестварног, јер је Колрицов циљ био много сложенији.⁹ *Песма Кубла Кан* својим визионарским језиком говори о *лепоти* и уметниковом путу до ње. Сасвим је другачија песма *Потиштеност: Ода*, коју је Колриц написао када се талас његових великих инспирација већ био повукао. Та ода говори о дубокој тузи песника који се неповратно растаје од раздобља маштовитих остварења и који трпи због несрећне љубави (Сара Хатчинсон). Његов став, далеко од самосажалења, делује као непосредан и искрен израз тешког стања у коме се нашао.

⁸ Већ од 1796. године Колриц је био у тешкој новчаној ситуацији коју је пратио почетак озбиљних здравствених проблема. Поред тога, почео је са узимањем опијума који му је касније постао навика.

⁹ О томе он говори у *Књижевној биографији*, објашњавајући како је са Вордсвортом поделио рад у *Лирским баладама*: Вордсвортова дужност је била да свакодневном тематиком делује на читаоца као да је натприродна, а његов је задатак био да натприродној тематици да привид истине.

Треба истакнути и велики значај Колрицовог књижевно-критичког дела. Томе је највише допринела *Књижевна биографија* коју критичари сматрају једним од незаобилазних дела у проучавању историје енглеске књижевне критике. Када се говори о Колрицовим књижевно-теоријским схватањима, обично се спомиње његова теорија о *машти* као фундаменталном уметничком покретачу и његова подела маште на примарну, секундарну и репродуктивну (*fancy*). Велико значење се придаје његовим теоријама о *органском* јединству уметничког дела као и о помирењу супротности као стваралачком начелу. Овде спада и Колрицово мишљење да је уживање непосредан циљ уметности. Та схватања су ушла у његове, и данас занимљиве, дефиниције песме и поезије. Као врстан критичар, Колриц се није истакао само у *Књижевној биографији*, већ и у својим предавањима, међу којима се посебно истичу она о Шекспиру. Док је шекспировска критика раније била спутана неокласицистичким начелима, с Колрицом је започела фаза романтичарски неспутаног дивљења према овом писцу и *психолошког* тумачења његових ликова.

1. 1. 3 Револуционарност и бунт

Џорџ Гордон Лорд Бајрон (1788-1824) био је син развратног оца, којег је ретко виђао, и емоционално нестабилне мајке. У његовом случају је посебно тешко (готово немогуће) не узети у обзир човека док се проучава уметник. Проблеми његовог личног и емоционалног живота јасно су се одражавали у његовој поезији. У животу, као и у поезији, мелодраматично је експлоатисао своје емоције, понашао се као либерални идеалиста који очајава над политичким тлачењем, као цинични љубавник који трага за љубављу а да никада заправо није веровао у њено постојање; био је позер, авантуриста, иронични посматрач који је тек на крају нашао прави уметнички облик, онај који је одговарао његовој иронији и његовом широком спектру запажања о људском понашању и моралу.

Још у првим песмама овог аутора (објављеним 1807-1809) долази до изражаја иронична сатира, где су циљ напада били одређени књижевни критичари. Потом, он се две године забавља у Лондону, а онда две године путује по иностранству. То му је пружио много грађе за поезију, па је 1812. штампао прва два певања *Ходочашћа Чајлда Харолда*. Ту почињу да се оцртавају прве особине *бајроновског* јунака – осећајног луталице без илузија, изопштеног из друштва које презире, али који ипак пати у изгнанству (сличност са Лоренсом и Фиццералдом). Чајлд Харолд у *Ходочашћу* је заправо сам Бајрон. Харолдова путовања прате мапу Бајроновог пута, а описи места

преплићу се са моралним, политичким и историјским размишљањима о људима и друштвима. Ова мешавина људских и друштвених запажања постала је, као и жестоки напади у његовој ранијој поезији, интегрални део Бајронове поетике. Иако он још увек тражи сопствени уметнички облик, бајроновска снага и *страст* се већ осећају у његовим делима. Тематски она представљају драматичне поетске приповетке пуне јунаштва и страсти у егзотичном окружењу. У њима је Бајрон назначио – иако их никада није изричито описао – опасне и незаконите страсти, инцест, различите моралне крајности и мутне поступке, у поређењу са којима су се дела многих његових савременика чинила питомим (*Каурин, Невеста из Абида, Гусар, Лара* и сл.).

Године 1815. оженио се младом богаташицом Ен Милбенк, конвенционалном женом интелектуалних склоности. Она није успела да се прилагоди Бајроновом страственом и бурном темпераменту, а било каква могућност за заједнички живот, која је можда и постојала, била је осуђена на пропаст због Бајронове инцестуозне страсти према његовој полусестри Ади, вероватно јединој правој љубави у његовом животу. Скандали којима су били праћени његов брак, његов законити и његов инцестуозни љубавни живот, уништили су тај брак, па је 1816. Бајрон заувек отишао у добровољно изгнанство из Енглеске.

Те године се појавило треће певање *Чајлда Харолда*, а 1818. и четврто; Бајрон ту потпуно отворено одбацује Харолдову маску и почиње обраћање у првом лицу једине, а почиње да се служи и директним, колоквијалним говором којим су писана и његова најбоља дела. У последњим певањима присутна је жестока, егоцентрична *енергија*.¹⁰ Нашавши уметнички облик у коме је могао писати с лакоћом и оштрим хумором (драмски спев), Бајрон пише свој последњи дугачки, сатирични еп *Дон Жуан*. У писму пријатељу каже да ће се то дело "тихо ругати свему". (Лавцој 1961:189) У причи о љубавнику Дон Жуану који иде из љубави у љубав, из авантуре у авантуру, упркос својој љубавничкој моћи, главни јунак је представљен као чудно пасивна личност. Он није велики страствени заводник, већ заправо њега заводе бројне жене. Овај спев, међутим, омогућава Бајрону да опише различита друштва (радња се одвија у Шпанији, Грчкој, Цариграду, Русији, Енглеској) и понашања мушкараца и жена. Укупан утисак је била критика без илузија, на рачун мушкараца, жена, љубави, морала и понашања у

¹⁰ Главни јунак лута поред поља Ватерло, кроз Ардене, низ Рајну, кроз Алпе, преко швајцарских језера до градова и села Италије, размишљајући о људима и природи, дозивајући у сећање локалне јунаке и историјске догађаје језиком који постаје све сигурнији и који му је прибавио широк аудиторјум, проширивши његову репутацију међу образованим Европљанима, па је Бајрон постао најцењенији енглески песник у Европи. (Мелор 1985: 142)

бројним земљама, а Бајрон је тако владао својим стиховима да их је могао спретно употребљавати за емоционалне сцене, приче, описе природе и друштва, за хумор и сатиру. (Мелор 1985: 23-34)

На крају трећег певања *Чајлда Харолда* налазимо одломак који изражава став за који осећамо да лежи у основи читавог Бајроновог стваралаштва. "Нисам волео свет, нити је свет волео мене" каже Бајрон, и даље наводи, у вези са речима, да их он никада није нашао, али да можда ипак постоје *речи* које значе оно што казују, наде које нису заблуда, врлине које нису глума; али да оне нису то што управља људским животима и не налазе се често. Његово искуство га је научило да се усредсреди на оно супротно. (Мелор 1985: 287)

Током XIX века Бајрон је у Енглеској био потпуно потиснут, више због моралних и друштвених разлога него због уметничких. Средином XX века је поново постао познат и критичари га цене због његове сатире, духа, приступа без илузија и емоционалног уживљавања, као и употребе крепког и колоквијалног говора за изражавање одговарајућих идеја.

Перси Биш Шели (1792-1822) је сматрао да у животу и у песништву има посебну мисију – да се опире тиранији у свим њеним облицима и да у другима пробуди свест о томе да је човечанству потребна *слобода*. Као и Вордсворт пре њега, али у много већој мери, био је под утицајем радикалног анархистичког писца Вилијема Годвина. Књижевни резултат тог утицаја је његово прво дело *Краљица Маб* (1813), дугачка прича у стиховима о човеку кога корумпирају институције, и о његовом коначном избављењу победом над Временом и свитањем "јутра љубави". (Шели 1970: 112) Шели је рано пренео своју борбу против тираније у приватни живот, побегавши са Херијет Вестбрук, шеснаестогодишњом ученицом и пријатељицом својих сестара, да би је ослободио тиранске тамнице у интернату. Побегли су у Шкотску и тамо се венчали. Три године касније Шели ју је напустио. Уследили су скандали, и Шели је напустио Енглеску с Мери Годвин, кћерком Вилијема Годвина, која је касније написала *Франкеништајна* (1818). Никада се више није вратио. Херијет је починила самоубиство утопивши се у језеру Серпентајн у лондонском Хајд парку.

Године 1816. Шели је објавио дело *Аластор или дух самоће*. То је дело које, према речима самог аутора, говори о "младићу неискварених осећаја и авантуристичког духа који размишља о свету, вођен маштом инспирисаном и очишћеном познавањем свега што је врсно и дивно". (Шели 1964:312) Али његова "егоцентрична одвојеност од света" доводи га у стање фрустрације, па све своје идеале везује за замишљено биће, за

којим узалуд трага. "Уништен разочарањем, он прерано умире". (Шели 1964:314) Ова тема је била врло блиска Шелију и као песнику, и као човеку. Испуњена је мешавином мутних, апстрактних циљева и страствених осећања, идеала везаних за неке замишљене тежње или особе, а завршетак је пун самосажалења. Шели је увек трагао за крајњим циљевима људског ослобођења, и увек био пун *разочарања* (подударност са Лоренсом и са Фиццералдом). Међутим, вртоглава визија коју замишља, могућност људске слободе, поновног доласка "великог доба света" и неуништивост човека пред тиранијом инспирисале су многе генерације читалаца. Поготову млади читаоци налазе у Шелију неко узбудљиво надахнуће. Самосажалење је уткано и у његова највећа лирска дела, као што су *Шева* и *Ода западном ветру*. Међутим, његово је самосажалење *емоција* онога ко осећа да је видео највише врхове људских постигнућа и схватио да су му они недоступни. Трајан утисак остављају узбуђење које та визија изазива и слике природе путем којих се она реализује, а не самосажалење. Готово до краја живота (било му је 30 година кад се утопио у заливу Спезиа) Шели је остао романтичан и идеалистичан недорасли младић, и његово дело је увек привлачило људе тог животног доба и таквих емотивних склоности.

Године 1819. пружила му се прилика да због крвопролића код Петерлоа директно нападне друштво које га је одбацило. Тај догађај је инспирисао Шелија да напише и своју најсугестивнију политичку песму *Маска Анархије*. У њој је напао целу тлачитељску владу и ставио се на страну радника демонстраната.

Године 1820. Шели је написао *Ослобођеног Прометеја*, драмски спев у коме се најбоље истиче његова контролисана машта. Он на карактеристичан начин уноси мале измене у грчки мит о Прометеју, што му допушта да на симболичан начин покаже коначну победу *љубави* над мржњом и осветом. У предговору спеву он каже да је Есхил у својој драми предвидео поновно помирење Зевса са његовом жртвом уколико Прометеј открије одређене информације. "Заиста", пише Шели, "била ми је мрска таква катастрофа као што би било помирење борца за Човечанство и његовог Тлачитеља. Морални аспект приче, који тако јако исказује патње и издржљивост Прометеја, био би избрисан кад бисмо могли замислити да би он повукао своје велике речи и поклекао пред својим успешним и перфидним противником... Прометеј је, да тако кажемо, представник највеће моралне и интелектуалне савршености коју најчистији мотиви воде према најбољем и најплеменитијем циљу". (Шели 1977: 276) Космичка позадина дела омогућила је идеализовање слика које су Шелија одушевљавале, а митолошка тема пружила му је одговарајући предмет за његову *митопоетску* машту.

У *Eipsychidonu* (1821) најпотпуније је приказана тема која одјекује великим делом Шелијевог стваралаштва, и коју је сматрао животним начелом. Наслов значи "душа на души" или "душа сродна другој души". Песма је упућена Емилији Вивијани, жени за коју је Шели осећао да је у њој нашао визионарску душу која је савршено усаглашена са његовом. Али Емилија је била часна сестра, или Шелијевим речима: "затворена у самостан". (Шели 1970:378) Он овде слави платонску љубав која се граничи са слободном љубави, са врло јаким наговештајима страсти (лоренсовски аспект).

Адонис (1821) је Шелијева добро позната елегија написана поводом Китсове смрти. Он не тугује само због смрти песника, кога је сматрао највећим, већ и због инертности и ускоће енглеског друштва, које је допустило да Китс умре у сиромаштву у Риму, готово сам, телесно болестан од туберкулозе, а у души болестан зато што конзервативни критичари нису признавали његово дело. Ово је емотивно врло контролисано дело, које се завршава изливом вере у Китсову бесмртност.

Лирска драма *Хелада* (1822) је надахнута могућношћу грчке побуне против Турске. Она садржи изванредне пасусе укључујући једну од Шелијевих најпознатијих пророчанских и симболичних изјава: "Велико доба света поново почиње" (Шели 1970:428). Шелијева последња песма била је *Тријумф живота* (1822). Иако недотерана, она показује контраст између разорних страсти којима је испуњен земаљски живот, и богатства и снаге креативног живота.

У нашем добу Шели не ужива посебну пажњу, јер је ово доба које реагује против романтичног и екстатичног. Шели је поготову изложен критици у времену које воли прецизност, јер су многе његове поетске слике апстрактне и нејасне, истиче Дејвид Симпсон. (Симпсон 1979:190) Он често не даје конкретне слике путем којих жели да реализује своје емоције и идеале. Међутим, био је ангажовани револуционарни песник *par excellence*. Његова интелектуална снага је била велика, као и његов хуманизам, па је Шели аутор с којим су многи писци осећали сродност бар у неком часу свога књижевног развоја.

Шелијево дело је било апстрактно и пуно екстазе, и он није много утицао на будуће песнике. **Џон Китс** (1795-1821) је, пак, у својим зрелим делима употребљавао конкретне и сензуалне слике и, по речима Т. С. Елиота, истински постизао "корелацију мисли и осећаја". (Елиот 1966:238) Од свих трију песника друге генерације романтичара Китсов утицај у самој Енглеској је био највећи. Он стоји у средишњој линији развоја енглеског песништва, која обухвата Спенсера, Милтона и Вордсворта,

као и Тенисона и Јејтса. Китс је развио самодисциплину у осећањима и у уметничком занату какву Шели никада није достигао. За разлику од других великих уметника који су му претходили, потицао је из скромне породице. Отац му је био коњушар, а Китс је младости почео да студира медицину. Китс је и у личном и у уметничком смислу веома брзо сазрео. Захваљујући познавању медицине вероватно је схватио да неће дуго живети. Том, брат са којим је био близак, умро је од туберкулозе, а и сам је већ почео да примећује њене симптоме (лоренсовски аспект). То нам увелико објашњава осећање *ужурбаности* које примећујемо у његовим писмима, затим осећај за блиставу стварност, али и схватање пролазности живота као и увереност да су једино *лепота* и *уметност* трајни (фиццералдовски аспект). Целокупни његов поетски рад је био концентрисан између 23. и 26. год, када је умро у Риму, уз само једног пријатеља. Сахрањен је на енглеском гробљу у Риму, где му се годину дана касније придружио и Шели. Током те четири године написао је *Хипериона*, који је остао недовршен, *Изабелу*, *Уочи Св. Агнесе* и *Лепу госпу без милости*, чија се радња одвија у Средњем веку, као и своје велике оде и неколико сонета. *Изабела, или врч с босиљком* (1821) је необична песма о љубави, смрти и оданости, пуна наивне чари древних балада. *Уочи Св. Агнесе* је Китсова најбоља наративна песма. У њој је први пут показао своју велику способност да помоћу конкретних и блиставих слика изрази осећајни свет *боја*, *звука*, *укуса* и *мириса*. Па ипак, слике су код њега увек подређене причи, и никада се не појављују као декорација. Прича је иначе једна од најстаријих инспирисаним народним предањем; у њој млади љубавник отима невесту из утврђења непријатељски расположених рођака. Тако, иако је сама позадина средњевековна, прича би се могла дешавати у било којем времену. Китс најпре представља оквир хладне стварности у којој је заробљена љубав Порфира и Мадлене, потом у средњем делу он слави ову љубав *сензуалним* и *страственим* сликама. У међувремену напољу шиба ледени ветар; тек што се њихова љубав испунила, долази јутро и они морају побећи у реалност хладне јутарње олује. *Лепа госпа без милости* нам доноси народну тему прекрасне жене која има моћ да привлачи и уништи мушкараце, а прожета је осећањем хорора и изгубљености.

Највеће Китсове оде су *Ода славују* и *Ода грчкој вази* (обе из 1819). Аутор слави славујеву песму која је за њега симбол безвременског и бег из света промене и пропадања, иако се ода завршава повратком у људску стварност. Плодност, топлина, сласти и богатства која сва људска чула повезују са јесени оживљавају у *Оди јесени*, у којој су слике златне богате године испреpletене са сценама из свакодневног живота и традиције. У *Оди грчкој вази* Китс се бави тренутком лепоте који у уметности постаје

бесмртан. То је тренутак кад се "лепота и истина" (ст. 5) спајају заувек и без промене, како се никада не могу спојити у стварности. Ваза је "нетакнута невеста" (ст. 1), љубавник никада не може дати свој пољубац, музика се не чује, а "мелодије које се чују слатке су, али оне које се не чују још су слађе" (ст. 2). Па ипак, остајемо свесни спознаје да су разочараност и губитак илузија заправо неизбежни (фиццералдовски аспект).

Китсов поетски углед се повећао након његове смрти и због писама породици и пријатељима у којима је на непретенциозан начин скицирао своје идеје о уметности и о својим циљевима. Та писма су непроцењива за разумевање његовог дела. Она су такође и важан документ у историји уметничке критике и уметничког стваралаштва. Поготову су важна за ону грану критике која се бави односом уметности према *осећањима*, с једне стране, и према размишљању и моралној бризи за ближње, с друге. У неким својим размишљањима и осећањима Китс је имао пуно заједничког са Вордсвортом. Обојица су непрестано били свесни онога што је Вордсворт називао "мирном и тужном музиком човечанства". (Мекган 1983:389) Стање поетске креативности, које је Вордсворт називао "мудром пасивношћу", Китс је у једном писму брату и сестри (21. XII 1817) назвао "негативном способношћу" (*negative capability*). (Китс 1970:314) Тиме је мислио на часове у којима је уметник способан да буде у стању *несигурности*, *недоумице* и *сумњи*, али да ипак не осећа потребу да то стање промени тиме што би се окренуо чињеницама и разуму. У том стању несигурности и сумње стваралачка свест је максимално рецептивна и живи осећањем, а не разумом. То је за Китса срж имагинативног живота.

Водећа фигура америчког романтизма **Едгар Алан По** (1809-1849) суштински отелотворује међуповезаност романтичарко-модернистичке поетике. Место које По заузима у светској књижевности засновано је пре свега на његовим ингениозним и комплексним приповеткама, песмама и критичкој теорији, које постају високо утицајан стандард за кратку форму у поезији и прози. У историји критике сматран архитектоник модерне приповетке, По је такође био претеча покрета "уметност ради уметности" европске књижевне сцене XIX века. Његов опус представља пример бриљантне контроле над језиком и техником као и надахнуте и оригиналне имагинације. Поова поезија и приче су имале велики утицај на француске симболисте позног XIX века, покрета који мења правац модерне књижевности. Управо у овој филозофској и уметничкој трансакцији лежи кључ Поовог значаја у историји књижевности.

Поови родитељи су били професионални глумци уметничке трупе у Бостону. Пре него што је напунио три године оба родитеља су умрла, па је бригу о дечаку

преузео имућни предузетник из Ричмонда, који га никада није званично усвојио. Као дечак, По је похађао најбоље школе и био примљен на Универзитет Вирџинија 1825, који је због дугова и неадекватне финансијске помоћи стараоца убрзо морао да напусти. Године 1827. се пријавио у војску и објавио прву збирку *Тамерлејн и друге песме*. Следила је друга збирка *Ал Арааф, Тамерлејн и краће песме* коју објављује 1829, исте године када је свршио војну службу и добио чин поручника мајора, након чега је примљен на војну академију Вест Поинт. Ипак, због финансијских потешкоћа морао је да напусти Академију, након чега одлази у Њујорк, где је 1831. објављена његова трећа збирка стихова *Песме*. Наредних десет година По интензивно пише приче и уређује неколико часописа што му доноси репутацију водећег "човека од пера" у Америци. Године 1847, након смрти супруге од туберкулозе (био је ожењен рођаком), следи низ романтичних афера. По се управо припремао за свој други брак када је крајем 1849. из непознатих разлога стигао у Балтимор. После неколико дана нађен је у полусвесном стању; убрзо је преминуо не повративши луцидност да објасни шта се догодило током последњих дана његовог живота.

Поов допринос светској књижевности заснива се првенствено на *аналитичком* методу који је примењивао као креативни аутор али и као критичар савременика. Његова намера била је формулисање искључиво *уметничких* идеала у миљеу превасходно оријентисаном ка утилитаристичким вредностима књижевности, тенденцијом коју је називао "јеретизам дидактичког" (heresy of the Didactic). И док Поов став одсликава премисе чистог естетизма, он имагинацију директно повезује са својим филозофским идеалима: прорачунатом употребом језика уметник може изразити, иако увек несавршено, *визију* истине и суштинску природу људског постојања. Поова теорија уметничког стварања истиче две централне компоненте: прво, дело мора представљати јединство ефеката које успешно делује на читаоца; друго, овакво јединство ефеката не треба бити препуштено случају или инспирацији, већ до најситнијих стилских и тематских детаља треба бити резултат рационалне промишљености аутора. У поезији, ово јединство мора пробудити читаочев осећај *лепоте*, идеала који По уско повезује са *сетом*, *необичношћу* и *губитком*; у прози, ефекат дела треба бити откривање неке истине, као у "причама логичког закључивања" (tales of ratiocination) или делима која евоцирају "страх, или страст, или ужас". (Блум 1988: 213)

Независно од теоријске основе, Поова дела карактерише одређени *психолошки* интензитет, што је посебно случај са причама *ужаса* по којима је најпознатији. Ова

техника наговештава психолошка проучавања код Фјодора Достојевског и школе психолошког реализма. У својим *готским* причама, По такође користи симболички, алегоријски метод чији су резултат дела као што је *Пад куће Ашер*, који их повезује са симболичким делима Натанијела Њуторна и Хермана Мелвила, као и познијим ауторима попут Амброза Бирса. Поред тога што је сматран креатором модерне хорор приче, Поу такође припада заслуга оснивања друга два популарна жанра: научне фантастике и детективске приче. У делима попут *Фон Кемпелен и његово откриће*, По користи фасцинираност науком и технологијом специфичну за рани XIX век да би створио фантастичне наратије које антиципирају жанр књижевности који постаје популаран тек у XX веку. Својом употребом гротескног, Поова дела одсликавају утицај Хофмана и готких романа Ен Редклиф, док *очај* и *меланхолија* који провејавају његовим опусом испољавају афинитет према романтичарском покрету раног XIX века.

Иако је По најпознатији по својим причама, његова прва љубав била је поезија; рани стихови одсликавају утицај енглеских романтичара попут лорда Бајрона, Џона Китса и Персија Биш Шелија, наговештавајући познију поезију која испољава субјективни приступ и надреалну, мистичну визију. *Тамерлејн* и *Ал Арааф* представљају Поову еволуцију од представљања бајроновских јунака до описа путовања унутар сопствене *имагинације* и *подсвесног*. Раније дело, које подсећа на Бајроновог *Чајлда Харолда*, приказује живот и авантуре монголског освајача из XIV века; позније приказује имагинарни свет у коме ни добро ни лоше не могу трајно обитавати и који настањује апсолутна *лепота*. У другим песмама – *Хелени*, *Ленор* и посебно *Гаврану* – По истражује губитак идеалне лепоте и тешкоћу њеног поновног проналажења, где је наратор обично младић који тугује због превремене смрти своје вољене. Песма *Хелени* је посвећена жени која постаје, у очима наратора, персонификација класичне лепоте древне Грчке и Рима. *Ленор* описује начине на које се најбоље одаје пошта преминулима, жаљењем или пак слављењем живота изван земаљских оквира. У *Гаврану*, По успешно уједињује своје филозофске и естетичке идеале. У овом психолошком делу, млади научник бива емоционално измучен гаврановим злокобним понављањем "Никада више", као одговор његовом питању о могућности загробног живота са преминулом драгом. Како Чарлс Бодлер примећује у свом уводу француском издању *Гаврана*: "Ово је заиста песма о неуморности очаја, којој не недостаје ни грозница идеја, нити насиље боја, нити патолошко размишљање, чак ни бизарна радост патње која је чини још страшнијом". (Бодлер 1952: 157)

Наше доба сматра Поа једним од првих праотаца модерне књижевности, било да су у питању популарни жанрови или пак много комплексније и самосвесније форме, које представљају основно обележје XX века. Поове *трансценденталне* аспирације и његова бизарна и непокорна имагинација чине да његов опус остаје интегралан за било који концепт модернизма у светској књижевности. Како Херберт М. Меклахан пише у есеју *Традиција Едгара Поа*: "Док су донови Нове Енглеске читали Платона у удобности свог испијања чаја, и док су Браунинг и Тенисон навлачили парохиску маглу на енглески ум, По никада није изгубио контакт са страшним патосом свога времена. Истовремено са Бодлером, а много пре Конрада и Елиота, он је истражио срце таме". (Карлсон 1996: 124)

1. 1. 4 У сусрет модернизму

Период од четрдесет година у Великој Британији, од 1785. до 1825, који се генерално узима као доба романтизма, представљао је дакле круцијални прелаз са једног просветитељског сагледавања света на вредности једног *модерног*, индустријског друштва. Ове две културе су толико различите да ћемо позајмити начин на који Шели описује Дантеа, као "мост који се протеже преко тока времена, а који спаја модерни и древни свет", да бисмо описали романтичарску еру која поменути две културе повезује. (Хјум 1936: 126) Био је то турбулентан период који је обележило најдуже искуство ратовања – двадесет две године – у модерној историји, а које се одиграло на светском нивоу. Иако су контрареволуционарни и Наполеонови ратови били стварни и оставили Европу исцрпљену и (осим Велике Британије) осиромашену, они такође могу представљати метафору једног доба конфликта, стреса и *побуне*.

Традиција је англофоне критичке мисли да романтичаре представља као константне противнике рационалне мисли, аналитичке прецизности и систематске спекулације – свих оних навика које обично сматрамо "теоријом". Алтернативно, они прерастају у представнике врлина *страственог* сензибилитета, људске и *хуманистичке* топлине, животне *конфузије*; преферирања *природе* над културом, *села* над градом и *спонтаности* над планирањем. Тако један упечатљиво радикалан аутор попут Блејка критикује потенцирање система и стабилности као инхибиција слободном изражавању телесне и духовне *енергије*. Тако, према Блејку, правилност, симетрија и предвидивост нису врлине, већ оруђа тирани и угњетача. Књижевност коју су романтичари наследили и у којој су и сами учествовали била је проширивана и поједностављивана од стране њихових наследника, критичара и коментатора који су у књижевности тражили

инспирацију и, све више и више, *утеху*, један емоционални предах од суровости света механизације. *Аутобиографија* Џона Стјуарта Мила представља класичан пример *револта* (инспирисаног читањем Вордсворта) против утилитарне менталне дисциплине и етике употребне вредности.¹¹ Он у њему налази књижевност која, како сматра, нема "повезаности са борбом или несавршеношћу" и демонстрира "трајну срећу која се налази у смирености контемплације", срећу довољно моћну да делује чак и на оне који се приклањају само навици анализе. (Мил 1989: 120-22) И за Волтера Пејтера Вордсворт такође представља више природно него интелектуално биће. Он у њему види "истинског претечу најдубље и најстраственије поетике нашега доба", откривајући животну спонтаност која је у раскораку са "нездравим тоном" и "упадом озбиљности" које налази код Колрица. (Пејтер 1895: 63) Истински хуманиста, сматра Пејтер, никада не очајава над неуспехом "теорије" или "филозофске формуле" одн. покушаја, као што је то Колриц чинио, да "представи свет уметности као свет фиксних закона". (Пејтер 1895: 68, 74)

Да бисмо разумели процес структурисања романтичарске *самосвести* од значаја је да се осврнемо на свестрана објашњења која нам нуде немачки романтичарски филозофи. И заиста, код Хегела и Шелинга налазимо прве "теорије" романтизма. За њих, романтизам је био есенцијални облик *модерности* (савремености), а сама модерност резултат замењивања класичне и паганске хришћанском културом. Пошто је то култура *избора*, одн. "бити изабран и одабирања" (**being chosen and choosing**), романтизам представља израз поделе између *себе* и друштва, и често унутар *себе* (тело и душа), управо захваљујући протестантској реформацији, која приказује све земаљске аспекте као подређене личном односу са Богом. За А. В. Шлегела, *хетерогеност* а не јединство је карактеристика романтизма. Сталоженост која је приписивана Грцима је заувек нестала, и доминантно расположење постаје "меланхолија", јер је "свака ограничена и смртна ствар изгубљена у контемплацији *бесконачног* (**infinity**)... и први дан нашег стварног постојања свиће у свету с оне стране гроба". (Симпсон 1988: 256-60)

Овакве формулације романтизма се базирају на осећају неадекватног слагања између стварног (**real**) и привидног (**apparent**), раја и земље. Зато романтизмом

¹¹ Мил се, пишући током 1869-70, присећа да је почињао да чита Вордсворта (током 1828.) без очекивања "менталног олакшања". Он такође није налазио ништа допадљиво код Бајрона, чији му је цинични и космополитски темперамент изгледао сувише налик на онај део њега самог коме је хтео да умакне. Али у разноврсној поетици Вордсворта, Мил је спознао узбуђење узроковано "снагом руралне лепоте" и синтезом "мисли обојене осећањем". (Мил 1989: 87, 90)

управља борба (између душе и тела, садржаја и форме) и жудња (**desire**), за нечим што треба да дође. Он нам не открива мир услед спознаје онога што јесмо и што разумемо, већ *немир* процеса постајања и контемплације. Према Хегелу, Грци су креатори најлепше уметности у историји цивилизације, а били су у стању да је створе управо због одређеног примитивизма, своје паганске сатисфакције првенствено световним животом човека у природи, и стога адекватношћу форме у односу на садржај. Хришћанска (и отуда романтичарска) уметност *драматизује* сопствену недовољност: она може да користи оно што јој је на располагању (свет ствари, слика) да означи оно што не може да представи или изговори већ што *осећа* да је од апсолутног значаја (наредни свет, прави свет). Тако (према Хегелу), са напредовањем цивилизације уметност постаје све мање задовољавајућа и убедљива, све мање потпуна, напослетку преживљавајући једино као носилац *сећања* (уметност *прошлости*) или, у свом савременом облику, као фрагментовани и самоотуђујући медијум. Уметност мора увек бити укоренења у сфери *сензуалности*, а та сфера не излази у сусрет потребама хришћанске свести (која је пре културолошко него стање доктрине), али коју деле сви модерни индивидуалци. (Хегел 1977: 320-29)

Најугицајнији теоретичар међу оснивачима британске универзитетске критике, И. А. Ричардс, оснивач "практичне критике", био је поштовалац Колрица и присталица секуларне, утилитарне етике која нема времена за хришћанску или било коју другу доктрину. Он је од Колрица узео оно што је такође могао узети од Шилера: веру у *психолошко* проучавање узнемирујућих појавности и нестајућег јединства, а у циљу да се ови аспекти поново створе. Разлике између *доброг* и *лошег* су створене пре на психолошком него на доктриналном нивоу, па је *врлина* представљена као флексибилност менталне способности појединца, док се *деградација* може очекивати од догми и предрасуда или фиксног начина мишљења. Најбоља уметност стимулише ову слободу ума и делује против утврђених идеја и ригидних система свих врста. Оно што је најважније је шта се дешава са *читаоцем* када он или она искусе "осећање слободе, олакшања, појачане компетентности и луцидности, која прати свако читање у коме је нешто више од реда и кохерентности дато нашим чулима". (Ричардс 1967: 185) Његова сопствена (уствари романтичарска) преокупираност истицањем важности *процеса* над *производом*, и кретања ума над фиксном идејом, чиниле су га скептичним према вредности ових апстрактних поетских номинација, будући да је сматрао да су опасне у јавном животу онолико колико су непрецизне у поезици.

Т. С. Елиот утврђује критично раскршће у британској култури, чувену "дисоцијацију сензибилитета" која се дешава у време пуританске револуције, од које ништа више није било исто. (Елиот 1966: 247) По његовом мишљењу, романтизму посебно недостаје одговарајућа синтеза мисли и осећаја (иако Мил, сетимо се, налази управо то код Вордсворта). За Т. Е. Хјума, управо романтизам замагљује "јасне обресе људског искуства", па он сматра да одговарајућа нова поетика треба да постави савремене, прецизне и тачне стандарде. И док Хјум преферира атрибуте који су агресивно "мушки", он романтизам "феминизује" као нејасан, конфузан и чак заводљив, попут "дрогe". (Хјум 1936: 118, 126, 132, 127) Најексплицитнији про-романтичарски одговор налазимо код Џона Мидлтона Марија и његовој оданости вокабулару *истине, душе и лепоте*. (вид. Вудфилд 1989) За Виндама Луиса, Хјума и др, романтизам је био повезан са политичком катастрофом, какогод дефинисали катастрофу.

Сви поменути критичари су, били либерални или конзервативни, делили одбојност према правцу у коме су сматрали да се креће *модерни* свет, било да су сматрали да је тај правац превише или недовољно ригидан. Најпознатији британски књижевни критичар социјалистичког опредељења, Рејмонд Вилијамс, такође види у романтизму критичку анализу *модерног* стања и политичку критику, али истиче да је мало демократског потенцијала у писању које слави исто онолико колико жали због *отуђења* свога *ја* од других, као и креативних од "обичних" појединаца. (вид. Вилијамс 1958)

Године 1949. Рене Велек истиче "систем норми" које оправдано можемо приписати романтизму: *имагинацију, природу, симбол и мит*. Велек налази да су ове одреднице фундаменталне. Један од најиновативнијих критичара двадесетог века, Нортроп Фрај, у својој магистарској студији о Блејку, под називом *Застрашујућа симетрија* (1947), истиче заједништво између романтичара и модерниста, док поново ступамо у "сјајну митопоетску еру" изнова трагајући за "међусобним допуњавањем" помоћу "архетипског симболизма". (Фрај 1962: 423, 425, 427) Попут Метју Арнолда и Мила, и Фрај у романтизму види *исцељујућу енергију* или, како каже много година касније, "концепцију креативности која може ујединити менталне елементе у креативни процес". (Ивс, Фишер 1986: 32) Ова врста претпоставке о континуитету између романтизма и модернизма је посебно изражена у америчкој критици, и то међу критичарима различитих усмерења, док је у британској прилично незаступљена. Лајонел Трилинг, нпр, сматра да "модерни период" почиње у позном осамнаестом веку и доживљава свој процват почетком двадесетог века, и налази да ми и даље

"настављамо да се крећемо његовим правцем", иако с умањеном енергијом. (Трилинг 1965: xiii) Тај правац он дефинише као *ослобађање* појединца од тираније колективне културе, што је тема коју детаљно разрађује у свом делу *Искреност и аутентичност*. И док Фрај у романтизму налази исцељујућу митопоетику, Трилинг у њему види принуђеност на достојанствену отуђеност. Харолд Блум такође види корене модернизма у романтизму: "Модерна књижевност на енглеском језику води порекло од Блејка и Вордсворта". (Блум 1971: 324) За Блума, као и за Трилинга, то значи обавезивање на снажан контра-културолошки индивидуализам. А романтичарска *отуђеност* наставља да значи *исцељење*: појединац се осећа боље због осећаја јединствености, вида "терапије у којој се свест самоисцељује комплексним чином креативности". (Блум 1971: 337) Блум овим истиче преферирање оног романтизма у коме су *иронија* и *скептичност* импулси подређени једној широј визури. За Блума, *еротично* и *имагинативно* остају недодирљиви као вредне компензације за губитак друшвене функције и подршке. *Немир* остаје да бива необично прикладно стање духа.

За Пола де Мана, међутим, романтичарска отуђеност је пре меланхолична него ослобађајућа, како истиче у свом утицајном есеју *Интенционална структура романтичарске сликовитости* (1960). Касније током своје каријере де Ман модификује своју спецификацију *носталгије* и *меланхолије* реafirмишући важност алегоричног насупрот канонизацији симболичког метода као кључног романтичарског средства изражавања, где де Ман истиче алегорију као израз *пролазности*, секуларности и неизбежне различитости. Он у романтизму истиче *уметничко* испод наглашавања природе и *конфузност* испод привида мирноће. Романтизам постаје сам по себи *иронија*, настала на темељима "удаљености и различитости" која не признаје крај, јер не види потпуност. (Де Ман 1984: 222) На сличан начин, Џефри Хартман истражује међуигру између "визионарских осећаја" и једног "неспокојног саморашчлањивања пуританских размера". (Хартман 1970: 300) Његова критика константно проучава слојеве традиције, конвенција и жанра испод привидне романтичарске *спонтаности*. Његово тумачење истиче романтизам који се не може разумевати као амблем мудре пасивности, јединствености са природом и нечим што доноси мир једном иначе измученом модерном појединцу. А у есеју *Енглески романтизам: Дух ере* (1963) М. Х. Ејбрамс се појављује са фразом "апокалипса имагинације", којом описује постигнуће романтичарског стварања. (Ејбрамс 1977:107) А у складу са тим, основи психоаналитичке критике, као и саме психоанализе, могу се приписати романтизму у складу са тим да је *психоаналитички модел* симптом али и решење за драме

субјективности и самосвести које толико фигурирају у романтичарском стваралаштву. Преостаје питање о томе да ли су објективност и прецизност могуће у визури перцепције и дескрипције, као и да ли икада можемо нешто спознати у потпуности. *Прошлост, садашњост, ја и не-ја*, пре него прихваћена мерила почетака и свршетака, сада постају мобилни елементи игре у којој је сваки почетак и крај. И обрнуто.

1.2 Романтичарско у модерном

1.2.1 Духови романтизма

Велики број књижевника модерне свакако би се сложило са тврдњом Лизе Стејнман када каже да "романтичарска пракса као и духови романтизма настављају да опседају савремену књижевну мисао". (Стејнман 2003: 4) Зато романтичарски сензибилитет не можемо искључити из питања која књижевност двадесетог и двадесет првог века себи поставља о субјективности, жанру и уметничкој форми. Тако се многи модернисти питају да ли постоје одрживе форме романтизма које могу освежити постромантичарско доба које је способно за вредновање постојане традиције али и за рушење идеала прошлости. Била одржива или нарушена, ова присутност романтизма постаје феномен који се бескрајно исијава и прелама кроз призму постромантичарске књижевности, само да би поново открила сопствени варљиви и несталан одраз. (вид. Дилан 2007: 24-42) Постромантизам, као што Мајкл О'Нил примећује, "види сопствено лице у огледалу које држи романтизам, при томе нас убеђујући да обележја романтизма треба увек да буду спремна за сазревање под окриљем постромантизма". (О'Нил 2007: 10)

Овакво "оживљавање" романтизма се налази у истој равни са појмом "трансформација" који Џорџ Борнштајн користи у свом проучавању поетског одговора В. Б. Јејтса, Т. С. Елиота и Волиса Стивенса на њихово романтичарско наслеђе. (Борнштајн 1976: 48) Тако у *Кулу и Белајли* Јејтс изјављује: "Били смо последњи романтичари", објашњавајући своју тврдњу уверењем да је "сва та блистава слава потрошена". (Јејтс 2001: 39, 41) На сличан начин, Т. С. Елиотова поезија често достиже романтичарско лирско јединство чак и када одстрањује романтичарски кредо који глорификује лирску лепоту у уметности и природи. Узмимо нпр, у *Пустој земљи*, дезинтегрисано јединство Елиотовог конрадијанског описа комерцијализоване Темзе и саобраћаја на њој: "Река се зноји / Уље и катран / Чамце заноси / Струја која их окреће / Црвена једра / Широко / Носе ка заветрини / Лепршајући на огромним јарболима". (Елиот 1969: 69) У *Једрењу после ручка*, модерна "поетска молитва" код Стивенса

савршено имплицира ово модерно и постмодерно прокламовање неопходности и ограничавања романтичарских импулса: "Романтичар треба постојати овде. / Романтичар треба постојати тамо. / Он треба постојати свуда. / Али романтичар никада не сме опстајати". (Стивенс 2006:103) Стивенс тако евоцира и одриче се ове прожимајуће и упорне романтичарске присутности која, за њега, још поседује моћ да се тренутно "излије" у вечност и "пружи / извесну узвишеност прљавој пловидби". (Стивенс 2006: 27-8) Оваква креативна обнављања романтичарског наслеђа и његовог поновног имагинативног призивања у делима двадесетог и двадесет првог века дају нове аргументе онеме што Лара Квини сматра нездравом романтичарском "поезијом разочарања". (Квини 1999: 103)

Термин "постромантизам" је исто тако несигурног књижевног састава као што је то и сам "романтизам", али није због тога ништа мање користан. Алберт Гилпи, пишући о односу између романтизма и модернизма, указује на "непостојаност" ова два термина као и на њихову тенденцију да се међусобно прожимају јер, "епистемолошке, и исто тако естетичке поделе унутар самог романтизма представљају антиципацију и воде до подела унутар модернизма". (Гилпи 1990: 2) На овакве Гилпијеве закључке указује још много раније Артур Лавцој који, 20-тих година прошлог века примећује "да би термин 'романтизам' требало да научимо да користимо у множини". (Лавцој 1961: 40) Имајући ово на уму, постајемо свесни разноликости дијалога између романтизма и књижевности модерне који нас неизостано доводе до ревалоризације односа између романтичарске и постромантичарске културе и мисли. Овакве критички маневри нису без својих потешкоћа; имајући одговорност према разликама између романтизма и његовог културног наслеђа, треба избећи пројектовање сопствених психолошких, културних и идеолошких вредности на романтизам, који је чини се увек вољан да спремно дочека овакве интерпретативне потешкоће. У *Одбрани поезије*, Шели говори управо о овим критичким дилемама када описује ефекте поезије која пројектује, открива и ствара значење кроз "ширење сопствене фигуративне завесе", или тако што повлачењем "тамног вела живљења испред позорнице ствари, она (поезија) истовремено за нас ствара ново биће унутар нашег сопственог". (Шели 1977: 233)

Пријем британског и европског романтизма у Америци током позног деветнаестог века открива нам шире аспекте ових процеса иновације и реиновације када је у питању тумачење романтизма кроз постромантичарске критичке наочари.¹² У

¹² Романтизам је од кључног значаја за америчку културу, до те мере да је само стварање Сједињених Држава сматрано изразом једне романтичарске идеје. Био је централни покрет Америчке

Сједињеним Државама присутност романтичарских импулса се огледа у мање познатом раду Мери Остин и Џона Мјура, као и у много познатијем делу Ралфа Валда Емерсона и Хенрија Тороуа. (вид. Мекастик 2000) Фридрих Ниче, можда најконтроверзнији самопрокламовани велики европски декадент и романтичар, величао је Р. В. Емерсона као једног од оних који су "вредни назива мајстори прозе", и усвојио Емерсонове речи које гласе – "песнику, филозофу и свецу – све ствари су пријатељске и узвишене, сви догађаји корисни, сви дани свети, сви људи божански" – за епиграф своје *Веселе науке*. (Ниче 1974: 146) Преломљен кроз Ничеов контроверзни романтизам, амерички трансцендентализам Емерсона и Тороуа се враћа својим европским коренима. Ове размене између европског и америчког романтизма подвлачи и Дејвид Морс у *Америчком романтизму*, док познији аутори усмеравају критичку пажњу са деветнаестог века на модерну америчку књижевност. (вид. Морс 1987) Тако се ревидира и проширује разумевање начина на који су романтизам и његови пратећи жанрови *романсе, елџије, епике и готике* преиспитивани, ревидирани и преображавани од стране америчких аутора током овог и прошлог века. Тако се *Један сувише савремен свет* Сола Белоуа, као и Морисоново *Реопонашање романсе*, нпр, експлицитно баве разматрањем ових кључних романтичарских одјека. И Белоу и Морисон као романописци испољавају префињену одговорност према Вордсвортовој дефиницији романтичарског уметника као "непоколебљивог браниоца људске природе; оног који подржава и даје ослонац, носећи свуда са собом...блискост и љубав" (Вордсворт 1962: 4). И Белоу и Морисон нам дакле сведоче о томе колико се озбиљно савремени аутори могу бавити романтичарском традицијом чији су истовремено наследници и рушитељи. (Елсен 2000)

Ова динамична размена између модернизма и романтизма нас подсећа, као што то Александра Херис примећује, да књижевност "није скуп ауторитативних текстова, већ сачувана ризница фраза и идеја, која бива измењена од стране сваког власника и још увек еволуира". (Херис 2010: 113) Међутим ово модернистичко ангажовање романтичарском традицијом често бива обележено једним поново оживљеним осећајем *отуђености*, свешћу о *недостатку аутентичности* и једном бескрајном, незадовољеном *жудњом*. Оваква егзистенцијална потрага карактерише модернистичку поезију Харта Крејна која погађа романтичарску струну када он улази у "разбијени

ренесансе, бивајући најчешће преношен кроз трансцендентализам, да би потом наставио да испољава свој дубоки утицај на америчку књижевну мисао.

свет / Да пронађе визионарско присуство љубави, њен глас / Један тренутак на ветру". (Крејн 2000: 160-1) Термином "разбијени свет" Крејн уцртава територију која скоро да је изван картографије романтизма – мада код Шелија изненада бљесну слични видици када пише о краљевству "према коме је нама познати свет хаос" – и у којој је једна визионарска потрага за изгубљеном уједињујућом целовитошћу једино могућа кроз доживљавање сопственог потирања и фрагментације. (Шели 1977: 698)

1. 2. 2 Величанственост опседнутости

Овакво упорно и испитивачко присуство романтизма у модерном добу допринело је дезинтеграцији просветитељског субјекта (вид. Волфсон 1986)¹³ – и то је тема којој се непрестано враћају модернистички писци у свом третирању тематике *свога ја, сећања и времена*. Тако Николас Роу сматра да есеји Чарлса Лемба и Ли Ханта наговештавају модернистички осећај *неспокојства* и *експериментисања* који леже у основи дела Вирџиније Вулф. (Олсен 2000: 13-26) За Роуа, Хантови описи и размишљања о Италији такође имају сличности са позним Викторијанцима као и са модернизмом Е. М. Форстера. Кључна за есејистички рад Лемба и Ханта је серија медитативних одломака који представљају модел за интроспективну фикцију Вулфове тј. за њено настојање да представи функционисање људског ума. И Хант и Вулфова, показује овај аутор, деле фасцинацију функционисањем и ефектима процеса *рефлексије* и *ретроспекције*. Хантово иновативно третирање промена временских начина и употребе граматичких времена га чини романтичарским претечом креативног ангажовања Вулфове у *Г-ђи Даловеј* (1925), *Ка светионику* (1927) и *Таласима* (1931), у проучавању функционисања *времена, сећања*, као и њихових ефеката.

За неке модернисте, попут ирског песника и драматурга В. Б. Јејтса романтизам није представљао само подручје имагинативног, личног и друштвеног креативног ангажовања. У есеју *Снажни духови*, Мадлен Калахан указује на префињену разлику коју Јејтс прави између различитих романтизама, нпр. вордсвортовског, бајроновског и шелијевског. Јејтс у романтизму види не само значајну епоху већ у њему препознаје културни феномен који обухвата комплексне, одвојене поетике и убеђења високо индивидуалних појединаца. Ова усмереност на разумевање разноликости "романтизама" омогућила је Јејтсу још као младом аутору да успостави креативну дистанцу од оних са којима је најпре желео да се надмеће, и да уплови у један животни

¹³ У просветитељству су садржани и извесни подстицаји за настанак романтизма, без обзира што романтичари одбацују "сувопарне и бледе изданке" просветитељства. (Живковић 2001: 657)

креативни дијалог са "снажним духовима" одн. својим романтичарским претечама. (Калахан 2011: 27-29) Тако су и код Јејтса многа интересовања базирана на конфликту између једног *трајног идеала* и *пролазне реалности*, који је некада интригирао романтичаре. Корена утемељених у ирској митологији, Јејтс је трагао са сопственом поетском медитацијом на ову романтичарску дилему, на свој јединствени начин различит од дела Блејка, Вордсворта, Бајрона, Шелија и Китса, но пуна дестилација романтичарских визура из Јејтсове поезије никада није у потпуности довршена.

Разноликост романтичарских импулса се јавља и у модерној америчкој књижевности, где неки од истакнутих аутора обрађују, преобликују и обарају кључне аспекте романтичарске мисли и естетике. Тако Харт Крејн у својој поетици ангажује креативну енергију романтизма потпуно свестан потенцијала али и присутности ризика које такав поетски маневар носи. Спознаја онога што је остало несагледано у романтичарској визији његових претеча постаје окрепљујући извор енергије за Крејнову поетску креативност. Евоцирајући Вордсворта, Блејка, Шелија или Китса, Крејнова поезија је била у стању да нађе свој пут до модернизма који дефинишу *отуђеност*, *рутина* односа и *губитак* поетике живљења. Иако су романтичарски импулси код њега пре изнова осмишљени него прикупљени, они веома опипљиво опседају поетику Харта Крејна. Крејн тако израста у једног од најинтригантнијих модерних америчких песника који константно испитује основе на којима је његова поезија заснована и при томе проналази креативни афинитет између романтизма и сопствених, модификованих уметничких форми.

Преиспитујући романтичарску генеалогiju америчке поетике XX века, Пејџ Тоуви истиче да чак и фасцинантни иновативни експерименти модерне воде порекло и садрже наговештаје Вордсвортовог револуционарног *creda* о поезији датом у његовом предговору другом издању *Лирских балада* (1802). На овим основама многи модернисти величају разноврсност језика, кроз који поезија треба да одсликава мисаоне процесе активног и креативног ума. На овом концепту о *поетизовању* језика, модернисти попут Џерија Шнајдера темеље уверење да идеје и поетика књижевног дела треба да комуницирају са, и буду подређене спољашњем свету *природе*. Шнајдерово уверење о оваквом имагинативном обликовању књижевног дела израста из Вордсвортове поетске визије као и из Колрицових идеја о органској форми. (Олсен 2000: 73-4) Шнајдер стапа ове романтичарске концепције поезије са сопственим поетским идејама – креативно надахнута романтичарским делом Вордсворта и Колрица, Шнајдерова поетика отелотворује, сматра Тоуви, Шелијеву тврдњу да "сваки

велики песник неизоставно мора иновирати дела својих претеча на примеру своје личне поетике". (Шели 1977: 514)

Преиспитујући оно романтичарско у британској модернистичкој поетици, Хајди Томсон указује да арнолдијански концепт о само-рефлексивном уму који комуницира са самим собом треба преиспитати у светлу романтичарске поетике. Тако Томсонова препознаје утицај романтичарске конструкције идентитета као усамљене и изоловане јединке у "заstraшеној души" код В. Х. Одна (1929, 3, 6), али такође примећује да је овакво романтичарско инсистирање на *усамљеничком ја* много пута понављано у критичким моделима Цефрија Хартмана и Харолда Блума. (Хартман 1987:11) Фокусирајући се на модернистичкој тенденцији ка динамици између *индивидуалног* и *општег*, Томсонова се враћа Вордсворту, тврдећи да он није само уметник усамљеничке интроспекције, већ и поета који пише о међусобним односима наратора са другима, не би ли пронашао један општи одјек изван саморефлексивног искуства свог протагонисте. Подсећање на овакву врсту интеракције унутар романтичарске поетике омогућава нам да потпуније разумемо значај оног *општег* у *самосвесној* и *самоспознајној* поетици XX века.

У студији *Савремени амерички роман - Рецепција у периодици* М. Лончар-Вујновић овако сагледава поменути динамику између *општег* и *индивидуалног* у америчкој модернистичкој поетици:

Развој америчке књижевности у двадесетом веку, можемо дефинисати као нераскидиву везу између 'америчке демократије' и 'индивидуалних особина' које аутор импресивно уводи у дело, као јунака. Обично се у романима импресија већине романописаца своди на бунт, конфликт појединца у друштву какво јесте, тако да деструктивно најчешће прераста у фантазију. Ово би објашњење било адекватно афоризму Оскара Вајлда да 'природа имитира уметност', што би значило дефинитивно губљење додира са реалношћу. (Лончар-Вујновић 2007: 84)

Пратећи траг вордсвортовског модела романтизма у модернистичкој поетици Пол Фрај указује на многобројне одјеке Вордсвортовог позива оним "млађаним поетама" будућих генерација који ће "међу овим брдима / бити моје друго ја када ме не буде". (Фрај 2008: 38-9) И заиста, Фрајева запажања нас подсећају да никада после 1790-их британски поетски ум није тако потпуно оживљавао "неприпитомљена брда" поетске имагинације. Одјечи вордсвортовског "другог ја" као и његове *филозофије*

природе указују на дубоке неоромантичарске тенденције модерног доба, и нераскидиво су повезане са идејама о природи и значају перцепције искуства о свету око нас.

Истицање самосвесне наратије и естетичких категорија које везујемо за романтизам воде нас до многобројних слободних завршетака (*open endings*) у делима модернистичке поетике ометајући тако могућност наративног разрешења док иронични подтекст нарушава могућност разумевања коначног значења дела.

Пратећи елементе романтизма који су "преживели" XIX век, долазимо до китсовског сензибилитета који је индикативан код неких аутора модерне. Овакво гледиште заступа критичарка Кетрин Бароуз, истичући китсовски осећај самодовољног идеализованог света *романсе* споља исквареног мрачнијом стварношћу и настањеног заводљивим *femme fatales* и трагичним хероинама. Бароузова истиче да је Китсова поетика образац за симпатетичку подвојеност коју неки модернистички наратори испољавају у односу према својим женским ликовима. Тако овакав пример преживљавања романтичарског сензибилитета налазимо у модернистичкој поетици Ф. Скота Фиццералда. (Брајер 2000)

Преиспитујући даље поетику модернизма, долазимо до бајроновског наслеђа, тј. спознаје да Бајронова јединствена визија романтизма служи као алтернативна инспирација бројним модернистима, где се критичари углавном фокусирају на бајроновском третирању *субјективности* као неодређене, подвојене, растрзане насиљем (и унутарњим) и сексуалношћу. Овакве тенденције указују на стално понављано евоцирање фигуре романтичарског уметника кроз модел бајроновског *анти-хероја*. Иако бројни стилистички и наративни експерименти модерне указују на нестабилност личности (*selfhood*) као и на крхкост егзистенције анти-хероја, они такође истичу популарност бајроновског *бренда* романтизма, као и романтичарског начина живљења и рада који желе да живе.

Проучавајући алтернативне форме романтизма, Цефри Хартман истиче да дубоко поштовање и фасцинација коју поетика модерне има према *свакодневном* одн. *свакидашњем* (које не служи другом циљу осим себи) такође води порекло од Вордсворта. Вордсворт је, према Хартману, не само део оног романтизма који слави *узвишено, прекорачивање граница и тајанствено*, већ је исто тако песник који несумњиво вреднује *обичност* живљења, а без жеље да *свакодневно* представи као нешто што оно само по себи није. Оно што се истиче овде је Вордсворт ангажован једном комплексношћу баналности, као песник дискретне поезије о ономе што смо ми сами. (Хартман 1987: 178; Фрај 2008: 12) Многи модернисти, истичу Хартман и Фрај,

деле Вордсвортов отпор према имагинативном уздицању *обичности* свакодневице и њеном преобликовању у дидактичке или ослобађајуће симболе. Парадоксално, и поред пружања отпора уздицању, инструкцијама и спасењу, књижевност *обичног*, било Вордсвортова или нпр. Волиса Стивенса не може да избегне *поетизовање* и *трансформацију обичности* коју се труди да велича. Случајно или намерно, тек *дискретно* постаје *истакнуто*, као што и иначе оно *обично* измиче нашем разумевању и граничи се са оним неповратним стварима или догађајима за којима можемо само да жудимо.

У култури у којој живимо, а у којој доминирају нове компјутерске и биотехнологије, све више се евоцира преиспитивање просветитељских вредности које представља заштитни знак романтизма. Романтичарски поетски осећај нераскидиве повезаности између човекове *свести* и *света* који га окружује може бити проучаван и слављен кроз модел свести који "човеков ум враћа природи". (Ботинг 2008: 36) Романтичарска вера у могућности *узвишене емоције* и вишеструке перцепције нас тако води до функционисања бројних когнитивних процеса, а све у циљу утврђивања преосталих трагова једне експанзивне романтичарске субјективности присутне у савременој књижевности.

Евидентно је да заоставштина романтизма наставља да управља спознајним искуствима модернистичког и постмодернистичког субјекта у свим аспектима. У овом контексту, Патриша Воу истиче да је романтичарски сензибилитет "распршен" преко научних и политичких аспеката савременог доба узрокујући "општу кризу мишљења повезану са осећајем фрагментарности потрошачког друштва које се доводи у везу са просветитељским разумом: у оба случаја *естетика* постаје једино могуће средство спасења". (Воу 1992: 15) Онде где постмодернизам открива неодредивост, неодлучност и слободу као владајуће силе, романтичарски импулси *узвишеног* премештају се у празнине човекове свести и искуства. Подсећајући на краткотрајно треперење Вордсвортовог "визионарског сјаја", овакви неухватљиво присутни романтичарски импулси настављају да опседају наше често превише дефинисане облике савремене мисли. (Вордсворт 2000: 298)

1. 2. 3 Дионизијски модели

Када је реч о модернистичкој прози, поштовање романтизма нам доноси тенденцију да је у сваки роман уклопљен и приповедач, било да се ради о неком индивидуалном гласу у тексту, било да аутор не ствара таквог посредника. Ако је

карактеристика традиционалног приповедања да је говорник сигуран у вредности, као и у догађаје које саопштава, још су се претече модернизма Џозеф Конрад, Е. М. Форстер и Ф. М. Форд удаљили од таквог поступка новим техничким средствима: вишеструком перспективом и наглашеном симболизацијом конкретних детаља.

Од 1910. до 1920. појавило се у енглеској књижевности неколико писаца који су још много радикалније прекинули с конвенцијама претходних двају векова. За генерацију Џојса, Лоренса, Вулфове позајмићемо из других средина назив "модернистичко", који није сувише уобичајен у енглеској критици, где би амерички пандан енглеским модернистима била генерација Хемингвеја, Фицџералда и др. Веома промишљено се истим изразом служи и Стивен Спендер, који "модернима" назива писце који су техничким новаторством створили сасвим нове визије света, различито од "савременика" који и најактуелију тематику развијају уходаним средствима.

Вирџинија Вулф је сматрала да се "у децембру 1910. или око тог месеца људска природа променила". (Бел, Мекнејли 1977: 130) Била је то алузија на изложбу пост-импресиониста, коју су тада у Лондону организовали њени пријатељи, критичари Роџер Фрај и Дезмонд Мекрти, а која је енглеској публици први пут показала уметност Ван Гога, Гогена, Сезана, Матиса, Пикаса и др. Међу културним догађајима, који су наредних година уследили спомиње се гостовање Руског балета, нагло интересовање за Чехова и Достојевског, објављивање Фројдовог *Тумачења снова* на енглеском језику и појава мамутског класика модерне антропологије, Фрејзерове *Златне гране*, у дванаест свезака. За генерацију око 1914. Волтер Ален каже да "разбија прихваћену реалистичку површину ствари и на рачун рационалног, механичког и научног, у његовим једноставнијим манифестацијама, наглашава *ирационално, несвесно, митско*. Реалност лежи у раније неслућеној лавиринтској замршености испод површине ствари, а задовољити се површином значи, говоре све те појаве, задовољити се с нереалношћу". (Ален 1955: 141)

Сигурни смо да су ужаси фронта и исцрпљујућа напетост Првог светског рата деловали више на унутрашњу структуру и изражајне облике књижевности него на саму тематику, али је у питању утицај који више наслућујемо него што га можемо описати. Тенденције модернизма остваривале су се и пре рата, а рат их је, уверени смо, конкретизовао у облицима које налазимо у појединим делима.

Пишући о генерацији суштинског иноваторства и експеримента, неисправно би ипак било не споменути врло успешне писце који су утицали на широки круг публике, па и оне најобразованије, придржавајући се традиционалних модела и не мењајући

структуру уметничке прозе. И они су део исте културне атмосфере као модернисти који пишу у истом периоду. Њима треба придружити и писце који су углавном, или већим делом, писали новеле, такође без већег искушавања облика, али под изразитим утицајем – све мање Мопасана, узорног новелисте деветнаестог века, а све више Чехова, у чијим причама доминира *атмосфера*, а не заплет.

Само разврставање или категоризација никада није једноставан процес, ипак, једно је сигурно – преокрет од пре деведесет година вратио је романтичарски *немир*, због кога се непрестано јављају нови облици, а у делима писаца који се јављају у току неколико деценија налазимо различите фазе.

Модернизам, који наступа после викторијанске и симболичко/естетичке поетике, можемо дакле делимично сматрати *трећом* генерацијом асимилованог романтизма (иако је у свесној форми био реакција на разумевање опасности и грешака тог истог романтизма).¹⁴ Као и романтизам некада, модернизам представља свесну жељу аутора да представи шири опсег *друштвеног* и *психолошког* искуства. Међутим, модернизам на пољу свих уметности такође карактерише и *самосвесно* фокусирање на сопствени медијум, до те мере да је ова особина некада од примарне важности за перцепцију уметника. Ова контрадикторност је само привидна, и открива нам слојевитост једне модерничке стварности која је увек "испод" површине појавности.

Модерна романтичарска традиција почиње са **Д. Х. Лоренсом** и **Скотом Фицџералдом** који, живећи на крајњој ивици ризика, превазилазе и професионално и у приватном животу параметре конвенционалног и тиме незадрживо обликују наше вечите људске дилеме. Иако подложни колебањима и несигурностима као било ко од нас, њихов живот и дело нас оживљавају, наводећи нас на преиспитивање како нас самих тако и основа на којима стојимо. Романтизам је захтеван јер нарушава постојеће вредности и редефинише идентитет. Вредновања ових уметника се пробијају кроз наслеђене претпоставке о различитим аспектима хијерархије модерног доба, па они у свом раду интуитивно настоје да прикажу промењене односе међу половима и нове начине мишљења. Приватно, они постају жртве једног *ослобађања* које је било много лакше замислити него реализовати.

¹⁴ Отуда настојање код Т. С. Елиота и Паунда да књижевну традицију "црпе" из још ранијих корена, као и њихови повремени ниподаштавајући коментари о романтичарском духу. Паунд, нпр. у *Духу романсе* негира "обожавање природе", (Паунд 1952: 228) а Елиот у *Функцији критике* дефинише романтичарско као "фрагментовано", "незрело" и "хаотично". (Елиот 1966: 26)

За романтичарски сензибилитет *лични* аспект неодвојив је од *стваралачког*, штавише, они се стапају – у случају Лоренса, романтичарска традиција почиње *бегом* у непознато са женом свог некадашњег професора, при чему се обоје одричу своје *прошлости* зарад љубави и уметности. Међутим, то је значило само почетак једне дуготрајне борбе за лични суверенитет. Дејвид Херберт и Фрида Лоренс провели су заједно осамнаест година у турбулентној вези која се може посматрати као парадигма сукобљених очекивања међу половима. Лоренсова *визија* је била прожета романтичарским *идеализмом* који се кретао од ослобађајућих погледа на толеранцију и међусобно допуњавање у односима између мушкараца и жена до тога како треба владати државама. Будући да је био *визионар*, његова амбиција је била монументална: желео је да промени свет призивајући са евангелистичким жаром ослобађање космичке снаге људске сексуалности и *страсти* за које је осећао да су урушене од стране модерног индустријског друштва. Његов брак са Фридом постаје тест за његову романтичарску *визију*, начин утврђивања њене одрживости. Он нам разоткрива тензију између идеализоване имагинације страсти и баналне стварности брачног живота – тензију која се преноси и на приватне аспекте живота Скота Фиццералда али и на многе друге наследнике оваквог сензибилитета, будући да су сви они на различите начине били под утицајем и свесни Лоренса као свог поетског претече.¹⁵

За амбивалентне приватне аспекте живота које налазимо код Лоренса и Фиццералда а које су ови уметници преносили на своја дела карактеристично је да почињу веома романтичарском увертиром. Лоренс је истицао да се Фрида Викли одрекла конформистичке сигурности и поштовања друштва када је напустила своје троје деце да би побегла са њим. Ф. Скот Фиццералд се заљубио у наочиту, ватрену девојку коју је видео како игра у балској дворани кантри-клуба и пратио је као опчињен. Шта се дешава са животима када романтичарски импулси уступе место реалностима свакодневице универзална је прича. Али романтичар који је заљубљен носи са собом бремене своје романтичарске визије једног живота који се испија до краја, визију у којој баналности свакодневице бивају избрисане бујицом романтичарских *очекивања*.

Ако брак посматрамо као знак компатибилности једног индивидуалца са очекивањима друштва, онда су бракови Лоренса и Фиццералда били обојени

¹⁵ Поред Скота Фиццералда и Дилен Томас је интензивно читао Лоренса, а његов утицај на песникињу Силвију Плат је био такав да је своју ћерку назвала по Фриди Лоренс. Међу осталима се свакако истиче Хенри Милер, који је Лоренса видео као свој "праизвор". (Гордон 1967: 167)

притисцима и неравнотежом који су произишавали из њихове потребе за самодоказивањем и јавним признањем. Овакве побуде су ови уметници везивали за саме себе, али не и за своје партнерке. Међутим, Фрида Лоренс је истицала важност своје улоге мужевљеве сараднице и његове инспирације, док је Зелда Фиццералд инсистирала на признавању сопственог талента и духа. Ривалитет и надметање су обележили ове бракове, а начин на који су се ове нескладности испољавале постаје водећа тематика у делима ових писаца. Стално присвајање расположења, понашања и речи њихових партнерки од стране ових уметника за своја дела, узроковало је дубоко незадовољство и захтев за изједначавањем признања код њихових партнерки. Тако ови писци постају доследни историчари сукобљавајућих захтева и очекивања између полова који директно комуницирају са питањима међуљудских односа нашега доба.

Напослетку, њихови конфликти превазилазе индивидуалне потешкоће и постају једна жустра расправа са политичким телом, тј. са издавачким и политичким ауторитетима који диктирају друштвену реалност. Уметник је засигурно најусамљенији у својој решености да се одупре диктатима супериорних снага. Цензурисан и јавно осуђиван, Лоренс се борио против оваквих сила, ојачан једним боемским уверењем да је свако духовно мртав осим уметника, који постаје закон за самог себе.

Надахнути романтичарском визијом уметника као *боема*, одбијајући да прихвате конформистичке обрасце живљења, ови писци постају добрим делом самопрогнане луталице, књижевни номади који беже пред суочавањем са конвенционалним моделима постојања. Лоренс је имао великих тешкоћа у прикупљању новца потребног за живот и писање, и његов приватни живот је био обележен сиромаштвом. Фиццералд, који је брзо показао како за кратко време писањем може да заради велике суме новца, увек је трошио много више него што је зарађивао и живео је задужен. Лоренс је нашао покровитељство за којим је трагао код богатих дама, што је доводило Фриду до јаких излива љубоморе. На различите начине, ови писци су настојали да црпе своје финансијске ресурсе, иронично бивајући још више зависни од система који су критиковали у својим делима.

Иако су финансијске тешкоће које су исцрпљивале њихове приватне животе биле озбиљне, оне нису биле главни узрок унутарњег неспокојства. Оба ова писца су била растрзана самораздирућим унутарњим *тензијама* које су постале покретач њихове уметности. Они су *романтизовали* физичке и психолошке потешкоће у једну контрадикторну, деструктивну способност која је водила до креативности. Традиционално, друштво посматра овакве личности као *болесне*, али писац ухваћен у

вихор менталног бола, у занос узрокован алкохолом или ношен претећим осећајем сопствене смртности може бити обдарен једном моћи која има сопствену неисцрпну енергију. Стари Грци су је назвали *опседнутости*, а уметник у стању опседнутости делује у складу са несвесном покорношћу према једном првобитном делу себе, једном древном, закопаном *импулсу* који често диктира слике и приче које уметник онда транскрибује, шаљући поруку кроз пламен унутарњег *конфликта*. Дело настаје из неке врсте занесењачког трансa у коме се уметник понаша као "одашиљач" енергије чији корени функционишу као катализатор ослобађања и уметничког израза. Критичар Едмунд Вилсон у свом чувеном есеју *Рана и стрела* објашњава да оболели, истрошен модерни уметник бива ојачан својим болом из којег ствара снагу своје литерарне проицљивости која постаје део његовог оздрављења. (Бруколи 1981: 103-137)

Вилсон је повезивао Фиццералда са Шелијем, као и са Д. Х. Лоренсом и Диленом Томасом, као три главна примера књижевних представника *Умирућег Бога*, заправо Диониса, хедонистичког агрикултуралног бога грожђа, који је живео кроз своје осећаје све док није био растргнут од својих следбеника само зато да би поново изникао и поновио свој циклус наредне године. Књижевни сурогат се користи као тотем који задовољава неку дубоку инстинктивну потребу, неку потиснуту примитивну слику жртвовања и обнављања једног измученог Бога који превазилази и надјачава смрт.

Поређење модерних писаца са боговима а њихових дела са магијским ритуалима игнорише реалност у којој се животи не живе кроз ритуално оживљавање митова. Парадокс лежи у томе да опијеност креативном продуктивношћу у случају ових аутора носи са собом нарушавање психолошких аспеката њих самих као и оних са којима су делили живот.

1. 2. 4 Владавина срца

Као интернационални покрет на пољу филозофије и уметности, романтизам се умногоме заснивао на нестајању пређашњих убеђења и ускрснућу богова. Питање богова је заправо централно. Један од главних ускрснутих божанских принципа био је пагански и дионизијски - отелотворење жеље за изражавањем *емоције* која ће управљати *акцијом*.

Понети представом о романтичарском гневу често нисмо у стању да вреднујемо озбиљност романтичарске позиције, и то у мери у којој преиспитивањем наших најчвршћих претпоставки она обликује наше будуће ставове. Лоренс, Фиццералд и

њихови следбеници учествовали су у једном процесу померања *прихватљивог* изван граница друштвеног одобравања. На овај начин ми их сагледавамо као модернистичке потомке једне традиције чије субверзивне тенденције воде порекло из XIX века.

Због романтичарског сензибилитета ових уметника као и њихових следбеника, баријере и препреке које су им бивале наметнуте, укључујући друштвене одредбе и забране – постају подстицај за *љубав*. Романтичари су били први који су стали у одбрану парова који су се венчавали из љубави уместо да своју будућност уступају брачним аранжманима испланираним да продуже право на материјалну својину. Они су оживели средњевековни појам *романтичне љубави*, али самом концепту нису дали одређену дефиницију. Уместо тога, веровали су у *љубав* као фундаментални принцип живота. Неки су је мешали са чашћу и били спремни да дају живот за њу, што видимо на примеру руског песника Пушкина који се, изазван незаситим кокетирањем своје жене, борио у фаталном двобоју. Умрети због љубави постаје екстремно романтичарско стање, које отелотворује јунак Гетеових *Јада младог Вертера*, чије самоубиство као резултат једне следе *заведености* учвршћује овај романтичарски став међу Вертерима стварног живота.

Видели смо да више него животи било којих других фигура XIX века, животи Бајрона и Шелија отелотворују *креативну слободу*, агонију *идеализма* и личну конфузију које су карактеристике романтизма. Они су иницијални романтичари који умиру зарад једног претераног осећаја романтичарске срчаности. Оба песника су била раскошни представници романтичарског потенцирања *младости* као и хероја у изгнанству. Када су се упознали у иностранству у пролеће 1816, Бајрон је имао двадесет осам година. Шели, тада двадесеттворогодишњак и релативно непознат, је био уверен да ће подлећи неизлечивој болести у раном добу. У Женеви и касније у Италији, они својим разговорима и песмама катализују један другог, Бајрон радећи на *Дон Жуану*, свом сатиричном ремек делу, а Шели на *Ослобођеном Прометеју*, својој химни моралном савршенству и ослобођењу *духа доброте* из окова тираније. Својим аналитичким умом кадрим да изрази једну узвишеност идеализма, Шели је грозничаво радио и створио грандиозну разноликост поетских дела и драма у стиху, од којих му ниједно није донело широки аудиторијум који је истовремено критиковао и прижељкивао.

Оваква противуречност није узнемиравала Шелија. За романтичаре је управо карактеристично да су били вредновани, чак слављени, као весници промена и обнављања – што је главна романтичарска побуда. У најгорем случају, противуречност

нам може послужити ради рационализације романтичарског *елитизма* – веровања да су они који су способни за романтичарски излив емоција свакако изнад конвенционалних стандарда понашања.¹⁶

Одабравши за своју супругу Мери Годвин, Шели, који јој је исказивао своју наклоност у току дугих поподневних дискусија изнад надгробног споменика њене мајке, је заправо дефинисао традицију којој је желео да припада. Њена мајка је била Мери Волстонкрафт, чији је пионирски рад, *Заштита права жене*, одбацио Русоову безобзирну примедбу да су жене створене да удовоље мушкарцима и да стога није потребно да имају једнако образовање. Њено инсистирање на рационалним и интелектуалним потенцијалима жена није је поштедело пада под утицај једног америчког авантуриста који ју је напустио након што је са њим добила дете. Очајнички пример романтичарског наглашавања *емоције* изнад разума, она је покушала да скочи са моста. Вративши се здравом разуму, Волстонкрафтова се удаје за једног од најслободоумнијих интелектуалаца свога доба, анархисту Вилијема Годвина, и умире након рађања њихове ћерке, Мери, која ће ући у историју књижевности не само као Шелијева супруга већ и као аутор *Франкенштајна*.

Ужасан једриличар, непажљив, неспретан, који је волео да чита док кормилари, Шели такође није умео да плива. Ништа од наведеног га није спречило од апсурдне жеље да управља сопственим бродом. Његов мали брод Аријел је захватила изненадна летња олуја док је пловио назад у Лерчи после посете Бајрону и песнику Лију Ханту у Ливорну. Као супруг, једриличар и песник, Шели је отелотворење *романтичарског ескапизма*, карактеристике која даје обележје покрету чији су приоритети били екстремно индивидуалистички.

Ако је Шели тражио у љубави израз романтичарског идеала, Бајрон јој је приступао много циничније. Енглески лорд који је очарао високо британско друштво, атрактивне спољашњости, егоцентричан и заједљив, разорно привлачан женама и често скандалозан у свом понашању, одиграо је свој живот као на позоришној сцени, попут херојских јунака у његовим песмама, подлегнувши фаталној грозници као учесник грчког рата за независност од Турака. У Бајрону видимо романтичарског хероја који израста из својих контрадикторности и атрактивности. Његово име је ушло у језик као

¹⁶ Шели представља пример оваквог става. Када је одбегао са Мери Годвин у Швајцарску, позвао је своју супругу Херијет, којом се оженио када је имао шеснаест година, да пође са њима. Овакав гест је био типичан за Шелија, и значио је веру у њихову узајамну компатибилност. Напоследку, она ће се утопити, као обична жена која је очекивала да буде удата за свештеника, а уместо тога била ношена изван граница своје издржљивости непосредним упознавањем са романтичарским принципима живљења.

описни термин, а бајроновски атрибути – ниподаштавање конвенција, неумереност у *ћудљивости* и *меланхолији*, афинитет према опасним емотивним везама и идентификовање са неустрашивим јунаштвом и идеалистичким циљевима – бивају слављени и имитирани.

Круг који се у Италији створио око Бајрона и Шелија постаје вртлог нових сексуалних и емотивних аспеката, као да су векови потискивања били наједном ослобођени из Пандорине кутије, доносећи талас незаконитих афера и ванбрачних рођења. Романтичарска љубав је често била неодговорна, будући да је прекорачивала границе друштвених конвенција, и потенцијално разорна – пропагирајући страст која је повезана са болом колико и са задовољством.

Иако је романтичарска ера обећавала знатно више него што је могла да испуни, истовремено је и обликовала начин на који сагледавамо себе. Славила је *индивидуалност*, *имагинацију*, *дух* и уживала у љубави према неприпитомљеној *природи* и у "величанственој" повезаности између природе и човека. Обновила је снагу *страсти* и поново открила оно *примитивно* и *мистериозно*. Величала је слободу и неконформизам и прекинула са традиционалним вредностима. Усмерила је пажњу на фолклор и народне тековине. Поштовала је *свакидашњост* и *свакодневно* и дала нов значај искуствима из детињства. Узносећи емоције и веру у сопствено *ја*, истраживала је човекову психологију и интензитет осећања. Ово је отворило могућности за један нов начин сагледавања перспектива појединца и наду у већу једнакост у односима између мушкараца и жена. Чинећи све то, довела је до једне искристализоване промене свести.

Попут романтичара, и Викторијанци су били фасцинирани оном врстом свеобухватне *страсти* која је у стању да трансформише свеукупно искуство, али су у исто време били и уплашени од овакве необуздане емоције. Инхибирани, сентиментални и тајанствени, они су развили "фасаду" пристојности и иза ње сакрили своје страсти. Песници попут Тенисона су и даље жудели и постепено венули, користећи дирљиве изливе речи и реторичке узлете, трудећи се да на најбољи начин уз обнављање слика и мотива средњовековног витештва засене тензије скривене испод површине.¹⁷ Краљица, која је доминирала епохом својим педантном моралношћу и правичношћу, изоловала се од очију јавности током три године, у једном екстравагантном изливу емоције и туге после смрти принца Алберта. Када се Викторија

¹⁷ У једној од најлепших љубавних прича XIX века, између Елизабет Берет и Роберта Браунинга, сматрано је да ови љубавници никада нису видели једно друго потпуно наге. Ипак, управо је интензитет њихове романтичарске страсти Беретову сачувао од судбине викторијанског ниподаштавања женске интелектуалне вредности и ослободио њене креативне моћи.

поново појавила у јавности, учврстила је своју империју уз помоћ и вођство даровитих политичара попут Дисраелија и запамћена је колико због своје моћи толико и због свог пуританизма.

До краја XIX века, који се приближно поклапа са Викторијом смрћу, начини на које жене сагледавају себе и њихови видови су почели да се мењају, а као одговор на агитацију за женско изборно право и реформу закона о разводу. Ипак, викторијански научници су још увек инсистирали да су мождани капацитети код жена мањи него код мушкараца, и да се већина медицинских болести од којих пате жене може приписати некој од дисфункција репродуктивних органа. Викторијанци су такође сматрали да је сваки сексуални порив код жене патолошки, што су поткрепљивале бројне студије Крафт-Ебинга, Хевлока Елиса и Фројда. Теорија се међутим убрзано мењала изван утабаних начина разумевања, па је чак Фројд напослетку признао да он не може да разуме жене, и да су оне вероватно обесправљене својом гениталном физиологијом. (Спејкс 1975: 246)

Нимало зачуђујуће што су жене крајем XIX века одбиле да прихвате овакво биолошки детерминисано становиште. Инспириране француском списатељицом Жорж Санд, као и хероинама Ибзенових драма које су жуделе за својим ослобођењем, оне почињу да живе нове животе. Тако питање *родне* равноправности постаје једно од кључних модерничких питања.

Управо на овој додирној тачки – граничној линији између старих очекивања и нових креативних и хуманих тенденција – срећу се **романтичари модерне** и њихове животне сапутнице и настављају свако у свом развојном правцу. Ови писци се суочавају са препрекама које срастају са њиховим сопственим контрадикторностима, толико да у свом раду стају у одбрану различитих степена једнакости у односима између мушкараца и жена, а које нису били у стању да прихвате у стварном животу. Ношени *егом* и унутрашњим конфликтима, као и својом посвећености раду, чине да њихова пракса касни за теоријом. Ипак, попут својих претеча, они свакако остају *иноватори*.

Попут романтичара, ови писци су веровали у *снове*, *интуицију* и *имагинацију*. Лоренс је користио сировост ризика и емоционалну рањивост у корист визије и сензибилитета. Мање провокативан али ипак до сржи романтичар, Фиццералд је био ухваћен у различите аспекте *романтичарског сна*. Иако су као личности били изразито самодеструктивни, они су одиграли есенцијално искупљујућу улогу за све нас, понашајући се као нека врста јединственог *алтер ега* за све оне животе који по

неминовности бивају уздржани или угушивани снагом конвенција. Вечити аутсајдери опседнути потребом за самоизражавањем, они замењују уобичајени одабир каријере или конформизма перспективама *луталице*, *пирата* или *љубавника*. Истински романтичарски животи се можда најбоље разумеју на индиректан начин, кроз наш сопствени доживљај. Они се неизбежно супротстављају нашим инхибицијама и аспирацијама, помажући нам да на обазривији начин процењујемо бројне ограничавајуће аспекте времена у којем живимо.

II Део

Опстајање романтичарског у прозном стваралаштву Д. Х. Лоренса и Ф. Скота Фиццералда

2.0 Лоренсова романтичарска поетска визија

2.1 Проживљавајући романтизам – биографија у служби уметности

Човек, чинилац, зналац, изворно биће – да ли је он Господар живота? Или је то жена, узвишена Мајка, која нас рађа из утробе љубави, да ли је она узвишена Богиња? (Лоренс, *Фантазија о несвесном*)

Д. Х. Лоренс је био необуздани пророк који се усудио да има одговоре на нерешива питања у једном опасном времену. Иако није био изненађен катастрофом Првог светског рата, ипак се ускоро нашао ошамућен и опхрван пред његовим страхотама и насиљем. Рат је представљао тај историјски тренутак када је, речено јејтсовском терминологијом, центар престао да буде ослонац и када су сви људски односи измењени. То је оставило Лоренса у дубокој сумњи у политичке системе. Јер, ако разуман човек може повести свет у један тако разарајући дебакл, онда је сам разум оно у шта треба сумњати. Лоренс је веровао у моћ *тела*, у моћ меса и крви као нечега што је супротстављено уму. "Наш ум може погрешити," написао је једном, "али оно што наша крв осећа, у шта верује и шта каже, је увек тачно. Интелект је само ствар контроле и обуздавања". (Мур 1974: 215) Он је уздизао *природу* и њене лепоте са више страственог убеђења него било који његов савременик. Мрзео је индустријализам и видео Први светски рат као његово срамно наслеђе. Његова сопствена политичка убеђења била су заправо често конфузна, иако их је излагао са месијанским убеђењем пророка.

Лоренсу није требало пуно да схвати да су центри моћи који утичу на односе између два пола редефинисани, па је у својој фикцији стварао ситуације довољно виталне да дочарају основне појмове о променама које је осећао. Феминисткиње су га критиковале што није ишао довољно далеко, што није дозвољавао јунакињама које је стварао да тријумфују, да истрају у сопственим настојањима.

Улога пророка представља изванредан хендикеп за било ког креативног уметника. Опасност лежи у томе што људске рањивости и недостаци било ког појединца могу бити заборављене или умањене у светлу постављених теорема и њихових решења, тако

да систем повратне спреге, одн. разумевање на основу поступака које појединац чини у одређеном времену може бити опојно и заслепљујуће.

Лоренс је боловао од туберкулозе и успешно негирао болест упркос низу оштрих напада, од којих су два замало била фатална. Ово негирање је било неопходно као начин позитивног афирмисања свега онога што му живот може донети, начин његове спремности на отпор. Ипак, туберкулоза која се ширила његовим плућима имала је своје мрачне импликације, доприносећи интензитету његових јаким адреналних излива гнева.

Део Лоренсове болести укључује и веома комплексан став према мајци, гледиште које су многи критичари били склони да поједноставе, и донекле вулгаризују, смештајући га у едиповску "рубрику". За Лоренса, то је значило борбу са материнским ауторитетом. Волео је своју мајку, можда чак и неприродно у својим најдубљим фантазијама, али је у исто време имао потребу да одбаци уско фундаментално Хришћанство које је дефинисало њен свет и да се ослободи од ње. Његов први велики роман *Синови и љубавници* заправо представља његов егзорцизам над мајчиним утицајем. Његов бег са Фридом Викли, која је и сама била мајка троје деце, поред тога што се може тумачити као романтичарско испољавање слободне воље над конвенцијама, исто тако представља и подстрек Лоренсовим унутрашњим конфликтима. Одједном, Лоренс се нашао законски и емоционално везан за жену која је била још једна верзија "прождируће мајке". (Хајд 1990: 125)

Ми настојимо да идеализујемо фигуре пророка, да их ставимо на пиједестал, при чему заборављамо да њихова проицљивост често произилази управо из њихових недостатака, из способности опажања проузрокованог патњом. Лоренсова визија се развила из његове патње, и била је резултат једног брака који је за њега представљао изазов. Живот са Фридом га је инспирисао да без преседана постави питања о браку као и могућностима просвећене жене. Успевајући да у својим делима наслика индивидуално јаке карактере мушкараца и жена, он је драматизовао многа питања која су отада поделила полове.

Фрида Викли је постала најважнији елемент Лоренсовог емоционалног света. Саветовала га је како по питању његовог односа са пријатељима и потенцијалним покровитељима тако и по питањима осмишљавања дијалога за његове литерарне карактере. Заповедничког карактера, наметљива и манипулативна, она је наступала као доминантна фигура. Била је пет година старија од Лоренса, и много искуснија по питањима друштвених контаката. Живећи у једноличном браку, иза себе је имала две

тајне афере – са бизнисменом и са темпераментним психијатром. Када су се срели, Лоренс је тек завршио своје универзитетске студије и живот му је још у великој мери био затворен и провинцијалан. Већ је објављивао поезију, кратке приче и свој први роман, *Бели паун*, док је роман *Прекршилац* изашао непосредно после тога. Иако је његов други роман истраживао питање љубави изван брака, највећи део његовог искуства са супротним полом је био са конвенционалним Викторијанкама. Лоренс је у то време имао мало непосредног искуства о страсти.

Фрида је подигла "брану" Лоренсове креативности до те мере да се он касније осећао зависно од њене добре воље, њене кооперативности и њихове узајамне хармоније. Ова *зависност*, делимично типа оне коју син може осећати према мајци, постала је извор Фридине моћи. Почела је да верује да је она исто тако одговорна за ингениозност Лоренсовог литерарног света као што је то био он. Оваква претпоставка је постала круцијални део њиховог односа и узрок узајамног конфликта.

Дејвид Херберт Лоренс (1885-1930) је једини од истакнутијих енглеских писаца рудничког порекла. Одрастао је на подручју угљенокопа средње Енглеске уочавајући како контраст између нових, све нагомиланијих једноличних кућица под димом и прашином, и зеленила око преосталих сеоских фарми изван домета рудничке сирене, делује на квалитет људског живљења.¹⁸ У индустријској дисциплини није уочавао начин да се радништво организује у борби за своја права, већ је видео медијум у коме људи губе индивидуалну срдачност и радост живота. А све већи антагонизам између оца рудара и мајке – која је припадала средњој класи и имала изражене културне потребе, као што је клавир – у његовој свести је задобио облик борбе између *женског принципа*, које има тенденцију да доминира наметањем своје воље, и *спонтане мушкости* која настоји да задржи природну једноставност, али под притисцима слаби, квари се и брутализује.

¹⁸ Лоренс је рођен у Иствуду, рударском градићу у близини Нотингема. Мидлендс, предео у чијем се самом средишту налази Иствуд, чувена је и злогласна индустријска област. Чувена по свом значају за живот Енглеске; злогласна, посебно у време Лоренсовог детињства и младости, по нехуманим условима живљења оних којима је свакодневно испостављан рачун економског просперитета. Такви су крајем деветнаестог века чинили највећи део становништва Иствуда, насељеног готово искључиво рударским породицама. У тој средини, коју је истовремено волео и презирао, Лоренс ће пронаћи грађу – ликове, атмосферу и догађаје – за већину својих раних дела. У њима, наиме, једну од главних тема представља *сукоб* између исконске људске *виталности* и чудовишно, апсурдно аутоматизованог живота радника модерног доба. Тај сукоб, и страх од његових погубних последица по људску природу, заузима значајно место и у Лоренсовим раним приповеткама. У свим тим делима, Лоренс пре свега поставља дијагнозу опасне угрожености саме суштине човековог бића, док ће путеве ка њеном *оздрављењу* тражити у својим зрелијим остварењима.

Тако, док први, младалачки Лоренсов роман *Бели паун* (1911) говори о духовним одређењима младих људи у шумама и парковима изван Нотингема, *Синови и љубавници* (1913), препун аутобиографских елемената, представља обрачун аутора са сопственим пореклом. Пол Морел, који је уз оца и браћу рударе одрастао као мајчин љубимац, пригрлио књиге и развио се у сликара, ослобађа се мајчине љубоморе својим односима са младим женама које прве улазе у његов живот. Ипак, ни пренапета Миријам, одгајана у пуританском стремљењу ка духовном, ни чулна, прељубничка Клара, нису одговор младићевој тежњи за пуним партнерством. Овај садржајни роман, с једне стране, пун је реалистичног приказивања града, села и природе у тренутку социјалне историје; истовремено, то је *Bildungsroman*, дакле роман о развоју младића, новог типа: разбија конвенционални заплет и отвара главни лик према новим *психолошким* могућностима које ће сусрести у животу.¹⁹

За самог Лоренса, те могућности се отварају *бегом* са супругом његовог професора у нотингемском колеџу, Фридом Викли, рођеном фон Рихтхофен, која је пореклом била пруска племкиња. Лоренс ће остати с Фридом читавог живота, а у својим каснијим романима, посвећеним истој теми – како да двоје људи живи заједно – он ће однос доживљен у родитељској кући увек изнова репродуковати: жена увек долази из привилегованог, социјално вишег слоја него мушки партнер.

Лоренсова *потрага* за адекватним обликом којим би се приближио истини о субјективној, доживљеној страни индивидуалног развоја и интимних међуодноса, изражена је у писму једном пријатељу: "У мом роману не смеш тражити стари стабилни его ликова. Постоји и други его, према чијем се деловању појединац не може препознати, и тај его пролази тако рећи кроз алотропска стања, која се могу открити само дубљим увидом од онога на који смо навикли – стања једног истог јединственог елемента који се суштински не мења". (Лоренс 1982: 196) Једном ће, дакле, бити реч о угљену, а други пут о дијаманту – али појављиваће се иста особа.

Зато су његова два највећа романа – *Дуга* (1915) и *Заљубљене жене* (1920) – потпуно оригинална у структури и метафоричкој изражајности, без премца и без достојног следбеника. У првом од њих приказује младе људе у три генерације

¹⁹ Дубоко уверен да прави смисао живота треба тражити у могућности остваривања срећне равнотеже између човековог *чулног, емотивног и интелектуалног* бића, Лоренс је својим бескомпромисним истраживањима на овом плану покренуо мноштво бесмислених, зачуђујуће истрајних критика због своје провокативности. Јер, нико пре Лоренса није у енглеској књижевности тако жестоко и непосредно приказао оно вечито, подстицајно и деструктивно у исти мах, преплитање силне наклоности и још силнијег антагонизма у емотивној повезаности мушкарца и жене.

Брангвенових, а у другом две сестре, Урсулу и Гудрун Брангвен, у односу са двојицом младића који постају њихови љубавни партнери. Поменути романи су подједнако и критика индустријске цивилизације као силе која умртвљује стваралачку спонтаност човека, као и лирски покушај да се "изнутра" сугерише осећај сопствене животности и осећајно-емоционално искуство љубави:

Док су лежали тако приљубљени једно уз друго, потпуни и изван домета времена и промена, као да су били у самом средишту спорих обртаја простора и захуктале ужурбаности живота, а све то дубоко, дубоко у њима, у средишту, где све сија највећом светлошћу и где су вечни живот и тишина прожети величањем: у самом срцу свога покретања, нерасањеном сну сваке будности. Ту су се нашли и лежали мирно загрљени, у том свом тренутку били су у срцу вечности, док је време тутњало негде далеко, заувек далеко, према своје крају.

Онда су мало-помало опет нестајали из тог највишег средишта, па кроз сфере величанствености, радости и весеља одмицали све даље и даље назад до буке и раздора. Но њихова срца бејаху горела и сада су била окаљена у унутарњој стварности, њих двоје бејаху неизрециво срећни. (Лоренс 1915: 135)

Лоренсова проза има свој ритам, па се најнапетији одломци смењују са опуштенијим описима и дијалозима примереним свакодневици. Ипак, њена карактеристика је снажан интензитет, док јој је садржај често амбивалентан, колико год критика и читаоци настојали да проникну у Лоренсова иноваторска настојања да изрекне нешто чему пре њега још није тражен вербални израз. Лоренс улази дубоко у људске пориве и сензације, до границе на којој они не могу посматрати индивидуално и где измичу рационалном обликовању и контроли самог појединца.²⁰ Зато је поједине

²⁰ Како истиче Зоран Пауновић, већ у збирци прича *Пруски официр* (1914), Лоренс креће у амбициозније истраживање оних стања и осећања појединца ухваћених и пренетих на драматичан начин, са снажним уметничким ефектом. Све ове особине веома су уочљиве у причи *Викареве кћери*. Ова амбициозна "прича с тезом" представља разраду једне од омиљених Лоренсових тема – она супротставља бескрвност образованих и животну *енергију* припростог света, истичући немогућност да се између ове две алтернативе начини срећан избор. Сенка у причи *Сенка у врту ружа* је сенка рата, а ова прича најављује и неке нове Лоренсове уметничке преокупације и путеве, као што је истраживање не само мрачних људских порива, попут страха у причи *Трн у оку*, већ и изопачености – садизма, мазохизма и нечег непознатог, још драматичнијег и теже разумљивог у причи *Пруски официр*.

Прича *Пруски официр* написана је 1913. године, приликом пишчевог краћег боравка у Немачкој. Како је Лоренс и раније имао прилике да се сусретне с ригидношћу немачког милитаристичког духа (био је привођен под сумњом да је британски шпијун), критичари готово по правилу у насловном јунаку приче виде инкарнацију оног зла које ће убрзо довести до светског рата. Лоренса, међутим, и овде пре свега занима *свест*, а још више *подсвест* појединца. У бизарном, латентно хомосексуалном и наглашено садистичком односу официра према посланом, писац дочарава и патње жртве, али још више агонију мучитеља. У сплету опскурних, али неодољиво снажних покретачких мотива који управљају поступцима

карактере код Лоренса каткад тешко једносмерно одредити према њиховим поступцима и понашању. Нежност и одбојност, чак и изразита мржња и нетрпељивост, особине су сваког карактера у појединим тренуцима. Тако Лоренс дели са Достојевским особину која их радикално раздваја од реалистичких мајстора психолошке индивидуализације. Њихов нагласак није на доследности нечијег карактера, оног предвидивог, што је стално присутно и према коме се разликује од свих других, већ у обликовању мишљења и осетљивости у појединим расположењима.

Лоренс, међутим, за разлику од Достојевског не оживљава идеју као део драматичног и поверљивог профила неког карактера. Особе у његовим романима често и сувише говоре, као да проповедају, па и када се он с њима потпуно не слаже – а каткада, поготово у каснијим делима, и писац сам отворено изриче своју дидактичку поруку.

С друге пак стране, Лоренс непогрешиво зна да живахно и лирски дочара неки догађај, коме није место у функционалној логици трезвеног друштвеног опхођења, као и да сугерише неко симболичко значење које је несводиво на каузално тумачење. Место у *Заљубљеним женама* из кога преносимо овај одломак, где Биркин каменом гађа слику месеца на језерцету, збунило је многе коментаторе:

Али он још није био задовољан. Било је то као неко лудило. Морао је наставити. Нашао је веће каменице и почео их бацати једну за другом на бело, пламено језгро месечине, док се ваздух није сав заљуљао од пљуштања и хуке, узбуркани вртлог шикнуо увис у читавим крдима таласа и десетинама млазева, док од месеца нису остали само малобројни искрзани колутови који су се мрсили и светлуцали у тами, растурени недалеко, у збрци без циља и смисла, попут црнобелог калеидоскопа којим би неко трескао ћудљиво и насумице. Заљуљани, црни ваздух ноћи трештао је и хучао шупље од пљуска и фијука, а с бране су у правилним размацима допирали рески звуци, као опаљени хици. Ту и тамо појављивале су се отрцане, исцепане млаке светлости, тињајући измучено међу сенама, далеко негде, на чудним местима; чак и у сени испљусканих врба на

двојице протагониста, распознајемо шта је основни узрок официрове мржње – он бесмислено завиди послоним на његовој младости. Готово све је у домену *ирационалног* – у оним сферама, дакле, које ће Д. Х. Лоренс и после *Пруског официра* наставити да истражује у својим најзначајнијим делима, пре свега у романима *Дуга* (1915) и *Заљубљене жене* (1920). Прича *Пруски официр* значајна је и по томе што обележава једну од битних прекретница у Лоренсовом стваралаштву. До тада, он је писао о свету који је сам познавао, тежећи уметничком уобличавању властитих искустава. Од *Пруског официра* надаље, Лоренс почиње изразитије и у знатно чистијем виду да користи *имагинацију*, да у правом смислу *ствара* своје јунаке и њихов свет. (Пауновић 1998: 9-21)

острву, с којих је цурила вода. Биркин је стајао и слушао и био задовољан". (Лоренс 1920: 247)

Паралелно с романима, Лоренс је писао и поезију у слободном стиху који органски изражава ритам мисли и доживљаја. Од опширног и противуречног идеолошког рашчлањавања ослобођене су и многе његове новеле и дуже приповетке (*Св. Мор*, 1925; *Девица и циганин*, 1930), али је у његовим каснијим романима попут *Аронове палице* (1922), *Кенгура* (1923), и *Пернате змије* (1926), афирмација сопствених погледа на цивилизацијске односе, као и на заједнички живот мушкараца и жена, веома наглашена. Било је то доба када Лоренс с Фридом, незадовољан Енглеском у којој није нашао друштвено признање, у којој су забрањивали *Дугу* и сумњичили га за време рата, путује: најпре у Француску, па Швајцарску, Италију, посебно Сардинију, и даље у Аустралију, Нови Мексико.

У неким од споменутих средина дешава се радња Лоренсових каснијих дела, у којима је живахност споменутог романисијерског света каткад обојена проповедањем ирационализма, мушког ауторитета, па, у *Пернатој змији*, и неког мистичног индијанског варварства. Последњи роман, *Љубавник леди Четерли* (1928), враћа Лоренса у његов родни крај и исходишној теми. Чувена у свету као књига која је оживела народне опште употребљаване изразе за физичку љубав, она је, пошто је са ње скинута забрана у већини земаља, увела нову књижевну "конвенцију", директнијег изражавања сексуалности. Сам Лоренс би такву конвенцију најмање оправдао, јер је био противник сваког механичког и сензационалистичког поигравања темом пола. Он је, напротив, озлоглашеним изразима и описима желео вратити достојанство, јер је у физичкој љубави видео неопходно средиште *природног* живота, ако се у њој два бића састају ослобођена од неприродних стега, а да при том не губе своју пуну индивидуалност.

Попут својих претеча романтичара, као програмски мислилац ни Лоренс није у својој најуспешнијој улози, па ни у језичком експерименту у поменутом роману; међутим као стваралац дубоких *увида* у проблеме друштва и књижевности он је присутан у бројним својим писмима, у појединим есејима и посебно у збирци *Студије о класичној америчкој књижевности* (1923), као и на бројним страницама својих најбољих романа. Савременике је интригирао смелашћу свога приступа сексуалности, која се заправо настављала на моду *fin de sieclea*. Двадесетак година после његове

смрти Енглези су у њему нашли главног носиоца снажне критике механичке цивилизације и борца за угрожену човекову *природност*.

Видимо да је Д. Х. Лоренс дуго био растрзан између опсесивних тема, најчешће аутобиографских, и жеље да смелошћу и иновативношћу прозног израза парира смелости тематике. У својим романима он се разрачунавао са људском психом – тражећи места на којима она најлакше пуца, и са самим собом. Уместо да, попут Т. С. Елиота и Паунда, одбија своје *романтичарско наслеђе*, Лоренс је настојао да га трансформише *изнутра*, па га због његовог наглашавања важности *осећања* можемо видети као *потиснуту свест* модернизма. Лоренс је при томе игнорисао и традиционалне обрасце психолошког реализма и свесно експериментисање у прози својих савременика. На тај начин је постигао један од најзанимљивијих домета у књижевном изразу модернистичке генерације, што ћемо настојати да прикажемо у наредним поглављима.

2.2 Од традиције до психоанализе - идеје, уверења, визија

Шта даје Лоренсовом делу његов *особени* карактер у другој деценији двадесетог века? Критички прикази његова прва три романа били су збуњујући. Постојала је конфузија у вези са друштвеним миљеом аутора, као и иритираност чињеницом да "провинцијална" фикција може бити тако *учена* у погледу књижевних и интелектуалних алузија. (Дрејпер 1970) Тако, поред раздражљивости због његове лежерности према друштвеној и књижевној форми, као и шокантног недостатка сексуалне уздржљивости (оптужба која почиње са *Прекришцеом* 1912. год.), централно питање било је збуњеност изазвана *значењем* његових текстова. Мало њих је негирало његов таленат; још мање је имало осећај да разуме његове идеје:

Шта наш аутор заиста мисли овим сликама протраћених живота и промашених бракова? Да ли је он нови пророк старе заблуде "повратка Природи"? Понекад тако изгледа, па ипак аполог који објашњава назив *Белог пауна* не указује на ово као поруку, јер свакако ловочувар који се силовито враћа "Природи" пошто се ослободио своје неприродне супруге, "белог пауна", не чини много у прилог том експерименту. (Дрејпер 1970: 37)

Овакав покушај да се захтеван текст сведе на препознатљиву поруку је очигледно погрешан, па ипак, лик ловочувара-мизантропа Анабла остаје *загонетан*. Он се изненада појављује у средишњем делу романа и фасцинира наратора, Кирила Бирдсола, коме се допада његов *телесни* и *одметнички* стил. Често се истиче сексуална и социјална амбивалентност оваквих карактера. Око Анабла је присутно хомоеротско треперење и он је, попут Мелорса у *Љубавнику леди Четерли*, бољег порекла и образовања него што изгледа. Како објашњава Кирилу, био је син "препродавца крупне стоке", образован на Кембриџу, када је банкротство његовог оца деградирало његов положај, и он постаје помоћник пароха пре него што се оженио женом из нижег племства. Његов брак почиње да се базира на положајним и културним разликама онда када његова жена постаје очарана "душевним" песницима и сликарима. Анабл постаје синоним "сировости": "За њу сам представљао животињу. Подносио сам то око годину дана. Онда сам обукао сељачку одећу и отишао". (Лоренс 1911: 151) Његова прича поставља пред нас изазов Лоренсовог раног рада: захтеван за класификовање и интерпретацију, неконвенционалан, одбојан и дисидентан, он отвара један интерпретативни проблем. Видимо да Анаблов живот преокреће друштвено прихваћене

идеале о друштвеној интеграцији, романтичарској хармонији и културолошком поносу. Причи о вредном несретнику и његовој дами-спаситељици дат је саркастичан обрт, као у причи о богатству које је покровитељ уметности. А Анаблова изгубљена вера у религију не доводи га до стања *агоније* већ до агресивног нихилизма.

Анабл открива свој живот Кирилу међу готским рушевимана напуштене цркве. Символ изгубљене вере, црква заузима своје место међу осталим рушевинама једног оронулог друштвеног система који ће Т. С. Елиотова чувена песма приказати као пусту земљу једанаест година касније. У *Белом науу* су присутни *исцрпено* имање, економски урушена фарма, "деградирани Колвик хол", лондонске сиротињске четврти и запуштени костур кристалне палате. (Лоренс 1911: 247, 260-61) Роман од самог почетка приказује промене, "замисливши се над прошлим временима" у свету који почиње да делује непрепознатљиво. (Лоренс 1911: 1) Вајолет Хант у *Дневној хроници* бележи да "више уопште није било 'округа', великих породица, властелина, па једва чак и свештеника". (Дрејпер 1970: 38) С друге стране, било је присутно мноштво инфраструктуралних алтерација: агрикултурална депресија, живот сиротиње у Нотингему, "прогнани Лондон", емиграција. Живост је одсликана у Џорџовој импулсивној каријери на фарми, у трговини и политици. У међувремену, рудни капитал бива присвајан национално, уместо локално, а Лесли полако улази у своју улогу торијевца. Друштвена фасада оваквог живота – лажни пасторални пикници, добротворни тениски мечеви за "мисионаре, незапослене или већ некога", друштво "напредних" уметника – слабо компензују Летин пад у стоичку утученост. (Лоренс 1911: 18)

Усред структуролошког преврата, Анаблова уверења су неуобичајена као што је то његово страно име међу Кирилима, Џорџовима и Леслијима.

Био је човек од једне идеје – да је цела цивилизација насликана плесан покварености. Мрзео је сваки знак културе. Задобрио сам његово поверење једног поподнева када сам као улез био у шуми да бих посматрао црве на телу мртвог зеца. То нас је довело до дискусије о животу. Он је био потпуни материјалиста – презирао је религију и мистицизам ... Када је размишљао, говорио је о пропадању човечанства – деградирању људске расе на глупост, слабост и поквареност. "Буди добра животиња, искрен према свом анималном инстинкту" био је његов мото. (Лоренс 1911: 146-47)

Некадашњи свештеник постаје екстремни материјалиста, но наведени одломак је збуњујући из других разлога. Тешко је, нпр. проценити *иронију* присутну у трећој и четвртој реченици. Оне почињу и завршавају се позитивно – "Задобио са његово поверење ... То нас је довело до дискусије о животу" – али су наглашене црвима који се хране зецом. Мета ироније, ипак, остаје нејасна. Да ли је то Анаблов нихилизам? Да ли је то сам Кирил, несвестан своје сопствене чудне задубљености у мисли о лешини? Могућа значења су заправо једноставно заплетена.

Технике попут ове су често заступљене код Лоренса и биле су узрок конфузије код његових раних читалаца. Оне су такође и главни извор амбивалентних ставова и отворене пријемчивости према комплексним животима, које Лоренс високо вреднује у роману модерне форме. Упитан о Анаблу од стране Џеси Чејмберс (која му је у то време била девојка), његове намере биле су јасне: "Он *мора* да буде ту. Зар не видиш зашто? Он је нека врста баланса. Другачије би било превише једнолично, превише *ја*". (Чејмберс 1965: 117) Одговор индицира Лоренсову потребу да поларизује своје мишљење, постављајући лепршавог Кирила насупрот догматском ловочувару, префињеност насупрот бруталности, старо племство насупрот сиромаштва, младост насупрот раздражљиве зрелости.²¹ Међутим несинтетизована дијалектика, попут неодређене ироније, остаје без разрешења. Промишљену неизвесност уметнута у стил и структуру прате неизвесности историјског и интелектуалног развоја како аутора тако и његових ликова. Према Џеси Чејмберс, Анабл је био "фокус свог Лоренсовог очаја над материјалистичким погледом на живот који се осећао принуђеним да прихвати услед недостатка алтернативе". (Чејмберс 1965: 117) Ова изјава је кључна зато што одређује интелектуалну путању раног дела овог аутора. Но питање није тако једноставно како је Чејмберсова сматрала.

2. 2. 1 Лоренс и еволуциона дебата XIX века

За Лоренсову генерацију реч "материјализам" је значио негирање *божанског* чиниоца у свету природе. Природни процеси, веровали су материјалисти, настају као резултат материјалних својстава природе, а не помоћу натприродне намере или интервенције.²² Зато је током деветнаестог века материјализам био оспоравана етикета

²¹ За расправу о "поларизованој" природи Лоренсовог мишљења вид. Роберт Е. Монтгомери, *Визионар Д. Х. Лоренс: Изван филозофије уметности* (1994), но и други критичари препознају њену важност. Важно третирање ове идеје представља студија Мајкла Бела, *Д. Х. Лоренс: Језик унутар бића* (1991).

²² Корисна је дефиниција Виљема Цејмса из студије *Прагматизам, ново име за неке старе начине размишљања: популарна предавања из филозофије* (1907): материјализам је "у најширем смислу,

коју су Хришћани везивали са развојем биологије, биомедицинских наука, психологије и других области. Резултат је био раскол између науке и религије наглашен дебатом о еволуционој теорији. Ово наглашавање нас, на одређен начин, доводи у заблуду, будући да је овакав развој карактеристичан и за друге науке а не само биологију (као што је нпр. физиологија), и зато што сама теорија еволуције има више нејасноћа које, у Лоренсово време, нису биле покривене "синтезом" дарвинизма и Менделееве генетике.²³ Ипак, сматрано је да еволуција представља спону између истине и ортодоксног, човечанства и космоса. Она је такође изменила перцепцију човечанског физичког отелотворења. За Лоренсову генерацију, однос ума и тела као и људског и анималног, био је хронично нарушен, о чему сведочи узнемиреност његових тадашњих критичара.

Цеси Чејмберс је окарактерисала Лоренсов сусрет са материјалистичким идејама као трауматичан:

Експлозија је дошла са Т. Х. Хакслијевим *Човековим местом у природи*, Дарвиновим *Пореклом врста* и Хекеловом *Загонетком универзума*. Овакво рационалистичко мишљење је дубоко импресионирао Лоренса. Дошло је у време спиритуалне магле, када су се светионици ортодоксне религије и морала показали потпуно неадекватни, сматени као што је то био он услед своје личне дилеме. Осећала сам да је настојао да испуни свој спиритуални вакуум гутањем великог залогја материјализма. Али га он није далеко понео. Говорио би ми са жестином да је природа крвавих зуба и канци, са импликацијом да под "природом" подразумева људску природу. Ипак ... изгледало је да је његова доминантна емоција осећај узалудности. (Чејмберс 1965: 112)

Ово подсећање истиче тенисоновске мотиве ("природа ... крвавих зуба и канци", "спиритуална магла"), као и груби избор између "материјализма" и "ортодоксне религије", који доводи до "узалудности". То илуструје временску близину Лоренсове генерације са великим викторијанским мислиоцима (Хаксли нпр. умире тек 1895), на шта указује Џон Вортен. (Вортен 1991: 173) Тако, роман *Синови и љубавници* постепено и пажљиво бележи удаљавање од Хришћанства код Пола Морела. Он пролази кроз

објашњење виших ствари уз помоћ оних нижих, и препуштање судбине света милости њихових повезаних делова и сила. Управо у овом ширем смислу речи материјализам је супротстављен спиритуализму или теизму". (Џејмс 1907: 93)

²³ О развоју еволуционе теорије периода вид. Питер Ј. Боулер, *Теорије људске еволуције: Век дебате, 1844-1944* (1986); Роберт Ј. Ричардс, *Значење еволуције: Конструкције и идеолошке деконструкције Дарвинове теорије* (1991), и Роберт М. Јанг, *Дарвинова метафора: Место природе у викторијанској култури* (1985).

скептичко преиспитивање, подругљивост и агностицизам, до једне изложене квази-егзистенцијалистичке позиције на крају романа. (Лоренс 1913: 230, 256, 263, 267, 298-99, 314) Роман описује психолошки ковитлац и борбу тог развоја – Пол ужива у мучењу Миријам својим скептицизмом – али ту нема снажног осећаја да губитак религиозног уверења сам по себи доводи до утучености. Полова коначна криза садржи метафизичке компоненте, али оне нису њен главни узрок.

Исто је важило и за Лоренса. Попут многих, он је желео да пронађе начин компромиса између материјалног и спиритуалног.²⁴ Био је присталица студије Вилема Цејмса *Прагматизам* (1907), у којој је аутор фаворизовао секуларну науку, трудећи се да поштује спиритуалне потребе. Год. 1909. он пише некадашњем професору ботанике, Унитарнијанцу Ернесту Смиту да је живот "варварски, непромишљено расипнички и деструктиван ... али у целини диван". (Лоренс 1997:147) Уколико ову више изнијансирану спознају ставимо у контекст тумачења Џеси Чејмберс долазимо до комплексног развоја. Унитарнијанско Хришћанство, са својим уверењем да су материја и дух неодвојиви, ишло је на руку научницима попут Смита, па Лоренс бележи унитарнијанску склоност ка "напредном" мишљењу у *Синовима и љубавницима*. (Лоренс 1913: 301) Проблем са коментарима о еволуционим и материјалистичким идејама је што су обично ухваћене у "за или против" парадигму. Но Лоренс је настојао да размишља кроз доступне опције и одбаци класичне викторијанске стереотипе прошлости. Специфично оштар образац његовог интелектуалног развоја представља преговарање између супротстављених идеја, док неустаљене и живе форме његових романа постају одговарајући књижевни облик тог развоја. Рани романи обилују тако живим сликама и ефектима делимично из разлога што у њима аутор истражује границе и моделе кохерентног тумачења, почевши од Хришћанства и крећући се према еволуционом материјализму.

Лоренс се борио са овим питањима још током рада на композицији *Белог науна*. Његово писмо из 1907. упућено иствудском свештенику Роберту Риду представља формални доказ његових сумњи. Лоренс пише да не може да помири веровање са евидентношћу божје очигледне толерантности на патње у сиротињским четвртима Нотингема и Лондона. (Лоренс 1997: 40) Но ово питање није само морално или политичко. Лоренс користи еволуциону терминологију, описујући свој положај као

²⁴ Корисне студије о Лоренсовом интересу за материјализам представљају *Варница испод точка: Лоренс и еволуциона мисао* Роберта Ебетсона, као и *Крвна свест* Кристофера Хејвуда (1987), као и *Свест Д. Х. Лоренса: Биографија интелекта* Данијела Ј. Шнајдера (1986).

"подвргнутост модификацији", док скреће пажњу на Ридов став да је вера "увереност у хипотезу која не може бити доказана". Лоренс одговара:

Али господине, мора постојати хармонија чињеница пре него што утврдимо хипотезу. Хармонија космоса постоји – зато могу веровати у Космичког Бога. Али где је људска хармонија, где је баланс, ред, "неуништивост материје" човечанства? И где је *лични, човечни* Бог? Људи – неки – изгледа да су рођени и немилосрдно уништени; бактерија је створена и одгајена на Човеку, његовој страшној патњи. За идеју о Богу мора постојати хармонија – јединство намера. Такве намере може бити за врсту – али за појединца, тако често бедног појединца? (Лоренс 1997: 41)

Писмо даље развија Лоренсову већ снажну жељу за истраживањем кроз приказ замишљених приказа и поларизованог мишљења. Његов одговор добија тон великих викторијанских дебата о материјализму, уз коришћење језика блиског научном дискурсу, што се посебно односи на утврђене синтагме попут "неуништивности материје", као и облика научне тврдње (конзистентност података подупије валидност хипотезе). Лоренс на тај начин подупије оно што је, у то време, било уобичајено одвајање *људског* од *космолошког*.

До 1900. год. најнапреднији мислиоци су истицали да неподударне сфере људске спознаје (нпр. космологија и етика) не морају бити повезане уобичајеним објашњењем. Тако материјалиста Хаксли етику види у подређеном, али не и детерминантном односу према природи. Борба унутар света природе, одн. повиновање механизмима преживљавања, јесте неоспориво брутална. Но то не значи да човечанство треба да имитира овакав етички инертан образац понашања. Напротив, наша способност да делујемо етички не само да дефинише нашу људскост, већ нам даје еволуциону предност будући да етичко понашање наглашава кооперативност уместо предаторства. (Дрејлер 1970: 116) Овакав став није без потешкоћа (нпр. порекло и облици ових етичких стандарда остају необјашњени), али нам отвара нове смернице размишљања, које одступају од тумачења Цеси Чејмберс.

Типично за Лоренса, он није слепо пратио овај пут. У писму упућеном Риду, он прихвата ово бифокално космолошко-етичко мишљење, али побија евалуацију. Према Хакслију, природни поредак је трауматичан, док је етички поредак обећавајући. Према Лоренсу, ту може постојати "Космичка хармонија" (*Cosmic harmony*), но човечанство је у стању хроничне конфузије и патње. Овај став делимично објашњава очигледно

некохерентну дезинтеграцију људског поретка изражену у ауторовој раној прози. У њој, Лоренс се бави јазом који настаје између људског и природног поретка, између појединца и групе, као и између искуства и перцепције вредности. У писму Риду, он ове појаве назива "велике људске различитости" (the great human discrepancies), и управо овај болни осећај *опречности* даје Лоренсовој раној прози карактеристичну звонкост. (Лоренс 1997: 41)

Лоренсов есеј *Уметност и индивидуа: чланак о социјализму*, представљен Иствудском дебатном друштву марта 1908. год. наставља ову дебату. Карактеристично, у поларизованом маниру Лоренсовог мишљења, он разматра супротан случај. Он доказује да је естетичка култура исто толико важна за социјализам као и елиминација потрошње. Свој став аутор представља из еволуционе перспективе. Лоренс тврди да еволуциони процеси нису трауматични; заправо, они побуђују један естетички и духовно инспиративни осећај *усклађености*:

Несвесно, мислим, ми ценимо *хармонију* ове заједничке прилагодљивости, и то је начин на који естетичко може бити повезано са религијом, будући да су обоје спознаја ... величанствене истакнуте сврхе која постаје видљива у једном тренутку, и за којом је, сматрам, уметник дужан да трага. Ова универзална Сврха јесте клица Идеје-Бога. Као што се биљка развија из клице, она је извијена и повезана у неки фантастични јеховин облик, али - : [пасус је прекинут]. (Лоренс 1936: 138)

Еволуција открива хармонију "извијену и повезану" у искривљени облик од стране религиозне ортодоксности, али религијско осећање остаје чисто. Заправо, оно је у хармонији са разумевањем натуралистичког. Лоренс сматра да *уметност* и људска *култура* играју кључну улогу у еволуцији будући да охрабрују разумевање уређености поретка који лежи испод хаотичне, очигледно дисбалансне површине.

Лоренсови извори за овакву спиритуалну форму еволуционог развоја су хибридне природе. (Лоренс 1936: 271-75) Но то није дарвиновска визија. Дарвиновска еволуција настаје случајном мутацијом и насумичном продукцијом боље адаптираних форми. У њој нема правила, поретка нити сврхе. Насупрот томе, Лоренс продубљује алтернативну теорију која је била посебно валидна крајем XIX века, а повезана је са француским биологом Жан-Батист Ламарком. Ламарк је веровао да "стечене карактеристике" (acquired characteristics) могу бити пренете са генерације на генерацију. То значи да карактеристике стечене од стране родитеља бивају пренете на њихово

потомство. То могу бити снажна рамена, спретни прсти или напредни ментални ставови. Наредна генерација може развити ове "стечене карактеристике" или им дозволити да деградирају, но оно што је значајно је да људска врста, до одређене мере, утицати на еволуциони исход који стога може постати намеран, правилан и неотуђен.

Није познато да ли је Лоренс читао Ламарка, али он налази сличне идеје у Шопенхауеровом есеју *Метафизика [сексуалне] љубави* (1818), који је ентузијастички читао 1906-07.²⁵ Шопенхауер је подразумевао да "у детету особине пренете од оба родитеља настављају да живе, мешају се и стапају у једно биће". (Шопенхауер 1966: 536) Шопенхауеров есеј је чест предмет интересовања Лоренсове критике управо због необично јаког истицања улоге сексуалног нагона у људским животима, али он такође нуди нови начин разумевања односа међу генерацијама:

Оно о чему одлучује [сексуални нагон] је ништа мање него *начин мишљења наредне генерације ... биће, егзистенција* тих будућих особа је апсолутно условљено нашим сексуалним нагоном, па тако и њихова природа, њихова *есенција*, индивидуалном селекцијом кроз задовољење импулса, тј. сексуалном љубави; и на овај начин у сваком погледу неопозиво утврђена. (Шопенхауер 1966: 534)

Шопенхауеров сексуално-репродуктивни детерминизам напослетку доводи до *отуђења* Лоренса, но његове идеје ослобађају једну важну тему, да су "све љубавне афере садашње генерације, укупно узевши, према томе, озбиљна медитација људског рода на начин размишљања (нарав) наредне генерације, од које пак зависе, једна за другом, небројиве будуће генерације". (Шопенхауер 1966: 534)

2. 2. 2 Љубавни избори - *Прекршилац*

Идеја да генерацијски љубавни избори не представљају само интимне исповести већ предвиђају историјске последице дала је Лоренсу важну тему истраживања, иако, попут многих, није био сигуран како да протумачи њене импликације. У *Синовима и љубавницима* он пише да је г-ђа Морел "још увек имала јак осећај за моралност, наслеђен од генерација Пуританаца. То је сада био религиозни инстинкт". (Лоренс 1913: 25) Имплицирано је да субкултуролошке навике могу постати квазибиолошка сила ("инстинкт"). У *Прекршиоцу*, Сигмундова страст према Хелени је описана на сличан начин: "Промене у њему су биле дубоке, попут промене у његовом ткиву. Нови

²⁵ Корисну студију која се бави Лоренсовим тумачењем Шопенхауера представља Бел, *Језик у бићу*; за Шопенхауеров општи утицај вид. Џон А. Лестер, *Путовање кроз очај 1880-1914* (1968).

пупољци расли су споро, и били свежи". (Лоренс 1912: 93) Наглашавање хистолошке промене (промена ткива) и коришћење ботаничког и биолошког вокабулара (свежи пупољци) је упадљиво романтичарско.

Једнако важну чињеницу представља то да аутор ове идеје истражује и у светлу драмских радњи. Пуритански "инстинкт" г-ђе Морел указује на културолошки и генерацијски континуитет, али је доводи у силовити сукоб са њеним супругом и, на крају романа, до спознаје да је последња припадница своје врсте. У *Прекршиоцу*, Сигмундова дубинска промена ткива је, заправо, илузорна. Само страницу касније Лоренс додаје: "Сигмунд је гледао у њу и наставио да се смеши. Његова срећа је постајала чврста и стабилна". (Лоренс 1913: 93) Ретроспективна *иронија* – веза је, заправо, изразито несигурна и Сигмунд извршава самоубиство – је производ неубичајеног коришћења индиректног говора који сада повезује ботаничку метафору са Сигмундовом свешћу, опозивајући њен ауторитет.

Попут својих романтичарских предака, Лоренс је испитивао моделе кохерентног развоја, потенцијалног порекла и утврђених вредности. Своју *визију* је ставио у контекст свеопште прожимајуће *некохерентности* која наглашава недостатак континуитета, усамљеност, збуњеност, напуштеност појединца, као и негацију наслеђених вредности. Радња у *Белом пауну*, као и у *Прекршиоцу*, одвија се великим делом унутар једне генерације, чији представници постају отуђени. *Синови и љубавници* проучавају две генерације, представљајући сличну тематику разилажења и разједињености. Наредни роман *Дуга* укључује три генерације. Као да свака нова књига настоји да мало дубље сагледа породично стабло у настојању да испита одговарајући потенцијални образац отуђености. У прва три романа, хаотичност бележења љубавних избора, као и умањена историјска перспектива, чине нејасним знакове који предвиђају будућност. У роману *Бели паун* присутно је много деце, па ипак у њему постоји један претећи осећај историјске безизлажности.

Духови предака, ипак, опседају садашњост. Породица Секстон у *Белом пауну* то снажно осећа:

"Ти себе видиш помало аветињски – " рекао је Џорџ, "у друштву својих предака. Увек помислим да када се зауставиш на неком старом месту попут овог ти превише општиш са својим прецима; у свакој старој згради у којој шеташ наоколо, стара осећања претеча се лепе на тебе попут лишјаја на зидовима". (Лоренс 1911: 200)

Његов отац се слаже – "Зато идем у Канаду" – и додаје: "Остајеш на једном месту, генерацију за генерацијом, и ... настављаш да мислиш и осећаш исто, годину за годином, све док се не сведемо на само једну страну". (Лоренс 1911: 201) Овај приметни преокрет – живи су танани попут духова и материјализовани на једну страну зида – изражава бојазан да су наслеђене вредности смртоносне. Баласт одсутних генерација снажно прожима *Белог пауна*, појављујући се у аветињским рушевинама и нестварним идентитетима. "Сам ја као да сам изгубио своју суштину", примећује Кирил, "постао одвојен од конкретних ствари ... Напред, увек напред, не знајући где, ни зашто". (Лоренс 1911: 83) Осећања интимне празнине и спутаности су широко распрострањена. Приказаћемо их на примеру Лети: "Одгајена сам да то очекујем", она објашњава Џорџу, "- сви су очекивали – и постанеш ограничен на то што други очекују од тебе да урадиш – не можеш против тога. Не можемо против тога, ми смо само шаховске фигуре". (Лоренс 1911: 120) Ово је друга страна Анабловог бруталног материјализма. Анабл изјављује "буди добра животиња"; Лети истиче "буди добра друштвена марионета". Анабл презриво одбија хуманистичке вредности, док су остали утамничени својим друштвеним и бихевиоралним наслеђем. *Бели паун* развија своју дебату о овом нимало лаком избору.

Други роман, *Прекршилац*, драматизује оно што ће постати главна Лоренсова тематика, укључујући потребу трагања за ослобађањем од инхибирајућих друштвених обавеза, откривање личне аутентичности кроз сексуалну страст и једну енергичну визију сексуалног тела која поништава Анаблову просту редукцију. Роман је филозофска мелодрама у којој потенцијални развој (описан као виталистички импулс) долази у сукоб са манипулативним околностима. Ово је била популарна тема (код Е. М. Форстера, нпр.), но различитост *Прекршиоца* лежи у компликовању перспективе као и саме анализе представљене нарацијом. Љубавници изгледају уједињени, али брзо бивају подељени својом природом. Лоренс проучава сукоб између *старих* и *новонасталих* облика постојања, али одбија да сентиментализује њихов пораз у тужну романтичарску трагедију.

На одмору на острву Вајт, љубавници настоје да живе изван времена: "Не постоји *следећа* недеља", изјављује она ... "Постоји само садашњост"; "желео је да ... разбукта сву своју прошлост и будућност у страст вредну година живљења". (Лоренс 1912: 58-59) Но оно што враћа Сигмунда назад у стварност јесу његове обавезе према деци. У међувремену, удаљени од Спитхеда, ратни бродови крстаре силовито брањеним водама, супротстављајући се конкурентском Европском национализму за

време Цареве посете. Они врше улогу подсетника друштвеног времена. Хелена и Сигмунд привремено бирају да буду изоловани од породице и друштва. Но деца и ратни бродови, интимно и друштвено време, приморавају их на предају.

Ово, ипак, никако није цела прича. Сигмундов мозак пати од трауматског поремећаја у сваком погледу: "Мисли су се у његовом мозгу јављале попут мехурића, насумично, клокоћући без циља. Једном, у уздрхталој распламсалости његове крви, његово расположење је постало страствено, и он се осмехнуо". (Лоренс 1912: 66) Гротескно поређење је збуњујуће надјачано осмехом. Ово је једна од многих снажно материјализованих слика које аутор користи да дочара Сигмундово и Хеленино ментално и емоционално стање. Те слике могу бити различитих врста: хистолошке промене (раније споменуте), телесне ране, ројење инсеката, засејавање семена, рад машина и топљење метала. (Лоренс 1912: 162, 159, 165-66, 93, 198-99) Нespoјивост овог низа делује промишљено. Она указује на опасну несигурност њиховог стања, док поменуте слике такође руше конвенционалне описе мисли и очекиваних атрибута ума и тела. Тако, крв поседује свест, а слике извучене из природњачке историје не доводе до класификованог понашања као што је то случај са онима које користи Џорџ Елиот, нпр. Уместо тога, оне имају ружну функцију; оне деградирају значај појединца или онеспособљавају људску вољу. (Лоренс 1912: 165-66)

Слике попут ових отварају бројна питања. Да ли опис Хелениног одушевљења треба да буде привлачан или не? "Чинило јој се као да сва њена *машта* и *нада* пламте у том страшном искушењу, остављајући њу, Хелену, попут тешког комада шљаке избразданог металом. Покушавала је да замисли себе како се враћа старим активностима, старом начину живљења". (Лоренс 1912: 119) Тематика овог одломка је очигледно прикладна, но слика "шљаке избраздане металом" (*slag seamed with metal*) делује узнемирујуће. Она приказује модернистичку склоност за апстраховањем реторике унутарњег живота, али то значење покрива само један њен део. Поређење *осећања* са сликом индустријског топљења засигурно измиче стереотипу, али метафора такође указује да је стање *ума* драматично материјално уместо спиритуално, као и да доноси вишеструке продукте, укључујући отпатке. Процесом пречишћавања настају пепео и шљака, и ова *удвојеност* је кључна за Лоренса.

Оваква реторика има комплексан исход. Као што су рани критичари приметили, она има узнемирујући ефекат. Но на посебан и оригиналан начин, она се придружује савременим дебатама о материјализму у животним процесима. Ове слике снажно одишу реализмом, али су такође разметљиво метафоричне и охрабрују имагинативно

истраживање својих концептуалних импликација. Ово је импресионирао једног раног читаоца који је ускликнуо над "чудесним стапањем" (wonderful interfusion) "физиологије, психологије и раскошне поезије" у *Синовима и љубавницима*. (Дрејпер 1970: 70) Попут ових слика, ум у Лоренсовом делу никада није потпуно обухваћен физичким процесима нити аутономном свешћу. Баш као што његова ревизионарска и драмска интелигенција делује између поларизованих питања, ове слике треба да помире импликације без упрошћавајуће редукције.

У *Студији о Томасу Хардију*, започетој 1914, Лоренс истиче да "генерације ултра-хришћанског образовања" које су произвеле де-еротизовану и патријархалну културу, објашњавају неуспех Ејнцела Клера да прихвати "спознају да је Теса, према његовим речима, упрљана" у *Теси од д'Урбервила*. Ејцелова хистерија је, према Лоренсу, симптоматична за једну епохалну кризу која такође укључује:

... велике научнике и мислиоце прошле генерације, чак Дарвина и Спенсера и Хакслија. Јер то је оно што напоследку добијамо од еволуције, од једног духа или принципа који настаје на удаљеном крају вечности, и усамљено прелази Време. Али то није један принцип, њих је два, која увек путују да се нађу, сваки умањујући растојање између њих. А Простор, кога се толико прибојавао Херберт Спенсер, постаје попут Невесте. Крик Човека не одјекује Празнином. Он се опрашта од *жене*, коју не зна. (Лоренс 1936: 98)

Према Евелин Ричардс, Лоренс веома проицљиво примећује "мушке" склоности науке XIX века. (Лајтмен 1997: 119-42) Но његова главна критика еволуционог материјализма се не огледа само у томе што се њиме искључује жена и путеност, већ што му недостаје дијалектичка размена. Његова *визија* биолошког развоја је чудно апстрактна (и написана у специфично религиозном регистру), но он замишља комплексну, поларизовану *интеракцију* која је, изнад свега, недовршена. Он одбија редуковање људског порекла и развоја на ограничену каузалност, и његова каријера романописца, упркос његовим догматским наступима, јесте посвећена овој врсти вишеаспекатског, истраживачког разумевања.

Дакле, Хелена је и шљака и метал и подељеност особина оба љубавника спречава да *Прекршилац* постане сентименталан. Њихова веза постаје све мучнија и нестабилнија са протицањем радње романа. Лоренс ово приказује помоћу брзих промена тачке гледишта и употребом слободног индиректног говора. Нарација се разлаже на њихове одвојене, ограничене свести, што бива најјасније брзим прелазом

епизодних поглавља (17-19, нпр.) с једног на други да би се открили, без коментарисања, одвојени имагинативни светови њихове везе. Управо ово надахњује роман књижевном енергијом.

Жеља у *Прекршиоцу* је солипсистичка. Хелена, попут Миријам у *Синовима и љубавницима*, жели романтичног љубавника: "Имала је да упозна веселог, згодног младића, не човека чудног и непопустљивог". (Лоренс 1912: 74) Но уколико је она оптерећена снажном жељом, Сигмундове наде еротског доживљаја су, на свој начин, једнако сањалачке: "Његов сан је био растворен у његовој крви, а његова крв је текла сјајна за њу. Његови снови били су цветови његове крви". (Лоренс 1912: 64) Њихови одвојени, и напослетку сукобљени, ментални планови, спајају се у фантазији. Хелена је "Снивајућа Жена" (*Dreaming Woman*), али је Сигмунд тај који се буди питајући се ујутру. "То је попут магичних прича", мисли он, када схвата где се налази, "и ја сам пренесен у нови живот, да остварим свој сан. Бајке су ипак истините". (Лоренс 1912: 64, 72) Растрзани између прошлости и садашњости, рутине и свог потенцијала, ума и тела, дужности и жеље, друштвене одговорности и фантазије, љубавници, попут ликова у *Белом пауну*, немају јасну визију својих аспирација.

2. 2. 3 *Синови и љубавници* - становиште и несвесно

Употреба становишта и слободног индиректног говора, да би се представио положај *отуђеног поједница*, кључна је карактеристика наративног метода *Синова и љубавника*. Ову особину аутор користи са поуздањем и прецизношћу само повремено достигнутом у свом ранијем раду, као у епизоди када Пол тражи свој први посао:

Затим, у десет сати, крену. Сматрали су га чудним, мирним дететом. Док је пролазио сунчаном улицом малога града, чинило му се као да сви људи које сусреће говоре у себи: "Иде у читаоницу Заједнице да прегледа новине, ради запослења. Не може се запослити. Сигурно га мајка издржава". Шуњао се уз камане степенице иза трговине сукном код Задруге и завирио у читаоницу. Обично би ту затекао једног или двојицу људи, старих доконих момака или рударара "на договору". Ушао би колебљиво и трпео кад би га погледали, сео за сто и претварао се да помно чита новости. Знао је да ће они помислити: "Шта тражи тринаестогодишњи дечак у читаоници са новинама?" и због тога је трпео.

Погледао би чежњиво кроз прозор. Већ је био слуга индустријализма. Високи сунцокрети вирили су преко старог црвеног зида суседног врта гледајући

весело доле на жене што су журиле с намирницама за ручак. Долина је била пуна жита које се пресијавало на сунцу. Два рудника, међу пољима, испуштала су по ваздуху мале беле перјанице од паре. Далеко на брежуљцима црнеле су се шуме Ејнслија, тамне и привлачне. Срце му је већ било клонуло. Био је снужен. Нестајала је његова слобода у љубљеној домаћој долини.

Долазећи из Кестона, путем су се котрљала пиварска кола, с огромним бачвама, по четири са сваке стране, вирећи као зрна пасуља у распукнутој махуни. Кочијаш, седећи високо, снажно се њихао на свом седишту и није био много ниже од Полових очију. Човекова коса, на маленој, лоптастој глави, била је готово избледела од сунца, а на дебелим ... рукама, које су се лењо њихале на прегачи од конопље, светлцуале су беле длаке. ... Коњи, лепи и смеђи, ишли су сами, изгледајући као надмоћни господари призора.

Пол зажали што није глуп. "Волео бих", помисли у себи, "да сам дебео попут њега, и као пас на сунцу. Волео бих да сам свиња или пиварев кочијаш". (Лоренс 1913: 114-15)

Чести, умирујући детаљи попут ових дају тон целом одломку, толико да читалац тек касније постаје свестан промене становишта. Међутим *свест* коју описује је очигледно Полова, а не неког безличног посматрача. Упоран низ разоружавајућих детаља и узнемирујућа свест о другима прате ток његових мисли. Самосажалевајућа замишљеност и бес такође припадају њему, као и оштро око сликара који гледа кроз прозор и посматра пејзаж као да је стилизована слика сунцокрета, сатрих зидова, поља кукуруза и удаљених радника у коме чак и руднички димњаци изгледају лепо и лепршају својом паром као перјем. (Конвенционалност овог призора сведочи о Половом неискуству.) Нема формалног прелаза гласа и перспективе; гледиште је једноставно и деликатно помицано око ума прерано сазрелог тринаестогодињака, исто онако варљиво као што употребом дечјег говора на првој страници *Портрета уметника у младости* Џојс креира свест малог Стивена Дедалуса.

Како тврди Луј Ј. Мерц у свом иновативном есеју *Портрет Миријам*, овакве технике представљају сталну карактеристику стила, па би читаоци требало да их буду константно свесни. (Рајленс 1996: 49-73) Но оне су више од техничког достигнућа. Ове технике су кључне за предмет романа, и то не само зато што радњи дају комплексност и избегавају сумирајући аспект. Одломак наиме описује Полову адолесцентску *отуђеност* од свог друштва. Али он такође индицира степен до кога он *интернализује*

многе вредности тог истог друштва. Пошто себе види очима других његова само-перцепција постаје осиромашена (његова мушкост је угрожена тиме што га "мајка издржава"). Иако одломак супротставља свет *рада* свету *уметности*, стилизована *носталгија* Полове *визије* компромитује његове пређашње тврдње и указује на то да се вредност уметности према Полу огледа у *ескапизму* и вештини *имагинације*, што је механизам помоћу којег се он не осећа само ослобођено већ и супериорно. Попут сунцокрета, он може гледати с висине на оне у чијем се присуству осећа постиђено. Пол је притиснут између *урођене* и *жељене* културе, што је разлог што се ова епизода завршава агресивном самоодбојношћу. Попут Анабла, он жели да буде животиња, пас или свиња – али такође и кочијаш. Шокирајућа чињеница је то што он последњег доживљава као еквивалента поменутих животињама.

Интернализовање ставова других уз помоћ вештог управљања становиштем и слободним индиректним говором, ствара префињен увид у то како идентитет бива формиран интерперсонално. Ово је главни циљ аутора. То је напредак у односу на "солипсистичку самоапсорпцију" којом се бавио *Прекршилац*, и изван граница етичког и метафизичког истраживања постављених дебатом о научном материјализму. *Синове и љубавнике* наставља да снажно окупира однос ума и тела као и питања подкултуре и имперсоналности, уз додавање једног новог нивоа. Роман доследно придаје пажњу *психолошкој* условљености израженој кроз личне међуодnose, и то не само када је реч о односу између г-ђе Морел и њених синова. Његова динамика укључује (као и у случају односа Пола и Миријам) међуигру жеље и агресивности, прихватање става доминантности и поштовања, као и начин на који потенцијално променљиво *ја* бива редуковано на мање, много заштићеније језгро.

Овај аспект романа ћемо илустровати на примеру Половог старијег брата Вилијама. Посебно је занимљив део када се Вилијам припрема за одлазак на плес под маскама.²⁶ Он лепо изгледа у свом костиму, но г-ђа Морел то не одобрава због комплексних разлога. Она пати од нагона да контролише синовљево одрастање, љубоморе на његове девојке, страха да јој син "не крене очевим стопама", и снобизма да се плес одржава у "простом делу града". Вилијам ипак одлази на плес и ужива у њему, но "никада не спознаје колико је заправо био разочаран. Узбуђење тренутка, као

²⁶ Овде мислимо на ресторацију Лоренсовог оригиналног текста у Кембрицовом издању. Међу другим материјалом редукованим уредничким радом Едварда Гарнета на оригиналној верзији *Синова и љубавника* налазе се и две странице из поглавља 3, које описују Вилијама како се спрема за плес под маскама, а на које смо се осврнули овом приликом. Корекција је извршена у циљу постизања много фокусираности на рације и кориговања дужине романа, при чему је, према Фиони Бекет, ненамерно "замаглила обрасце породичне динамике" (Бекет 1997: 29)

и ишчекивања, било је довољно да га понесе кроз садашњост. Али је цео његов повређени понос био саткан на њеном виђењу њега. И касније, увек га је болело кад би се сетио тог плеса". (Лоренс 1913: 76) Овде примећујемо неколико кључних ставки. Ту је Вилијамова потреба да пројектује слику о себи коју ће његова мајка одобрити и потврдити; такође је приказан начин на који се задовољство претвара у ретроспективни бол када мајчино одобравање изостаје; а присутна је и њена манипулација ситуацијом. Но изнад свега је кључна чињеница да се све ово развија *несвесно*. Вилијам чак није свестан сопственог разочарања.

Истанчаност Лоренсове анализе постаје све изразитија, јер на следећим страницама он гради слику *емоционалне* структурисаности Вилијамове личности кроз комплексно интерперсонално деловање. Овај поступак је налик лаганој седиментацији, где се веома мала количина нових агенаса додаје постојећој текстури. То је процес описан великом деликатношћу (као касније у Половом случају) и веома је значајно не редуковати или симплификовати оно што се дешава као што чине грубље верзије психоаналитичких тумачења. Ради се о формирању несвесних менталних структура, но Лоренс с правом истиче да психоанализа, попут материјалистичког детерминизма, представља само половину приче. Зато је огорчен када Алфред Кутнер тумачи роман као психоаналитички случај и објашњава у писму пријатељици Барбари Лоу да су "'комплекси' погрешне полу-изјаве ... Када кажеш Мајчин комплекс, ниси рекао ништа – не више него када би хистерију назвао болешћу нерава. Хистерија не представља нерве, комплекс није просто прича о сексу: далеко од тога. – Моја сирота књига: била је, као уметност, потпуно комплетна истина: а они су екстраховали полу-лаж из ње и рекли 'Ето'". (Лоренс 1997: 655)

Као што Фиона Бекет истиче, Лоренсов *психолошки* модернизам не укључује његово слагање са Фројдом, иако је њихово подударње у интелектуалној историји од озбиљне важности. Ипак, фројдијанизам као целина нам омогућава да сагледамо динамику између *психоаналитичког* и *друштвеног* аспекта одн. тумачења романа *Синови и љубавници*, истиче М. Лончар-Вујновић:

Роман је потпуно едиповски... Млади Пол Морел спава у истом кревету са мајком, понаша се према њој са нежношћу љубавника и осећа снажан анимозитет према свом оцу. Он одраста да постане типичан Морел, неспособан да оствари целовиту везу са женом, ослобађајући се напослетку овог стања тако што убија мајку, што представља амбивалентан чин љубави, освете и

ослобађања. Г-ђа Морел је љубоморна на Полову везу са Миријам, и понаша се као љубавна супарница... Одбијајући Миријам, Пол у исто време заправо несвесно одбија своју мајку и њену духовну посесивност. Потенцијално трагична тензија у којој Пол бива заробљен и умало уништен, потиче од чињенице да је његова мајка – извор оне енергије која га амбициозно одваја од дома и рударског окна – истовремено и снажна емоционална сила која га вуче назад. Настајање Едиповог комплекса веома често зависи од друштвеног статуса и нескладног односа међу родитељима као што је то случај у овом роману. Зато, психолошко тумачење романа не захтева алтернативу друштвеног тумачења. Примећујемо како су људски односи између одсутног, насилног оца, амбициозне, емотивно захтевне мајке и осетљивог детета разумљиви у контексту процеса несвесног као и контексту друштвених сила и односа. (Лончар-Вујновић 2012: 88-9)

Несвесно у Синовима и љубавницима представља комплексну и деликатно створену структуру насталу из различитих извора који укључују и успостављање концепта сексуалности. Роман је *отворен* и истраживачки управо у свом приказу ове формације. И заиста, сама реч "психолошко" у овом периоду не подразумева психоанализу, већ материјалистичку психологију у традицији XIX века. Вилијам Џејмс користи термин у овом контексту у својој студији *Прагматизам*, која је на Лоренса снажно утицала 1907. год, док Лоренсова сестра Емили дели ово објашњење термина, односећи се према њему негативно, и осуђујући братовљеву "психолошко усмереност на Универзитету, која исмева религију". (Вортен 1991: 178) У настојању да разумемо специфично постигнуће Лоренсовог раног дела окренућемо се овом концепту који најављује *нове*, комплексне форме и идеје у периоду интелектуалне и личне транзиције аутора.

2.3 Визуелна едукација – пејзажи и перцепција

Године 1914. Бертран Расел описује савремену интелектуалну ситуацију на следећи начин:

Еволуционизам, у овом или оном облику, распрострањено је уверење нашег времена. Он доминира нашом политиком, нашом књижевношћу, и ништа мање нашом филозофијом. Ниче, Прагматизам, Бергсон представљају фазе у његовом филозофском развоју, а њихова популарност далеко изван кружока професионалних филозофа показује његову усклађеност са духом времена.

Анализирајући Бергсонову филозофију, Расел даје кратак осврт на овај концепт еволуционизма:

Живот, у својој филозофији, јесте непрекидни ток, у коме су све границе вештачке и нереалне. Одвојене ствари, почеци и крајеви, ствар су пуке конвенционалне фикције; постоји само уравнотежена, непрекинута транзиција. Уверења данашњице могу бити веродостојна данас, уколико су у складу са током живота; сутра ће међутим постати лажна, и морају бити замењена новим уверењима која ће одговарати новој ситуацији. (Луис 1927: 201)

И поред незахвалности сваког критичког настојања да Лоренсову прозу повеже са учењем било ког појединачног филозофа, стоји чињеница да еволуционизам у општем смислу како га Расел овде дефинише представља водећу претпоставку Лоренсових раних романа. Од *Белог науна*, започетог 1906, до *Заљубљених жена*, довршених око 1919, Лоренсову главну категорију перцепције и доминантну тему његових романа представља *развој*. За разлику од Џејн Остин која је писала тачно век пре њега, Лоренс нема пре-романтичарски осећај света као статичног. За њега, све треба бити сагледано кроз *раст, промену, кретање, развој* – будући да је водећи принцип живота, као што истиче у писму из 1911, "бескрајни, треперави импулс који се таласа унапред идући према неком свршетку..." (vast, shimmering impulse which waves onwards towards some end...). (Лоренс 1997: 76) Лоренсово најснажније разумевање овог процеса ће бити пронађено у низу који обухвата романе *Дуга* и *Заљубљене жене*, у којима прича о четири генерације једне породице има улогу да представи развој енглеског друштва, културе и свести током неких седамдесет изразито критичних година. Романи који претходе саги о Брангвеновима могу, донекле, бити виђени као прелиминарне скице овог великог подухвата. Један од вероватних разлога пада Лоренсове креативне енергије, посебно као романописца, после *Заљубљених жена*

могао је бити његов осећај да је већ постигао свој дуго разматрани задатак дефинисања и објашњења живота своје генерације историјским силама које условљавају људску психу као и само *друштво*. (Занимљиво је да од свих романа које је Лоренс написао током 1920-тих једино *Перната змија* испољава нешто од огромне вербалне енергије његових раних књига; ово је дело у коме је Лоренсово старо интересовање за процес и историју испољено у новом облику пророчке визије будућности.)

Лоренсов први роман, *Бели паун*, започет је током његове прве године студија на колеџу нотингемског универзитета и завршен након прве године његовог рада као наставника у Јужном Лондону. Одређени недостаци овог дела често су били истицани. Неубедљиви оквир миљеа средње класе, извештачени дијалози као и безбојни и непрецизни опис карактера заједнички одају младост и неискуство аутора. Још једна важна слабост је Лоренсова несигурност у вези са значењем приче коју треба да исприча. Овај недостатак је за нас од посебног значаја јер нам помање у откривању једне ране и младалачки незреле фазе у дијалектици која карактерише Лоренсову *визију* као романописца. Он осветљава одређену некохерентност између његових *идеја* и његове специфичне *перцепције*.

У *Белом пауну* Лоренс настоји да објасни описане догађаје у контексту неких веома различитих разумевања категорије *развоја*. Један од њих је представљен историјском перспективом којом роман почиње. Ово је први пасус романа:

Посматрао сам силуете које су промицале полутамам воденичког јаза. Посивеле од страсти једва су подсећале на сребрнаста бића која су побегла из свештеничких рибњака док је живот у долини још бујно и младалачки цветао. Читав крај утонуо је у сањарење о минулим данима. Густа стабла на далекој обали била су превише тамна и преозбиљна да би кокетирала са сунцем; бујан коров који се раширио свуда није давао никакав знак живота. Ни најслабији поветарац на острвцима није треперио у врбиним гранама. Вода је била тиха и сасвим мирна. Само је слабашна струја текла млинским јарком и тихо жуборила о бучном животу који је некада одзвањао долином. (Лоренс 1911: 5)

Смисао одломка је довољно јасан. Живот долине није ни здрав ни интензиван као што је био у средњовековном периоду. Током година постао је сив, таман, миран, спор, поспан. Риба, дрвеће, потоци пружају доказ процеса стагнације и пропадања. Овај принцип се може применити на живот људи као и на живот природе у долини. Мало

касније наратор прекорева главног јунака, Џорџа Сакстона, који је дремљив и није жив у потпуности: "Твој живот није ништа друго до одмор. Смејаћу се када те неко добро продрма". (Лоренс 1911:6) Стратегијско позиционирање ове идеје нам изгледа прорачунато да нас примора да разумемо оно што следи, причу о Лети Бирдсол и њена два удварача, као пример или последицу овог принципа прогресивне *девитализације*. А све интензивније побољшање живота у долини свакако има јасан утицај на приповедане догађаје. Одлучност локалног властелина ("власника имања, главе старе, некада чак и славне, али сада пропале породице") да одгаја зечеве ради своје финансијске добити и резултирајуће пропадање летине на фарми представљају главни разлог деградације породице Сакстон. (Лоренс 1911: 89) Ипак, главна тема романа, која је повезана са Летиним флертовањем са младим фармером Џорџом Сакстоном и њен каснији брак са Леслијем, сином власника рудника, који је богатији и друштвено прихватљивији, није јасно повезана са почетном претпоставком. Нарушеност односа међу половима узрокована Леслијевим и Џорџовим неуспехом да буду довољно витални и ауторитативни пред женском иницијативом је тек једва истакнута и никада објашњена. Лоренс може сугерисати да је Лети "модерна жена" и рећи нам да "она чита све ствари које се тичу модерних жена", али тачна природа њене модерности није никада објашњена. Слично томе, главна метафора *модерне* жене је паун, "сав таштина, крик и дефиловање" (представљена од стране ловочувара Анабла а онда милосрдно модификована од стране Сирила у *белог* пауна, да би указала на недостатак свесне малиционе сврхе) почиње да изгледа неоправдано пророчански и у исто време адолесцентски.²⁷ (Лоренс 1911: 80, 228) У одсуству задовољавајућег објашњења, бескрајни низ несрећних бракова, представљен са намером да пружи валидност искуству три главна јунака, бива неоправдан. Историјске силе толико истакнуте у *Синовима и љубавницима* су у овом роману тек нејасно претпостављене и неуубедљиво изложене.

Још једна идеја *процеса* у роману тиче се развоја појединца. Догађаји у роману су такође представљени од стране наратора као илустрација одрастања и уласка у одрасло доба. У овом контексту роман је забелешка о непрекидним искуствима *страха*, *бола* и *носталгије* услед изгнанства из Недемерера, који је изједначен са светом *детинства* и *младости*. Следећа три цитата нам дају увид у ову идеју:

²⁷ Шема метафора, алузија и слика у роману је веома пажљиво разрађена. Занимљив приказ представља студија *Свештеник љубави* Харија Т. Мура (1974).

Мислио сам на време када мој пријатељ више неће ићи браном по заклоњеним падинама наше долине. ... Моје срце страствено је прионуло уз ову рупу у којој смо се налазили; како бих могао поднети да опусти! (Лоренс 1911: 104)

Готово је било с дугим путовањем у нашем тихом дому. Допловили смо до супротне обале мора наше младости. ... Свима је нама тада дошло време да напустимо Недермерску долину чије су воде и шуме колале у нашим жилама. (Лоренс 1911: 343)

Рано у септембру вратио сам се кући. ... Недермерска долина није више била потпун, диван мали свет чија смо љубљена деца били ми. Била је то сада мала, незнатна долина, изгубљена у великом пространству земаљске кугле. Стабла која су некада дражесно и романтично надвијала своје гране над потоком деловала су смешно након мог повратка кући, после једногодишњег избивања на југу. (Лоренс 1911: 381)

Овај осећај постепене и неминовне *отуђености* од живописног света *младости* пажљиво је очуван и развијен у роману. Међутим, идеја је опет више декоративна него функционална. Она ни на који начин није релевантна за проблеме људских односа који су у средишту романа. Нити је пак задовољавајуће објашњење живота његових јунака. У коначној анализи она служи само као подупирач самосвесне *меланхолије* наратора и обично најављује, као што видимо из цитата, страх пред уласком у непознаницу света одраслих. Ово представљање уласка у одрасло доба је исто тако периферно кључним проблемима романа као и идеје које се тичу историјског тока.

Постоји, ипак, још једно питање *психолошког* развоја које је успешније представљено. То је питање природе *визуелног* сазнавања. Важан догађај у развоју приче, иако његово свеукупно значење није у потпуности разјашњено, је Сирилово откриће "репродукције слике 'Аталанта' Обрија Бердслеја, као и илустрације из 'Саломе' и других". (Лоренс 1911: 241) Утисак на Сирила је комплексан:

Сдео сам, посматрао репродукције и доживљавао нова узбуђења. Био сам збуњен, задивљен, очаран. Посматрао сам их дуго, али мој разум се, или мој дух, никако није могао умирити. Био сам очаран и нисам могао да се одвојим од слика; па ипак, у мени се нешто бунило док сам их гледао. (Лоренс 1911: 241)

Сирил проналази цртеже одмах следећег дана након Анаблове сахране; ово на одређени начин може објаснити јак утицај који остављају на њега. Попут Анаблове идеје о белом

пауну, слике представљају оно што је за Сирила нови и потпуно непознати начин сагледавања света, и посебно жена. Много познатији *модел жене* је онај представљен на сликама Прерафаелита. Сирил, нпр. каже Емили, у прилично неколоквијалном маниру, "Ти си налик на девице Берн-Џонса. Трагови забринутости увек ти прикривају очи, а ти их с љубављу гајиш". (Лоренс 1911: 108) Роман обилује оваквим наговештајима.²⁸ Нема сумње да карактеристична прерафаелитска слика представља за Сирила исто оно што и за Анабла – спиритуални, сентиментални и емоционално деструктивни начин виђења. Лесли Темпист изговара оно што ће постати генерално мушко мишљење у роману: "Доле с осећајним душама, Лети! Ја нисам од твоје душевне сорте. Не могу да поднесем Прерафаелите. Ти – ти не спадаш у ликове Берн-Џонса; твоје место је међу ликовима Алберта Мура. Мислим да топли додир меког тела вреди више него молитва". (Лоренс 1911: 133)

Слике Бирдслијевих су као искуство подједнако важне за Џорџа Сакстона као и за Сирила. Од тренутка када их угледа, слике постају еквивалент његове интензивне физичке жудње за Лети. ("И што више гледам ове наге облике, то је више желим. Осећам у себи нешто што је веома налик на ове заобљене линије". (Лоренс 1911: 53) Својим осећањима сада јасније формулисаним уз помоћ слика, Џорџ одлучује да организује последњи сусрет са Лети не би ли је убедио да се уда за њега уместо за Леслија. Али када је види, њена хаљина и изглед се не поклапају са *моделом* Бирдслијевих. Наредна конверзација изражава Џорџову ослабљену одлучност да је сагледа на сопствени и начин Бирдслијевих:

"Обукла си се у бело – заиста изгледаш лепо – мада не као -"

"Као - као ко?"

"Ах, нико – само сам – само сам те замишљао другачијом – налик на једну слику."

Смејала се благо и весело и упитала га: "Како другачијом?"

"Без тог меканог материјала – једноставније."

²⁸ У једној од својих студија о уметности деветнаестог века Вилијем Гант указује на начин на који ново интересовање за сликарство од стране викторијанске средње класе доприноси стварању овог интересовања за представљање модела жене. Он пише: "Неке жене постају попут прерафаелитских слика. Оне имитирају композицијски идеал који је Данте Габријел Росети развио из Елизабет Сидал и Џејн Морис - тужнооки, тугујући са страстеном меланхолијом, са пуним потиштеним уснама и дугим стубастим вратом. С друге стране, за оне који нису били средњовековно оријентисани, постојао је други тип који је изгледа настао из највише уметности – класике. Постојала је величанствена лепота описана од Фредерика Литона и Едварда Појнтера, даме које је насликао Алберт Мур, које седе на мермерним клупама, на плутајућим драперијама, не радећи ништа посебно ... Тако је дошло до реинкарнације Дантеове Беатрисе у Кенсингтону и до тога да су балске дворане у Лондону биле препуне пожељних Дијана и величанствених Минерви". (Гант 1957: 77)

"Али зар нисам лепа у овом меканом материјалу ... како си ти то назвао?"- Скиде свилен шал с главе.

"О, да – лепша од оних нагих облика". (Лоренс 1911: 59-60)

Овај разговор садржи један од тематских као и наративних климакса романа. Један од највидљивијих узрока каснијег пропадања Џорџа Сакстона је његов неуспех да буде веран свом новооткривеном начину перцепције, то јест, слици жене која је истински еквивалент његовог осећања, за разлику од прерафаелитске жене, Анабловог белог пауна или било ког другог модела представљеног у роману. Епизода показује његову немогућност да се заштити од једног ослабљеног начина перцепције. Његовој свести недостаје витална способност развоја и еволуирања. Јунак следећег Лоренсовог великог романа, *Синова и љубавника*, суочен је са суштински истом потребом.²⁹ Пол Морел се такође сусреће с жудњом да еволуира изван ортодоксности викторијанског осећања средње класе, ортодоксности која, опет, налази израз у одређеним визуелним представама и конфигурацијама. Он се, ипак, разликује од Џорџа Сакстона по томе што, напослетку, постаје способан за ову *личну, психолошку и културолошку* еволуацију. За њега, перцепција није само пасивно регистровање или лагана акумулација и прихватање познатих представа. То је чин моралне *енергије* који повлачи за собом непрекидну пријемчивост и истинитост сагледаваног света који је у стању непрекидне промене.

Наговештаји одређених момената из историје сликарства као начин третирања важне тематике *развијајуће свести* нешто је са чиме се срећемо у свим Лоренсовим водећим романима. У сваком од њих еволуирајућа свест главних јунака приказана је значајним делом кроз присуство или откривање одређених *уметничких* представа. Ову карактеристику Лоренсове фикције можемо повезати са одређеним карактером његовог ума и сензибилитета. Како истичу Ајда Лоренс и Стјуарт Гелдер у студији *Млади*

²⁹ Лоренсов други роман, *Прекршилац*, је обрада приче једне од Лоренсових колегиница наставница у Кројдону. То је необична прича о страсти и љубави, у којој се вештим приповедачким поступком описују унутрашње дилеме младе музичарке, заљубљене у старијег, ожењеног виолинисту, као и његова унутрашња превирања и немоћ да напусти породицу и упусти се у живот какав је одувек желео... Лоренс је био болестан у периоду компоновања приче и роман одаје утисак хитности и жустрине. Нигде другде код Лоренса не налазимо овакве лирске квалитете у писању:

Дотле се цвеће њихове страсти нежно склопило, онако како се гibaју макови у подне и семе лепоте у њима нагло зри. Снови су им попут ветра испуњавали душу, односећи семе дивног доживљаја да би оплодили душе осталих бића. У њима су море, небо и бродови засијали и помешали нови цват жарке топлоте њихове љубави. А семе таквог цвета Бог је брижно држао на свом длану док су они спавали; потом га је поново просуо како би се опет расцветао нов сјајан цвет лепоте. (Лоренс 1912: 64)

Лоренцо (1931), Лоренс је још од доба дечаштва експериментисао са сликарством, израђујући репродукције и бавећи се оригиналним делима. (Лоренс, Гелдер 1931: 65-7) А сам дијалог у *Белом науни* довољан је да нас подсети на истакнуту улогу коју је сликарство имало у вокабулару групе иствудских "пагана" који су се окупљали око младог Лоренса. Он нас такође упозорава на нешто што Лоренсова и Гелдер разматрају много потпуније, на изразито *визуелни* акценат културе позне викторијанске Енглеске у којој је Лоренс одрастао.

Визуелна категоризација није само тема у Лоренсовим романима; она је дистинктивно обележје њиховог стила. Она је исто толико део Лоренсовог ума као романописца као што је то и код његових створених карактера. Такође, и сама Лоренсова *визуелна имагинација* подлеже еволуцији и развоју. Најупечатљивију визуелну категорију у *Белом науни* представља опис *пејзажа*. У *Синовима и љубавницима*, карактери су ти који остављају дубок утисак на читаочев ум; у *Дуги* је то величанствена сликовитост догађаја. Али оно што остаје с нама у Лоренсовом првом роману јесу детаљни *описи* начина на који се *пејзажи* и живот *природе* мењају са сменом годишњих доба. Људски елемент у роману је у поређењу с овим сагледан несавршено, некохерентно и неповезано. Описи пејзажа и живота природе Недермера су оно по чему се дело истиче, па чак и ако се не сматра једним од Лоренсових великих романа.

Овај одређени начин *виђења*, ова *свест* крајолика испољавају се каткада у виртуозном извођењу припрема за ватромет као и, нпр, у опису сеоске сахране или у приказивању садње кромпира у уводном делу поглавља названог "Поема пријатељства". Некада се ради о више спојених реченица о пажљиво посматраном детаљу. Ипак, идеја најчешће добија облик свесно планираног пасуса као што је овај:

Скренули смо затим у страну пењући се узбрдо кроз шуму. Баршунасте зелене младице лажне ресуље рашириле су се по црвеном тлу. Дошли смо до врха једног обронка где је шума била ређа. Док сам разговарао са Емили, приметио сам нешто бело под ногама. Она узвикну и ја приметих да у првом сутону ходам по ћилиму висабаба. Стабла леске била су ретка, и само ту и тамо уздизао се покоји храст. Читаво земљиште било је бело од висабаба, као да је неко набацао ситну ману по црвеном тлу и по гомили сивозеленог лишћа. Ту се налазио дубок и не нарочито велик кланац са стрмим стенама као у шољице, обрастао белим цвећем све до дна. На дну је ово цвеће изгледало бледо, јер су се ушуњале прве

сутонске сенке. Земља је била црвена и топла, начичкана тамним сочним лишћем звончића и извезена сивозеленим влатима траве и многобројним белим ситним цветовима. Високо изнад нас, изнад лагане мреже лескових грана, испреплитале су се гране стародревних храстова са сунчевим заласком. Испод нас, у првом полумраку, погнуте главе стајало је мноштво малих белих цветова, тако ћутљивих и тужних; изгледали су као света дружина невиних дивљих бића, безбројних, крхких и понизно склопљених руку у вечерњем полумраку. (Лоренс 1911: 202)

Овај одломак добро илуструје један од Лоренсових највећих талената – његову способност да опише и оживи наш *осећај лепоте* или, како би он рекао, "гламура сагледаног света". (Лоренс 1997: 197) На први поглед, предмет овог одломка, пролећно цвеће, може деловати необећавајуће. Но овај одломак није чисто књижевна вежба. Проникнути у речи значи видети да је писање базирано на искуству уместо на књижевним моделима. Оно је јасном одлучношћу усмерено да потпуно и прецизно забележи одређени тренутак перцепције. А оно што је виђено репродуковано је запањујућом али убедљивом разноврсношћу детаља.

Главни акценат одломка је на *боји*; нпр, на боји висипаба онако како се појављују изненада откривене у одређеном светлу и крајолику. А боја је увек пажљиво остварена у контексту текстуре ("баршунасте зелене младице лажне ресуље") (velvety green sprigs of dog-mercury), ("тамно сочно лишће звончића") (the dark succulent green of bluebell sheaths). Овај кључни нагласак је постигнут непрестаним наглашавањем придева боје и текстуре, док се списатељски фокус помера са цветова на светлост сумрака и околно дрвеће који дочаравају пејзаж. Опис кланца са стрмим стенама као у шољице, "на чијем дну је бело цвеће изгледало бледо, јер су се ушуњале прве сутонске сенке", показују Лоренсову верност, чак и по цену помало незграпне синтаксе, истинском феномену који посматра. Давање првенства посматраном објекту и брижљивост присутна од прве до последње реченице карактеришу овај одломак у коме је описано *осећање* наглашено призором цвећа. Резултат је то што овде нема ни трага сентименталности. Осећај наклоности и самилости који је постигнут овде не представља питање ауторског самоудовољавања. Утисак је исто тако непосредан и аутентичан као и сама перцепција. У *Белом науни* постоје бројни одломци сличног карактера. Они други могу бити цитирани да дају бољи увид у ботаничко знање које лежи у основи Лоренсових описа. Постоје и они који показују његово подједнако

прецизно приказивање ширих субјеката који укључују *небо, време и земљу*. Све њих карактерише иста резонантност, иста интензивност перцептивног утиска.

Лоренсов први роман започиње традицију инсистирања на пејзажима која ће настављати да се манифестује у сваком од његових наредних (и визуелно много разноликијих) романа. Као што сазнајемо из пишевог непрозног опуса, Лоренс је одувек био заинтересован за *пејзаж* као уметничку форму. Можда најбољи доказ за то налазимо у једној од његових путописних књига, *Море и Сардинија*, у којој он даје коментаре на читав низ пејзажа, као и типова и начина *осећања* која они представљају. Ово је, нпр, његов коментар о Италији: "Али италијански пејзаж је заиста пејзаж осамнаестог века, будући представљен у том романтичарски класичном маниру који све чини чудесним и веома актуелним: аквадукти и рушевине на планинама попут глава шећера, стеновите клисуре и водопади Вилхелма Мајстера: све то измешано". (Лоренс 1921: 83) Овде, наравно, Лоренс мисли на главну конвенцију једне од фаза у историји уметничког укуса која је била истовремено књижевна и уметничка.³⁰ Но врста описа који налазимо у Лоренсовој прози евоцира познији период у коме је пејзаж поново постао занимљив писцима као што је то био и сликарима. Подсетити се пејзажа истакнутих сликара тога доба, попут Лорена и Салватора Росе, значи бити свестан да они које налазимо у Лоренсовим романима воде порекло од те позније и другачије традиције коју је писац познавао из свог проучавања Гарнера и енглеских сликара акварела, као и читања Вордсворта и Раскина. Осећај пејзажа у контексту *покрета, снаге и развоја* који је главно обележје ове традиције јесте такође и главна карактеристика Лоренсове уметности. Заправо, овај тип описа пејзажа представља најпроницљивији начин на који Лоренс изражава свој карактеристичан осећај човекове укључености у природни поредак шири и много импозантнији од ичега што може бити приказано у искључиво друштвеном контексту.

Пејзажи *Белог пауна* су занимљиви као унутарња карактеристика али и као најранији израз Лоренсовог генија. Но у свом првом роману он још увек није у стању да своје сјајне опажајне моћи усмери према оним субјектима који, иако стварни и значајни за њега, нису уобичајени за форму романа. Тако је рударски пејзаж, који заузима веома значајно место у Лоренсовом раном визуелном искуству, овде споменут само веома спорадично и површно. Лоренс га одстрањује из домена своје визије из истих разлога књижевне конвенције из којих своје јунаке помера из миљеа радничке класе који пак,

³⁰ Детаљни приказ овог периода уметничког укуса можемо наћи у *Италијанском пејзажу у Енглеској осамнаестог века*, ауторке Елизабет Вилер Менверинг (1965).

најбоље познаје. Веома важан део Лоренсовог сазревања као писца јесте *развој* његове способности да своје необичне моћи перцепције фокусира на шири домен стварности. У *Синовима и љубавницима* Лоренс проширује своје пејзаже и настањује их много уверљивијим људским фигурама. Али и овде, као и у каснијим романима, било да су тематске категорије *развоја* психолошке, друштвене или историјске, једна адекватна дефиниција њихове садржине мора укључивати ово свепрожимајуће интересовање за пејзаж и уопште природни поредак у свим њиховим бескрајним променама.

Посматрано у контексту Лоренсовог променљивог начина представљања света визуелног, друга половина пишевог канона се може тумачити као низ примера слабљења *визуелне имагинације*. Наиме, ни у једном од познијих романа не налазимо на ону количину креативне перцептивне енергије која карактерише романе написане током 1910-тих. Један наговештај мере до које су Лоренсове најкреативније визуелне енергије одсутне у овим романима је недостатак развоја становишта, тона и става ауторског гласа који срећемо у *Изгубљеној девојци*, објављеној 1920, *Ароновој стрели*, објављеној 1922, и *Кенгуру*, који датира из 1923. У поређењу са упечатљивим *променама* наративног гласа у претходним романима, став који је овде присутан је *статичан*. Карактеристичан тон који доминира је иронија, која је каткада подругљива, а каткада пак наметљива. Сваки од ових романа описује јунака или, у једном случају, јунакињу, који креће на путовање које такође представља *моралну, психолошку и културолошку* потрагу. Алвина Хотон у *Изгубљеној девојци* учи да путује изван стерилних ограничења свог родног града, најпре да би достигла своју *независност* у Лондону а онда покушала да *обнови* свој живот на југу Италије. Географски, прича о Арону Сизонсу је донекле слична. Напуштајући своју жену, дете и дом да би избегао своју стагнацију као човека и као уметника, Арон такође креће на путовање од нотингемских угљенокопа до Лондона, а онда до Италије. Његова прича је више епизодична и представљена у форми непрестаног развоја него Алвинина. То исто важи и за Сомерса у *Кенгуру*. Овај роман представља високо артикулисано путовање које се дешава у контексту једног већег и непрекидног путовања. Књига почиње доласком главног јунака у Аустралију, описује његов кратки боравак тамо, његова површна политичка ангажовања и његов коначни одлазак. У сваком од ових романа путовање води ка, обично на негативан начин, *едукацији* главног протагонисте. Међутим, Лоренс се у сваком од њих удаљава од оног што је главни предмет романа, испољавајући нагле промене интересовања. Тако, *Аронова стрела* приказује слом традиционалних облика

моћи и ауторитета у двадесетом веку на суптилан и опуштен начин. Ипак, генерална неконзистентност указује на Лоренсово расипање имагинативне посвећености у овом периоду каријере.

Ови романи су такође слични и по нечему вишем од неконзистентности прозног стила, тј, по решености о привременом напуштању прозних конвенција. Тако, у завршном делу *Изгубљене девојке*, када Лоренс описује Алвинино путовање по Италији, он напушта улогу романописца и наставља као писац путописа или аутобиографије, који служе уместо очекиваног наставка романа који смо читали. Роман *Кенгур* нам такође открива Лоренсову индиферентност према стандардима прозне уметности. Чувено поглавље "Ноћна мора", које описује Сомерсова болна искуства током рата, такође нам открива Лоренсов аутобиографски аспект. Ово поглавље представља прворазредан прозни опис пропадања енглеске етичке културе током Првог светског рата, посматрано у историјском као и аутобиографском смислу. Но *Кенгур* такође испољава и једну површност и недостатак Лоренсовог имагинативног интересовања за свет који роман описује. Међутим, и поред расипања имагинативне посвећености форми романа у поменутих делима, у њима ипак можемо наћи упечатљиве одломке који истичу визуелно. Тако, писац дочарава ломбардијску равницу у *Ароновој стрели* или пак, даје опис аустралијског жбуња у последњем поглављу *Кенгура*. Ипак она *стара* симултаност визуелне перцепције сада је фрагментована и распршена. У овом периоду, Лоренсова најуспешнија књига је, како смо већ поменули, заправо путопис, *Море и Сардинија*, која описује кратку Лоренсову посету острву 1921. Ниједно дело из овог периода не даје јаснији увид у његове јединствене моћи визуелне спознаје и свести.

Постоји јасна разлика између Лоренсових романа из раних двадесетих и оних написаних у познијем делу декаде. Наиме, у његова последња два романа, *Перната змија* и *Љубавник леди Четерли*, долази донекле до реинтеграције његових визуелних моћи у прозне сврхе. У исто време, долази до обнављања Лоренсове раније, озбиљне посвећености уметности прозе. Ова *нова* ангажованост и пажња постају очигледни у њиховом стилу. У *Пернатој змији* постоји вербална збијеност, поетско богатство и кохерентност тема које нису карактерисале Лоренсове романе још од *Заљубљених жена*.

Један од неколицине вероватних разлога за Лоренсово обнављање интересовања за романескну форму можемо тражити у његовом доживљају Мексика и његовог интензивног интересовања за тамошњи живот, историју и уметност. *Перната змија*

показује Лоренсово интересовање за једну културу и цео нови начин живота, први пут после његовог добровољног изгнанства из Енглеске 1919. А ово ново интересовање и ангажованост културом надјачава осећај *личног* или *фрагментарног* који карактерише романе написане током раних двадесетих. Оно дозвољава објективизовање осећања, које оживљава и даје значење Лоренсовој урођеној интензивности визуелизације. У *Пернатој змији* поново имамо дело првенствено визуелно у стилу као и у основи и садржају тема. Ради се о пређашњем визуелном стилу који интегрише карактер и догађај са стварањем и категоризацијом пејзажа и миљеа. Одломак који следи карактерише приповедачки поступак у роману:

Напокон су дошли до плаже, где се сјајно дрвеће купало у раскоши гримизне светлости, и оној чисте лаванде, окружујући залив млечнобеле воде. Млечнобела вода је клокотала у заливу, а жене, замагљене од сна, разбарушене, долазиле су испод трошних сводова капије, и преко неравног плочника, да напуне своје ћупове за воду.

Запрега се зауставила и они су сишли. Дечак је дошао са торбама и рекао да морају ићи до реке да узму чамац.

Послушно су га следили преко разрушеног плочника, где су сваког тренутка могли изврнути чланак или сломити ногу. Свуда иста клонула индиферентност и нарушеност, осећај прљавштине и беспомоћности, каљуга поодмакле индиферентности, испод савршеног јутарњег неба, у чистој сунчевој светлости и свежем мексичком ваздуху. Осећај живота који се повлачи, остављајући исушене рушевине. (Лоренс 1926: 229)

Овакав начин приповедања у *Пернатој змији* је нешто више од описа декора. Појавност и стање овог пејзажа и слика у њему приказују потребу и тешкоћу друштвене и политичке обнове (која је главна тема романа), са појединостима превише збијеним за тематско сумирање.

Иако је расположење описано у одломку неоспорно кључно за догађаје и тематику *Пернате змије*, примећујемо један елемент у опису који не можемо наћи у сличним евокацијама миљеа у Лоренсовим нотингемским романима. Наиме, у одломку постоји веома јасан осећај *удаљености* и *искључености* од стране наратора. Ради се о јаком осећају *страног* у наративној свести унутар које је садржана свест карактера. Овај осећај јасно видимо у импликацији "мексичког" ваздуха, као и у позивању на "другу" особу приликом описа "разрушеног плочника, где су сваког тренутка могли

изврнути чланак или сломити ногу". Обраћање оном очекиваном појачава утисак о ауторској несигурности пред страним и опасним ситуацијама. Спознаја нечега *страног*, нечега што је сагледано физички али не и симпатетички, присутна је још снажније на крају одломка. Перцепција и процена пејзажа су овде дати стенографски, што упућује на путописни стил.

У *Пернатој змији* постоје две приче које аутор настоји да развија и међусобно интегрише. Прва представља визионарски покушај обнављања Мексика од стране братства посвећеног древним боговима земље. Друга је прича о Кејт Лесли, средовечној европској удовици која је заморена својим начином живота и својом цивилизацијом и која трага за личним обнављањем. Тема *обнављања* која је заједничка обема причама на први поглед делује уједињујуће, али њихова компатибилност измиче читаоцу. Наиме, визија мексичке ренесансе захтева митску потку нарације, док Кејтин живот и трагање припадају домену психолошког реализма. Будући више реалиста него посвећен митској обради теме (сетимо се *Човека који је умро*, где се митски оквир теме у другом делу губи у психолошким, сексуалним и друштвеним околностима једног физичког и земаљског ускрснућа), у *Пернатој змији*, присутност реалистичке перспективе служи постизању свести о *сабласности* које је једно од главних обележја митског стила. Иако Мексико као визуелно искуство и култура остављају дубок утисак на Лоренса, приказ културолошких могућности који роман даје остаје пројекција једне стране перспективе.³¹

У *Пернатој змији* постоји исти недостатак континуитета између тема, миљеа и догађаја које налазимо у романима који му претходе. Лоренова обновљена друштвена и културолошка пажња овде не служи у потпуности његовој уметности. Пејзаж, иако унутарње занимљив, не поклапа се адекватно са Лоренсовим најдубљим преокупацијама. Лоренс посматра али не види; тј, Мексико је детаљно посматран али

³¹ Исти подухват имамо у *Нострому* Џозефа Конрада, где латиноамеричка култура служи као позадина за артикулацију проблема европске цивилизације. Конрад, ипак, користи трагикомедију политичке нестабилности Костагуане да би се подсмевао енглеском читаоцу. За Конрада, културолошко раздвајање представља повод за пригодну иронију. У контексту Лоренсовог неироничног, заправо симпатетичког третирања жеље за афирмацијом, раздвајање теме и пејзажа открива нам недостатак стварне друштвене објективности. Визија обнављања као да бива споља наметнута Мексику као и Кејт. Она постаје колоритна представа одређених "проблема" присутних у Енглеској и Европи тога времена. Тако, значење нације и културе и природа њихове повезаности која чини друштвено тело бива познато питање у периоду око 1922, када је сецесија Ирске као независне државе значила први удар на империјални поредак Британије. Значајно је да је Кејтин први супруг био борац за ирску независност. На овај начин, Ирска служи као важна, иако негативна референца повезана са питањем националног ослобођења и културолошке ренесансе које Лоренс приписује одн. примењује на Мексико. Ова питања се такође јављају у *Заљубљеним женама*, где су пак представљена у друштвеном контексту коме и припадају, а карактерише их дубинска имагинативност. У *Пернатој змији* су приказана апстрактно и много површније.

не и схваћен на начин на који су то били рурални и индустријски пејажи Нотингема раним романима. У *Пернатој змији*, као и у свим Лоренсовим романима о страним земљама присутан је исти недостатак уједињене перцепције. Говорећи о аустралијском пејзажу, Лоренс у *Кенгуру* каже: "Осећаш да не можеш да видиш – као да твоје очи не поседују визију која би комуницирала са спољашњим пејзажом". (Лоренс 1923: 232) Ова реченица указује на главни недостатак оних романа написаних током десет година Лоренсовог самонаметнутог приватног и уметничког лутања.

Лоренсов последњи роман, *Љубавник леди Четерли*, крајње је неконвенционалан пример дела који описује пишчев домаћи пејзаж. Рецепција ове књиге открива нам да је његов *гениј* романописца карактеристичан за одређено време као и за одређено место. Наиме, у овом последњем роману *старо* визуелно постигнуће је неухватљиво, иако још увек постоје докази Лоренсове суштинске повезаности са препознатљивим миљеом. Овако, да узмемо пример, Лоренс описује шуму Регби Хола онако како је сагледава Кони непосредно пре почетка своје везе са Мелорсом:

Танки пламсаји сунчеве светлости су падали, чудесно јарки, и обасјавали златице на обронку шуме, испод лесковог шибља; пресијавале су се као шљокице, блиставе и жуте. А шума је била тиха, све тиша, но ипак успламтела од сунца које ју је премрежавало. Избиле су прве сасе и цела шума је изгледала беличаста, од бледила безбројних малих саса, разасутих по испуцалом тлу. "Свет је побледео с твојим дахом." Међутим, овога пута је то био дах Персефоне; изашла је из пакла једног студеног јутра. Допирали су хладни таласи ветра, а у висинама се разлегао гнев ветра ухваћеног у мрежу грања. И он, ветар, био је ухваћен у замку и покушавао да се отргне и ослободи, као Авесалом. Како су студено изгледале сасе, помаљајући обнажена бела рамена изнад зелених кринолинских сукњица. Али су издржавале мраз. Одмах уз стазу видело се и неколико првих, бледуњавих, ситних јаглика, чији су се жућкасти пупољци расцветавали. (Лоренс 1928: 101)

Лирска евокација пејзажа (који се врло очигледно односи на тему *нежности* која на генералном плану композиције романа оправдава његов назив) ствара атмосферу у потпуности изван конвенција *визије* представљене од стране Краљевске академије и клубаша попут Кониног оца или, пак, истакнутог модернизма њеног пријатеља Данкана Форбса. Али у овом, као и у многим другим описним одломцима у *Љубавнику леди*

Четерли, визуелни свет није сагледан оном истом пуноћом или интензитетом коју налазимо у Лоренсовим романима написаним петнаест година раније. Овде постоји неки нејасан осећај *промишљене* поетике, чак одређене *одабраности*. Налажење уточишта у књижевним цитатима и алузијама такође упућују на ум који је сада усмерен ка *унутрашњости* уместо према *спољашњем*. У цитираном одломку екстернализација је веома селективна. Као у *Пернатој змији*, стилистичка слабост води до генералног слабљења перцептивне моћи. У *Љубавнику леди Четерли*, феноменолошки свет не гарантује сопствену аутономију нити унутарњи значај. Он је, наиме, увучен у систем симбола. Резиденција, парк и индустријски пејзаж, нпр, овде постоје првенствено у циљу служења једном експлицитном схематском поретку.

Костурна истакнутост тема у *Љубавнику леди Четерли* је још израженија од програмске формалности озлоглашеног избора вокабулара. Идеје играју веома истакнуту улогу у роману будући да ни Мелорс ни његов аутор не испољавају брзу, енергичну иронију у вези са идејама коју је испољавао Биркин као и Лоренс који је написао *Заљубљене жене*. Штавише, при артикулацији неких од ових идеја, постоји конфузија али и (иронично, имајући на уму репутацију романа) одређена уздржаност. Критика женске сексуалне грабежљивости у овом роману није дата јасније нити прецизније него што је то била у *Пернатој змији*, где јој је такође дат изражен али непрецизиран тон. Тематски значај занимања за неортодоксни доживљај сексуалности је на сличан начин нејасан. Да ли настаје као резултат Лоренсове невољности за даље супротстављање конвенцијама или пак сопственим етичким или психолошким нејасноћама, овде постаје академско питање. Но сама чињеница да се питање уопште поставља пред читаоца указује на меру до које је водећи утисак који оставља роман једна агитација идеја. Раних 1920-тих, у предговору *Фантазији о несвесном*, Лоренс коментарише однос између своје уметности и идеја:

Ова моја псеудофилозофија – "полианалитичност", како би рекао неки од мојих поштованих критичара – је дедукована из романа и песама, а не обрнуто. Романи и песме долазе неопажено из ауторовог пера. А онда апсолутна потреба коју неко има за одређену врсту задовољавајућег менталног става према себи и стварима уопште чини да појединац покушава да апстрахује неке коначне закључке из сопственог искуства као писца и човека. Романи и песме су чисто страствено искуство. Ове полианалитичности представљају закључке који настају касније, из искуства. (Лоренс 1922: 57)

Иако изразито тачно гледиште примењено на ране романе, оно је управо обрнуто од онога што имамо у последњем роману. *Љубавник леди Четерли* махом третира оно секундарно искуство које Лоренс назива "закључци". Роман открива аутора који више није интимно и специфично повезан са флуидном стварношћу искуства. Уместо тога, он је више солипсиста, који користи место радње, карактере и причу да представи ствари од личног значаја које су одавно изгубиле флексибилност категоризације па су тиме претворене у пуке закључке. Лоренсов природни регион више не постоји у својој ранијој пуноћи као *пејзаж*, *друштво* и *култура*. Он просто даје симболе као и одређену перцепцију преображену у префињени *лиризам* који је један аспект *индивидуалног*, *личног* карактера романа.³²

Од свих романа написаних у *изгнанству*, ниједан нема проницљивији увид од *Љубавника леди Четерли* у приказивању одређених и непоновљивих разлога Лоренсовог генија као романописца. Наиме, *отуђеност* присутна у писању последњег романа демонстрира необично богатство раних дела. Изнад свега, то је било културолошко богатство. Контраст између *Љубавника леди Четерли* и, рецимо, *Дуге* представља добру илустрацију мере до које су ауторско учешће и занимање за културу од есенцијалног значаја као предуслови настанка реалистично зрелог романа. У *Љубавнику леди Четерли* видимо нестајање узајамно појачавајуће повезаности између уметника и друштва, које је обележавало Лоренсове ране романе. Есенцијална посвећеност реализму је нестала и овде имамо, као контраст, дело модернизма. Губљење интересовања и енергије за представљање друштва, интересовање за лично *осећање*, схематизовање и упорна *провокативност* подсећају на уметност карактеристичну за период после Првог светског рата. Ипак, ове карактеристике романа се јављају пре, осећамо, услед губљења нечега, него као свесна намера или предвиђање. Јер, Лоренс није био ништа више *природни* модерниста него што је Енглеска била природно место за настајање дадаизма, надреализма или егзистенцијализма. У Лоренсовом опусу, *модерно* означава *губљење* одређене културолошке синтезе коју бележе његови највећи романи.

³² Позни израз Лоренсове визуелне имагинације била је серија слика започетих у исто време када је почео писање *Љубавника леди Четерли* и које су биле изложене у Лондону 1929. Амбициозније међу њима, попут "Ускрснућа", "Борбе са Амазонком" и "Лета назад у Рај" имају изразито аутобиографска обележја. Све оне испољавају исту преокупираност собом, лично осећање и индивидуалну историју које као карактеристике тако очигледно прожимају роман.

Наслеђујући форму и традицију реалистичког романа, једног од водећих мерила перцепције и разумевања створених од стране буржоазије деветнаестог века, Лоренс му доноси један симултано морални и визуелни сензибилитет који је делом био његов урођени дар а делом производ викторијанске културе у којој је одрастао. Резултат је био низ великих дела која, иако формално дела реализма, не поседују ништа од ускоће схватања која се обично повезују са реалистичком формом. Лоренсова интензивност перцепције, која нас директно враћа до Блејка и, посредно, до различитих енглеских сликара и критичара деветнаестог века, чини његове ране романе великим процватом једне супериорно *визуелне* врсте прозе коју знамо као реализам, периода у историји наратива у којој се приповедање користи за моделовање и анализу друштва. Његови рани романи приказују једну истински људску и материјалну реалност, као супротност првенствено *лично* осећању које је главна одлика *Љубавника леди Четерли*. Они откривају богати друштвени и културолошки поредак који, упркос својим манифестованим бруталностима, храни и потврђује интензивност и истанчаност ауторске перцепције. А одређене особености ове културолошке и интелектуалне позадине приморавају нас да проширимо своје сагледавање порекла Лоренсове уметности. Његови највећи романи позивају се на европску књижевну традицију. Они нас такође приморавају на реакцију у контексту који је шири од чисто књижевног. Лоренсове приче о индустријској Енглеској представљају наставак велике енглеске *романтичарске визије* коју можемо пратити у делу Блејка, Тарнера, Раскина и Виљема Мориса. Све њих је карактерисала свесност о симултаности књижевности и сликарства одн. визуелног. Но ова синтеза се одвијала унутар једне шире синтезе. Наиме, они су такође били вођени визијом херојских могућности једног појединца, једног друштва као и самог живота.

2. 4 Приповедање сексуалности или чулност и њене импликације

За многе читаоце, прво искуство читања Лоренса бива повезано са најинтимнијим питањима. Ко сам, интимно говорећи? Шта сам у *космичкој* панорами ствари? Лоренсово дело нам поставља оваква питања и често даје екстремне одговоре. Резултат је то што читалац осећа нагон за дивљењем или аверзију према аутору. Постоје и други аутори који изазивају сличан ефекат (попут Лоренсових савременика Т. С. Елиота и Езре Паунда нпр.), али и много више оних који то не чине. Оно о чему овде говоримо је, очигледно, више од књижевне перцепције аутора. Овде говоримо о перцепцији *појединца*, или чак, о *утицају* појединца на наш живот, и о реакцији која је скоро инстинктивна.

Чињеница је да многи критичари, као и читаоци, не могу бити потпуно "слободни" од Лоренса: они дакле инстинктивно осећају потребу да га воле или одбојност према њему. Тако Кејт Милет, у својој књизи-прекретници *Сексуална политика* (1970) изражава одређено непријатељство према Лоренсу – које је било прикладно категорисати током 1970-тих година као феминистичко деловање. Но анимозитет Милетове релативно је неуобичајен у критици, чак и оној новијој, Лоренсовог стваралаштва. Много уобичајенија тенденција Лоренсових критичара је да бивају "ухваћени" унутар ауторових теорија и да перципирају вредности унутар њиховог контекста. Заправо, критика о Лоренсу нас донекле подсећа на затвореност у временску капсулу: тенденција дивљења Лоренсу и одбране онога што је често називано "Лоренсов идеал" распрострањена је чак и данас, након што су многа сексуална уверења овог аутора одавно дискредитована.

Наша намера у овом поглављу јесте да покажемо да је третирање лоренсовске тематике *брака* и *сексуалности* неодвојиво од индиције да и сами постанемо Лоренсов присталица, који немирно процењује себе и друге у контексту Лоренсовог романтичарског *идеала*. Тако, Питер Бобер у есеју *Логика душе* примећује да, у свом приказивању брака, "*Дуга* представља тестамент конзервативном импулсу у Лоренсу који је у срцу његове апокалиптичне доктрине". (Бобер, Маркус 1985: 47) Бобер овде указује на Лоренсову веру у моногамну брачну везу, и, као савестан критичар, настоји да одвоји Лоренсове термине од сопствених, као и да укаже да овакви ставови произилазе из самог романа а не појединачног тумачења. Ипак, Бобер наилази на потешкоће у настојању да очува дистанцу од Лоренсових ставова. (Бобер, Маркус 1985: 59) Његов есеј се завршава цитатима из Лоренсових писама, истичући још похвалнију

перспективу Лоренсовог односа према браку од оне којом есеј почиње. Цитат је из познатог Лоренсовог писма Фриди Викли непосредно након њиховог бега 1912. год. Лоренс је писао Фриди која се тада налазила у Немачкој, док је он накратко боравио у Италији:

Да ли осећаш колика је сталност моје љубави и извесност да ћемо се венчати ... Као и древним витезовима, потребно ми је одређено време припреме – нека врста медитације са самим собом. Разлог је то што брак с тобом за мене представља нешто узвишено, а не само брзо, страствено спајање. У свом срцу знам – ово је мој брак. (Лоренс 1997: 403)

Дирљивост последње реченице указује на Лоренсову посвећеност идеалу моногамног брака; међутим, развијање ове идеје није тако једноставно. Лоренс је *био* крајње посвећен свом браку, али да ли је то била три пута удавана Фрида Викли Лоренс Равађи? Заправо, док је писао цитирано писмо, Лоренс је био у поступку убеђивања Фриде да пристане на брак – чин који ће имати доживотне и драматичне последице за обоје утолико што су огромне разлике између њих биле стварна гаранција сукоба и патњи у мушко-женским односима забележеним у Лоренсовој фикцији. У једном од најнеобичнијих љубавних писама икад упућених супружнику нечије љубавнице, Лоренс обавештава Ернеста Виклија о Фридином неверству, називајући је "богињом" чија природа, као што је то случај код изузетних жена, "прожима све". (Лоренс 1997: 392)³³ Лоренсова чврста упорност којом представља свој идеал брака је веома индикативна. Но њен значај је могуће разумети једино у контексту чињенице да је била упућена жени за коју је знао да има другачије схватање брака од његовог. Феминисткиње би приметиле егоизам присутан у његовом писму, које одише речима попут *самном* и *за мене*, и релативну индиферентност према Фридиним мислима и потребама. Сличан егоизам присутан је у писму Ернесту Виклију, које више говори о Лоренсовим потребама него Фридиним.

Лоренсова веза са Фридом била је компликована. Укључивала је бројна психолошка неверства, повремене супружничке изливе гнева, као и прилично упорну сексуалну некомпатибилност која је постала коначна са напредовањем Лоренсове

³³ Фрида је међутим желела да сачува тајност своје афере са Лоренсом док не осмисли начин да поврати старатељство над своје троје деце, тако да писмо, очигледно послато без њеног знања или одобрења, није било укључено њеним плановима. (Вортен 1991: 383-84) Осим тога, у свом писму Фриди, Лоренс упорно одбија Фридине наговештаје да, чак иако он жели моногамни брак, попут древних витезова, она није сигурна да ли уопште жели да се венча, истиче Вортен.

туберкулозе средином 1920-тих. (Елис 1998: 163-64) Веза је такође укључивала бројна Фридина неверства као и мањи број Лоренсових – неверства која ниједном од партнера нису донела спокој.³⁴ Бројни критичари би очекивали да аутор који пројектује снажан сексуални и брачни идеал и сам живи идилично. Та жеља је разумљива, али неодржива у Лоренсовом случају. Ипак, критичари који поштују Лоренса осећају потребу да уздижу "лоренсовски идеал". Након што открију да тај идеал никада није постојао, они му и даље остају верни.

Оно због чега Лоренс већ толико дуго интригира критику није дакле толико лоренсовски "идеал" колико лоренсовска "проблематика". Наиме, мало је аутора који су имали више утицаја на формирање становишта модерног индивидуалца о односима између полова, сексуалности и браку од Лоренса.³⁵ Такође, мало је оних који су имали тако неспутан, импулсивни приступ када је реч о писању о сексуалности.

Лоренсовска "проблематика" дакле, поставља питање: како писати о Лоренсу на начин који спознаје његову снагу и резонантност када је реч о питањима сексуалности и брака, а без предавања осећају да Лоренсовски *идеал* бива транскрибован у модерној стварности на *несавршеност* везе између једног од најинтригантнијих књижевних парова XX века. Постоји онолико разрешења ове проблематике колико је писаца и њихових тумачења. У том контексту, намера нам је да у овом поглављу истражимо нека од алтернативних решења лоренсовске "проблематике".

Пођимо најпре од поставке да је истицање емоција, интуиције и спонтаности једна од основних романтичарских премиса. Као настављач традиције предака, Лоренс иде корак даље и *сексуалност* разматра у контексту слободног изражавања *телесне* и *духовне енергије*, а у контексту ослобађања модерног појединца од тираније једне механизоване колективне културе. Стога ћемо најпре на примеру неколико одломака из *Дуге* приказати начин на који Лоренс пише о сексуалности. Затим ћемо се укратко осврнути на неколико модела писања о истој тематици доступних у Лоренсово доба. Аргумент који желимо да истакнемо је да потврђивање Лоренсове *узвишености* – тврдња која није без својих ризика – лежи у његовој спремности да *приповеда* сексуалност уместо да је просто избегава или редукује на серију механичких, понављајућих и квантитативних поступака.

³⁴ Биографи се не слажу када су у питању Лоренсова физичка неверства, одн. сексуалне љубавне афере. Марк Кинкид-Викс, аутор утицајне студије *Д. Х. Лоренс: Уметност егзила 1912-1922*, говори о Лоренсовој вези са Розалинд Бејнс у Фиренци. (Кинкид-Викс 1996: 601-6, 647-50)

³⁵ Песник Филип Ларкин је изјавио да је сексуална револуција почела негде "Између скидања забране са *Леди Четерли* / И прве плоче Битлса". (Ларкин 1974: 34)

2. 4. 1 Чулност и *Дуга*

Лоренс је роман *Дуга* написао између 1913. и 1915. и његова првобитна намера је била да роман буде једна целина са романом *Заљубљене жене*. Радни назив романа је 1913. био *Сестре*, да би 1914. постао *Венчани прстен*. Године 1915. *Дуга* коју данас познајемо одвојена је од дела који ће постати *Заљубљене жене* и објављена септембра исте године. До краја октобра појавиле су се оптужбе због наводне опсцености и месец дана касније књига је забрањена. Њено објављивање обележава оно што сматрамо првом фазом Лоренсове каријере, коју карактерише *идилчна* поставка мушко-женских односа и брака коју наглашавају бројни Лоренсови критичари. Биографски гледано, овај период обележава Лоренсова динамична *потрага* за супругом, коју налази у Фриди Викли, и његово настојање да побољша свој однос са њом. *Заљубљене жене*, довршене 1916. (иако објављене тек 1920), означавају крај ове ране фазе; одређена *истрајност* у приказивању сексуалности у овом роману замењује отворено *истраживање* које је обележило *Дугу*. Биографски гледано, овај период кореспондира са оним што Лоренс назива "горчином рата" (the bitterness of war) и осећајем да је "обележен" (питање којим ћемо се детаљније бавити у наредном поглављу). Период који ћемо означити као средњу фазу Лоренсове каријере, почев од *Аронове стреле* (1922) па до *Пернате змије* (1926) приказује много скептичнији однос према женама; многи радови из овог периода истражују мушко-мушке теме. Биографски гледано, ова фаза кореспондира са Лоренсовим болом и разочарањем после Првог светског рата као и периоду када Лоренс и Фрида пролазе кроз кризу као пар. Позна фаза, која укључује *Девицу и циганина* (1926), *Љубавника леди Четерли* (1928) и *Човека који је умро* (најпре објављеног као *Одбегли петао*, 1928-29), базира се не само на графичком приказу чулности (тумачење инспирисано "озлоглашеношћу" *Љубавника леди Четерли*), већ и *нежности* и *предаји* као крајњем значењу сексуалности. Биографски гледано, овај период обележава пишчева потреба за суочавањем са болешћу и смрти.

Будући да *Дуга* испољава мање скептичан став према женама него познија Лоренсова дела, она остаје једно од омиљених дела овог писца код феминистички оријентисане критике. Наш предмет истраживања овде је међутим, начин на који је сексуалност *приповедана* у *Дуги*, мада се многе ставке овог истраживања могу такође применити на текстове који се много очигледније баве тематиком сексуалности одн.

чулности, као што је то *Љубавник леди Четерли*.³⁶ Овим не занемарујемо снагу романа *Заљубљене жене*. Заправо, овај роман подржава оно што најпре истичемо када је реч о Лоренсовом третирању сексуалности: *иновативност и храброст*. Он отвара теме ретко дискутоване у књижевности пре њега: *страсно таласање емоција у љубави и сексуалним везама, као и свест и агонију бисексуалне жудње коју субјекат не може изразити*. Али, иако критика *Заљубљене жене* сматра највећим Лоренсовим делом, њему недостаје категорија коју овде разматрамо: *приповедање сексуалности*. Између довршавања *Дуге* и довршавања *Заљубљених жена*, као да је у писцу нешто постало неосетљиво. Постао је у сваком смислу мање флексибилан човек, а сада је имао и задати образац. Линда Рут Вилијамс је назвала своју студију о Лоренсу објављену 1993. *Секс у глави*, и ову метафору можемо применити на већину сцена чулности у *Заљубљеним женама*. Изнад свега, сексуалност у *Заљубљеним женама* није интегрисана у ткиво искуства као што је то у *Дуги*, и то је аспект *Дуге* на коме желимо да се фокусирамо.

Први одломак из *Дуге* који ћемо размотрити носи директно поређење са *Љубавником леди Четерли*. Радња се дешава рано у браку Вила и Ане Брангвен и описује идилични интерлудиј током једног јутра њиховог меденог месеца:

Али лежати ту и ћаскати са њом о којекаквим безначајним стварима испуњавало га је силним задовољством... Јуче је био нежења и живео са светом. Следећег дана је већ био са њом и тако далеко од целог света као да су обоје једно зрно семена, закопано у мраку. Као кестен кад му прсне љуска па тресне о земљу, он се осети разголићеним и блиставим на мекој, плодној земљи, одбацивши тврду кору речитог знања и искуства. Све је он то разазнавао из повика торбара, буке кола и дечјег дозивања. И све то бејаше налик на тврду, распрслу, одбачену кору. Унутра, у благој тишини себе, бејаше оголело језгро, прожето дрхтајима тихог деловања, потпуно заокупљено стварношћу.

У соби је владала велика устаљеност, срж живе вечности. Само онде далеко, на ивици, и даље се ширила бука и разарање. Но овде, у средишту, велики точак бејаше непомичан, усредсређен сам на себе...

Док су тако лежали приљубљени једно уз друго, потпуни и изван домашаја времена и промена, као да су били у средишту спорог окретања

³⁶ Заправо, много је више повезаности између сексуалности приказане у *Дуги* и *Љубавнику леди Четерли* него у *Дуги* и *Заљубљеним женама*, упркос њиховој временској блискости и карактерима које романи деле.

простора ... Ту су се нашли и лежали мирно загрљени, за тај свој тренутак били су у срцу вечности, док је време тутњало негде далеко, заувек далеко, према својој ивици. (Лоренс 1915: 134-35)

Иако поједини делови одломка могу сугерисати сам сексуални чин, они заправо приказују тренутак *блискости* након њега, попут многих сцена у *Љубавнику леди Четерли* и оних најдирљивијих у *Човеку који је умро*. Лоренс је међу првим – и још увек ретким – писцима који се фокусирају на овом аспекту сексуалности као делу *непрекидности* (континуума). Видимо да Вил, као и наратор, налази сатисфакцију у тренуцима који следе након физичког сједињавања исто толико, ако не и више, као у самом чину. Заправо, Вил и Ана су описани као "зрно семена закопано у мраку" – слика коју Лоренс фаворизује и користи неколико пута у својим романима, увек у ситуацијама одвојеним од самог телесног контакта и увек да укаже на подељеност између "земаљског" (earthly) и "вечног времена" (eternal time), које је примарни аспект овог одломка. Ана и Вил постоје у центру циклуса, у једној "непомућеној мирноћи која је била изван времена". Као у романима Вирџиније Вулф (*Г-ђи Даловеј*, *Ка светионику* и *Таласима*, нпр.), оно што Лоренс зове "вечним временом" је замишљено као "реалност"; "друштвено време" је за њега само облик неопходне али збуњујуће илузије. У овом одломку аутор користи религиозну сликовитост, која може бити хришћанска али се такође подудара са облицима источњачких религија актуелним у Лоренсово време, као што је теозофија.³⁷

Вил Брангвен је, уопштено говорећи, у фокусу овог дела романа, кроз Лоренсову употребу слободног индиректног говора; иако до последњег дела наведеног одломка видимо да перцепција припада и Ани и Вилу, и управо је тај подељени облик перцепције значајан. Вил је карактер интензивног религиозног сензибилитета који је целог живота одан Хришћанској цркви. Али је контраст између *покрета* и *мировања*, *пролазности* и *вечности* такође веома карактеристичан за самог Лоренса који, иако као одрастао није ишао у цркву нити сматрао себе верником, никада није изгубио свој спиритуални темперамент. У овом одломку, као и у многим другим у *Љубавнику леди Четерли* и *Човеку који је умро*, Лоренс истиче *спиритуалну* димензију сексуалности: *чулност* у свим поменутих текстовима омогућава приступ *осећају вечности*.

³⁷ Утицајну улогу оваквих филозофија разматра студија М. Торговник, *Примитивне страсти: Мушкарци, жене и потрага за екстазом* (1997).

Становиште попут овог постоји у многим митским традицијама али је у нашем времену постало страно. Овакав одломак бисмо могли назвати "провокативним", али он је такође један занимљив и храбар покушај приказивања неисказане димензије сексуалности – оних аспеката који превазилазе физичност и често измичу књижевном и другом приказивању. Упркос честим спомињањима сексуалног, мало је књига или филмова који настоје да ухвате ове неопипљиве аспекте сексуалности. Заиста, само је неколицина романописаца то уопште и покушала. Упоредимо овај одломак са *Лолитом* (1955) Владимира Набокова. Набоковљев наратор, Хамберт Хамберт, слободно изјављује да љубав нимфетице представља потрагу за "естетичким блаженством" (**aesthetic bliss**) и тренуцима који (као код Китса и Дантеа) превазилазе време. Ма колико да смо подозриви према Хамберт Хамбертовим тврдњама, овде осећамо стварну интуицију. Лоренс је поседовао исту интуицију и приповедао сексуалност као физичку и симболичку.

Размотримо сада одломак који описује познију фазу ове везе, након што су Вил и Ана венчани осам година и имају четворо деце. Радња се дешава након што Вил покушава, безвољно и стога неуспешно, да заведе младу жену коју је срео у граду, после чега се враћа кући Ани. Она осећа да је нешто другачије и одмах реагује:

Он бејаше сензуални мушкарац који тражи своје задовољство, а она жена, спремна да нађе своје: али на свој начин. Мушкарац се може претворити у слободњака: према томе, може то и жена. Баш као и он, она је тек слабо пријањала за свет морала. Све што је прошло за њу није ништа значило. Постала је друга жена, поводећи се за примером страног човека ...

Смејала се и држала га подаље од себе, док се претварала да га игнорише. Гледала га је како се свлачи, као да је странац. Он је за њу заиста био странац ...

Чудна му беше његова жена. Било је то као да је он савршено стран човек, као да му је она у суштини неизмерно страна, као да је она друга половина света, засењена половина месеца... Наслућивао је код ње неисцрпно обиље сензуалног задовољства. С распламсалом чулном страшћу... наилазио је на њу: на њену лепоту, на посебност лепоте њеног тела.

Био је сасвим избачен из самога себе, захваћен сензуалним заносом свега онога што је у њој откривао. Постао је други човек... Између њих више није било ни нежности ни љубави, само чулне потраге за новим... (Лоренс 1915: 218)

За разлику од претходног одломка, овај велича уметност слављења чула, физичких и менталних, лагано прелазећи у индиректан опис сексуалности која је ипак интензивно физичка. Одломак укључује неке од особина које су типично лоренсовске. Да ли је икада постојао аутор који би, нпр, користио речи попут "стран" и "странац" тако често, тако понављајуће, а да не потражи синоним? Примећујемо такође нејасно неодобравајући тон одломка, који постаје експлицитнији у наставку: "Деца су за њих била само потомци", наставља наратор у трећем лицу, "родитељи су живели у смртоносном мраку своје чулности". (Лоренс 1915: 219) Овом реченицом, роман као да постаје исувише дидактичан и проповедан, питајући и одговарајући сувише упрошћено на питање шта је позитивно а шта не. Но ово је ипак изузетан одломак. Идеја чулности према Лоренсу у себи свакако садржи нешто више, а сама љубав која се претвара у "смртоносну чулност, до безумља луда опијеност чула, убитачна страст" нас доводи до пишчевог поимања Апсолутне Лепоте:

Њега је у току живота увек подилазила нека тајанствена језа од Апсолутне Лепоте. Лепота је за њ увек била неки фетиш, нешто чега се заиста треба бојати. Јер љубав беше невитална и против човечанства. И тако се он био вратио готици, која је својим шиљастсим луковима увек изражавала сломљену жудњу човечанства, избегавајући таласасту, савршену лепоту облога лука. (Лоренс 1915: 220)

Попут сличних одломака у *Љубавнику леди Четерли*, Лоренс и овде снажно истиче да сваки сусрет између двоје људи може имати веома различиту емоционалну позадину, позадину некада у складу са претходним сусретима а некада драматично различиту. Одломак се фокусира на Ани и Вилу и сугерише компатибилност која их обоје мотивише: његово расположење је другачије, зато њој његово тело изгледа другачије; њен став је другачији, па зато њено тело представља нову фасцинацију за њега, што се манифестује фетишистичким истраживањем сваког дела тела. Одломак такође истиче да емотивно-чулни однос пара који је дуго заједно еволуира – чак и када су у браку много година и имају четворо деце. Овај аспект Лоренсовог приповедања сексуалности, као и у првом посматраном одломку, истиче *неизрецивост* сексуалности и њен отпор према кодификацији и објашњењу.

Са развијањем радње романа, појављује се још један аспект Лоренсовог приповедања сексуалности. То је његова свест да свака промена у емотивно-чулном односу утиче на широк круг оних око њих. Алудирајући на четворо деце овог пара,

наратор након овог одломка усмерава пажњу на једно од њих, Урсулу, и на утицај који веза њених родитеља има на њу. За Вила Брангвена, његова нова окренутост физичности води до новог начина припадања душтвеном свету, свету који је игнорисао током прве године свог брака. Будући емотивно испуњен, "хтео је бити једнодушан са целим свесним човечанством... Први пут се почео озбиљно занимати за јавне послове. Напоследку се из своје дубоко запретене чулности довиную до свога заиста свесног Ја". (Лоренс 1915: 221) Он почиње да држи вечерње часове дрводељства. А "за Урсулу, дете од осам година, било је сада све више чаролија ... За Урсулу, све што је њен отац радио било је чаролија ... Као да је трчала у сенци неке загонетне моћне тајне, чијег постојања се није ни усуђивала да буде свесна, јер ју је толико очарала и помутила њен дух" (Лоренс 1915: 221) Неке од најевокативнијих сцена у *Дуги* приказују овакав утицај скривене сексуалности двају карактера на целу породицу. Или пак, описују начин на који карактери постоје, унутар породица, у више различитих временских тренутака – од којих сваки може бити активираан *сећањем*. Размотрићемо као пример једну такву сцену која показује Лоренсову свест да се сексуалност мења током времена као и да те промене утичу на оне који нису њени активни учесници.

Поменута сцена се наставља на одломак који смо разматрали и фокусира на Тому Брангвену, Анином очуху, иако се тај фокус мења у складу са Лоренсовим праћењем широког дијапазона последица које рађа Анина и Вилова сексуална заједница. Сцена почиње идентификовањем генералне промене у Маршу (породичном дому Брангвенових) након Аниног венчања: "И тако је дошло до трајне промене расположења у Маршу. Што је бивао старији, Том Брангвен, отац, као да се у току година све више претварао у центлмена-фармера. Већ је по свом стасу био као створен за то: био је крупан и леп човек". (Лоренс 1915: 224) Потом се одломак преноси, на изразито непостојан начин, на Томова унутарња осећања у вези са спознајом старосне доби; на осећања његове супруге Лидије; на Томовог најстаријег сина (такође названог Том) и на прекид односа између оца и сина; да би напоследку опет говорио о Урсули која налази да је млади Том, онда када напушта Марш, "романтична, привлачна фигура". (Лоренс 1915: 225) Овај "таласасти" ефекат одсликава често спомињани аспект *Дуге* који међутим није уобичајено повезиван са питањем приповедања сексуалности: способност да представи *ритам* породичног живота. Сматрамо да се по овом аспекту роман јасно разликује од *Заљубљених жена*. Карактери у *Заљубљеним женама* очигледно покушавају да се ослободе "спона" које одређују карактере у *Дуги*: спона обичаја, породице и лојалности између мушкарца и жене. Њихов покушај ослобађања

се испољава сваки пут када роман третира сексуалност, која има "окидајући" ефекат, онај у коме сексуалност постаје одвојена од пуног континуума живота. Упоређене са *Дугом*, многе сцене сексуалности у *Заљубљеним женама*, поготову оне између Гудрун и Цералда, делују изненадно и изоловано: обележава их одсуство чулности и спиритуалне димензије, као и породичног контекста. (Лоренс 1920: 344-46, 401-02)

Последњи одломак из *Дуге* који ћемо размотрити припада Урсулиној половини романа и описује сусрет са њеним рођаком, Антоном Скребенским. Овај одломак одсликава позну ревизију романа, начињену након Лоренсовог сусрета са уметношћу италијанских футуриста, показује како је аутор био под утицајем њихове сликовитости, и спада међу најпознатије у *Дуги*:

Лежала је непомично, гледајући у месец широм отворених очију... Она га је привијала к себи језиво... Рвање у тој борби за коначно задовољење беше страшно. А трајало је све док болна патња није прожела сву његову душу, док није подлегао, док се није предао као мртав и лежао лица загнуреног делом у њеној коси, делом у песку...

...Прошло је дуго времена док није опет дошао к себи. Приметио је како јој се прса чудно надимају. Диже поглед. Њено лице је почивало као слика на месечини, а широм отворене очи беху јој укочене. Али из ока јој се полагао котрљала суза ... (Лоренс 1915: 444-45)

Одломак приказује борбу – њену и његову – у којој мушкарац осећа одређен гнев према жени и њеном "бесном, попут кљуна оштром харпијиног пољупцу". (Лоренс 1915: 444) Слика харпијиног кљуна да би се представила женска сексуалност преноси се и на познијег Лоренса, па у *Љубавнику леди Четерли* наглашава Мелорсово одрицање од жене, Берте Катс. Овакве слике стоје у директној вези са оптужбама критике да су Лоренсове сцене сексуалности погрешне и штетне. Међутим, у контексту романа, ова сцена је само климакс низа сусрета у којима Антон и Урсула користе сексуалност у циљу међусобног сукобљавања и контроле. Аутор дакле приказује прогресивну парализу интимних људских односа која улази у своју коначну фазу у последњој генерацији Брангвена. Урсула и Антон не могу да нађу чак ни пролазна задовољства разигране чулности; код њих је страст толико паралисана свешћу да равнодушност замењује чак и вербално сукобљавање. Њихов хладни разлаз, као и потоња слика лезбијског односа Урсуле и Винифред, предочавају свет у коме је физиолошки надражај механички празан, а љубавници сведени на начело машине. Чак и као

изолиране, овакве сцене нису потпуно симпатетичне ни према Антону ни Урсули, који обоје испољавају вољу за испољавањем моћи, и симпатије наратора су на страни Урсуле колико и на Антоновој. Заиста, Лоренс је већ описао довољно разлога због којих Урсула може сматрати Антона неодговарајућим, разлога који могу бити изражени кроз сексуалност али јој нису идентични. Међу тим разлозима је Антоново приступање Боерском рату и британским колонијалним снагама у Индији – и стога читавом низу милитаристичких, експлоататорских и конвенционалних ставова. Суочен са Урсулиним понављаним изливима незадовољства, Антон предлаже њихово хитно венчање као лек: то је управо разрешење које би човек његовог положаја и темперамента предложио. Урсула нема речи којим би изразила своје жеље, под претпоставком да их и сама потпуно разуме. Али она осећа да ће њена прећутна сагласност у сексуалности значити спремност да се венча са колонијалним официром – и на тај начин подржи такође и многе друге ствари.

У овој и другим сценама, од круцијалне је важности то што је Урсули дато тело и телесне потребе. И заиста, у *Дуги* и, много славније, у *Љубавнику леџи Четерли*, Лоренс даје женском телу значајну одређеност и значење. Кејт Милет је била у праву када је 1970. у својој утицајној иако крајње феминистички обојеној студији *Сексуална политика* истицала да Лоренс дели Фројдове погледе по овом питању. Ипак, она умањује меру до које је Лоренс фасциниран женским телом, али и отворен када је реч о зависти због екстазе коју му приписује. Коначно, бар у појединим тренуцима, та симболика тела нас суочава с Лоренсовим крајњим *идеалом* љубави, посезањем за оностраношћу посредством чулног живота, који нас враћа првој генерацији Брангвена:

Нису мислили једно о другом – зашто би? Само кад би га додирнула, сместа је препознавао да је с њим, да је капија и излаз, да је с оне стране, и да он путује са њом кроз оностраност. Куда? – Зар је то важно?" (Лоренс 1915: 91)

Ове слике свакако рефлектују оно што је Лоренс у животу тражио с Фридом, с обзиром на то да Томова чулна љубав с Лидијом наговештава једну од карактеристичних модерних ситуација у којој љубавници ескапистички граде неки свој изгнанички свет на последњим обалама живота, неку оазу ако не у пустињи, а оно на њеној граници, покушавају заправо да гаје цвет без корена – интимни однос који није део једне људске заједнице, њеног тла и културе (ради се о раздвајању чулног и механичког). Па ипак, Том и Лидија још увек живе у сенци спокоја претходних генерација. У свему поменутом, Лоренс је био крајње иновативан у свом времену.

2. 4. 2 Контекстуализовање чулности

Питања која нам остаје да размотримо у овом поглављу су следећа: који су били уобичајени начини представљања сексуалности у Лоренсово време? Да ли ти уобичајени начини доприносе решењу проблематике "лоренсовског идеала"? Сматрамо да доприносе, омогућавајући нам да сагледамо шта је дистинктивно у Лоренсовом приступу, али и да задржимо увид у његове недостатке.

Први и најочигледнији модел доступан Лоренсу за представљање сексуалности били су романи његових савременика. Но када упоредимо Лоренсово третирање чулности са оним у другим романима периода, постаје нам јасно колико су други романописци свеукупно избегавали сексуалност или је пак приказивали веома посредним, естетизованим терминима. То није изненађујуће имајући у виду климу могуће цензуре. Као пример узећемо одломак из *Златног пехара* (1904) Хенрија Џејмса:

"Он је свет", рекао је напоследку.

"Он је свет", одвратила је шапатом. Посезали су за њим, исцрпљујући га и обухватајући, привучени својим интензитетом још ближе. Онда је изненада, кроз овај припијени круг, као на излазу уског теснаца у море у даљини, све престајало, прекидало се, повлачило, топило и мешало. Њихове усне су тражиле њихове усне, њихов притисак њихов одговор и њихов одговор њихов притисак; са силовитошћу која се удахнула у наредни тренутак најдуже и најдубље мирноће они су страствено запечатали свој завет. (Џејмс 1904: 228-29)

Цитирани одломак садржи скривене дубине, укључујући осећај како сексуалност погађа и како бива погођена динамиком породичних односа. Али његове дубине су заиста сакривене. Џејмс представља пољубац љубавника довољно јасно – трагање, притисак и одговор. Али се целокупна пишчева естетика овог одломка одвија унутар високо одступајућег "тренутка". Примећујемо да је овде приказана динамика чулности строго естетизована.

Други пример нам представља *Меланкта* Гертруде Штајн у *Три живота* (1909):

Није од мушкараца Меланкта задобила своју мудрост. Увек је Џејн Харден била та која је чинила да Меланкта почиње да разуме ... Џејн је увек била наклоњена Меланкти. Ускоро су почеле да лутају, више да би биле заједно него да би виделе мушкарце и њихове различите начине рада. Онда су почеле да не лутају, и Меланкта би проводила дуге сате са Џејн у њеној соби, седећи крај њених ногу

и слушајући њене приче, и осећала њену снагу и моћ своје привржености, и споро почињала да схвата пре ње један сигурни начин који би сигурно водио до мудрости.

Пре него је дошао крај, завршиле се две године током којих је Меланкта све своје време, онда када није била у школи или у својој кући, проводила са Џејн Харден, пре него су се две године завршиле, Меланкта је почела да увиђа јасно и са великом увереношћу, шта је то што свету даје његову мудрост. (Штајн 1909: 73)

Штајнова ће касније у својој списатељској каријери славити – макар само посредно – женско-женску сексуалност. Овај одломак из *Меланкте* такође флертује са питањем лезбијске сексуалности. Он подсећа на епизоду са Винифред у Лоренсовој *Дуги* будући да оба случаја представљају лезбијско искуство као почетак или иницијаторско искуство хетеросексуалности. Ова сличност је занимљива, будући да је Штајнова много више афирмисала женско-женске и мушко-мушке односе него што је то икада чинио Лоренс; ипак, овај одломак има и своје недостатке. Он замагљује своје атрибуте понављањем – и потенцирањем – процеса "сазнавања", термина који је и библијски и романескни.³⁸ За читаоца је ипак тешко да *спозна* шта се напоследку дешава у одломку попут овог. Његова непрозирност је типична за различите методе које су романописци усавршили да опишу сексуалност у културолошком контексту уздржљивости и цензуре.

Други пример приступања сексуалности доступан као модел у Лоренсово време била је вулгарна књижевност; наиме, овај вид књижевности је цветао у викторијанској и едвардијанској Енглеској. У свом поговору *Лолити* (1955), Владимир Набоков указује да се вулгарна књижевност разликује од уметности због свог ослањања на конвенције и понављање:

У модерном добу термин "опсцено" има конотацију осредњости, комерцијалности и одређених строгих правила наравице... у вулгарној

³⁸ Лоренс, међутим, има негативан однос према "сазнавању". Тако у *Дуги*, Лидијина кћерка Ана је од ране младости обележена проклетством "сазнавања": "Она је настојала да да разматра људе, хтела је да сазна шта се тачно говори". (Лоренс 1915: 99) Пред тим кобним радозналостима њеног очуха Тома обузима нелагодност: "Он није хтео да му се ствари увлаче у свест". (Лоренс 1915: 99) Касније, у односу Ане и Вилијема ово свођење рачуна, "освешћивање" живота добија механички ритам ставова и препирања: свака несугласица бива пролонгирана, па стога сукобљавање постаје све јаловије и апстрактније. Раздражљивост и нервоза прате бескрајне и све бесмисленије препирке које оличавају рационалну испразност механичког модерног света. У односу Ане и Вилијама, наиме, нестаје оног што ће Лоренс касније назвати "спонтано-стваралачком пуноћом бића" (spontaneous-creative fullness of being), односно, види се да "ментална свест није циљ", да је "она ћорсокак". (Лоренс 1921: 126)

књижевности, радња мора бити сведена на повезивање клишеа. Стил, структура, сликовитост не треба да одвлаче пажњу читаоца од атмосфере пожуде. Роман се мора базирати на смењивању сексуалних сцена. Одломци између њих морају бити редуковани на уметке смисла, логичне споне најпростијег дизајна... које ће читалац највероватније прескочити али мора знати да постоје да се не би осећао превареним. (Набоков 1955: 311)

Набоков међутим одбија да буде дидактичан о тачној линији раздвајања чулног од пожудног:

Ни од једног писца не треба очекивати да се бави тачном граничном линијом између чулног и пожудног; то је бесмислено... Има благих душа које би *Лолиту* прогласиле бесмисленом, јер их ничем не учи... За мене прозно уметничко дело постоји само утолико уколико му прибавља оно што ћу одсечно назвати естетским блаженством, то јест, осећање да сам некако, негде, повезан са другим стањима постојања где је уметност (радозналост, нежност, доброта, занос) правило. (Набоков 1955: 315)

Опсцено може ухватити само оне аспекте сексуалног који се понављају, док су они простори између поменутих сцена, како истиче Набоков, мртва места, "уметнути смисао, логичне споне" које треба избегнути. Лоренс, с друге стране, као што смо показали одломцима из *Дуге*, симултано представља *фантазију* и *чулно* искуство – као део бујице живота и *континуума* – тежећи при томе оном што измиче понављању, што не може бити потпуно ухваћено речима, што чулност чини већом од простог сумирања чинилаца.

Трећи модел приказивања сексуалности у Лоренсово доба била је сексологија, која је као дисциплина цветала до 1920, посебно у Немачкој и Аустрији. Лоренс је био упознат са њеним тенденцијама захваљујући Фриди, која се кретала у интелектуалним и боемским круговима пре брака са Лоренсом. Фрида је такође имала кратку аферу са Оттом Гросом, психологом-одметником који је признавао култ Велике Мајке (*Magna Mater*), базиран на делу Ј. Ј. Бахофена. Бахофен је 1861. објавио веома утицајну књигу под називом *Матријархат* (*Mutterrecht*), но Грос је преусмерио Бахофенове теорије у другом смеру препоручујући (за разлику од Бахофена) женски промискуитет као начин супротстављања модерном буржоаском стању ствари. Како истиче Фиона Бекет, Лоренс је био упознат са психоаналитичким теоријама Фројда и Јунга; такође, и сам је писао радове о *несвесном*. (Бекет 1997: 219)

Најдоступнија студија из области сексологије коју је Лоренс имао на располагању биле су *Студије из сексуалне психологије* (1897-1928) Хевлока Елиса. Једно писмо из 1925. индицира да је Лоренс читао Елисов рад, а у *Писмима* постоји још осврта на Елиса. (Лоренс 1997: 230-31) Стога ћемо укратко представити Елисове методе, будући да одсликавају феноменологију представљања сексуалности доступну за Лоренсова живота.

Један од стандардних Елисових метода је представљање општења животиња или инсеката као аналогног људском. Било да је усвојио овај метод од Елиса или неког другог, много старијег извора, Лоренс некада користи животиње или инсекте за ткање минијатурних сексуалних параболоа: кокошке и пилићи у *Љубавнику леди Четерли*, нпр. (Лоренс 1928: 113-15); мачка Мајно у *Заљубљеним женама*. (Лоренс 1920: 148-50). Но у Лоренсовом представљању сексуалности употреба анималних аналогја је строго ограничена и чак антитетичка његовим много снажнијим репрезентацијама.

Други метод који је Елис користио јесу репродукције извештаја антрополога или путописаца о сексуалним обичајима тзв. "примитивних" људи. Као у *Златној грани* (1890-1915) Сер Џејмса Фрејзера, ове антрополошке приповести често приказују неконвенционалне епизоде (попут плеса праћеног сексуалним ослобађањем). Овакви извештаји – супротстављени неутралном представљању биолошких података о инсектима и животињама – представљају свет Елисове чулности у новом светлу.

Антрополошки метод се каткада јавља и у Лоренсовој прози. Роман као што је *Перната змија*, нпр, повремено јасно истиче своје расне тезе. Он износи Лоренсова становишта, изведена из теорија које су циркулисале унутар његове културе, о паду и успону раса базираном на *енергији и моћи*. Лоренсов страх дефинише бојазан да ће бела раса бити потиснута:

Све док белац одржава импулс сопственог поносног прогресивног марша, тамне расе ће се, силом прилика, покоровати и служити. Али нека белац само једном испољи сумњу у сопствено вођство, и тамне расе ће га сместа напасти, повући га у стари бездан. Потиснути га поново.

То је оно што се дешава. (Лоренс 1926: 148)

Можда најупадљивији пример антрополошког метода представља употреба афричких статуа и целокупна веома необична теорија "афричког начина" (у *Заљубљеним женама*), где Лоренс пише о "дугом, дугом афричком процесу првенствено чулне спознаје, разумевања мистерије нестајања (mystery of dissolution)", и о "неоткривеним,

чулним, безобзирним, ужасним мистеријама далеко изнад култа фалуса". (Лоренс 1920: 253)

Напоследку, и веома прикладно, Елис разматра приповести индивидуалаца, од којих су неки хомосексуалне, а неки хетеросексуалне оријентације, представљајући њихова интригантна чулна искуства. Елисове *Студије* често стављају превелики акценат на индивидуалне исповести, представљајући их као типичне за одређене групе, што је генерализовање коју појединачни примери не могу адекватно подупрети.

Попут Елиса, Лоренс некада користи своје карактере као "типове" универзалног мушкарца или универзалне жене: у *Дуги*, Урсула каткада има овакву функцију, док Винифред Ингер повремено постаје "тип" лезбијске сексуалности, с њеним "финим, усправним, атлетским држањем и њеном неукротно поносном природом". (Лоренс 1915: 312) Али у самој суштини Лоренсове романескне форме је да одолева овим универзалистичким тенденцијама. Штавише, Лоренсови карактери израћају као појединачни, заједно са својом историјском и емоционалном позадином уместо са "типичном" сексуалном историјом.

Упадљив је, међутим, начин на који је сексологија, парадоксално, лишена сексуалности и осећаја многих променљивих које она укључује. Група аутора доказује како, чак и у 1990-тим, сексологија може бити лишена сексуалности, као што компаративна студија *Сексуалност у Америци* (1994) потврђује.³⁹ Необично, сексологија често није у стању да *приповеда* сексуалност, где под "приповедањем" сматрамо способност не само казивања приче и креирања карактера већ такође укључивања менталних компонената у сваки аспект радње, стварања комплексне мреже каузалности и чулности, и приказивања оних аспеката ситуације који могу бити ухваћени механичким инструментима, као и оних који то не могу. Према овом значењу речи "нарација", ни романи писани у Лоренсово време, ни вулгарна књижевност нити сексологија, не могу заиста приповедати сексуалност. Ово је, сматрамо, разрешење питања зашто је Лоренс велики писац о темама сексуалности одн. чулности, упркос неким стилистичким или садржајним мањкавостима. Лоренс је *истраживао* сексуалност не као механички, физички чин, већ као ткање сачињено од *мисли, фантазија* и *емоција*. На тај начин, Лоренс је *романтизовао* сексуалност. Мало других писаца је то икада покушало.

³⁹ Резултати истраживања су објављени у две публикације, популарној и научној. Вид. Роберт Т. Мајкл, Едвард О. Ломан и Цина Колата, *Коначно истраживање* (1994), и Едвард О. Ломан, Роберт Т. Мајкл и Стјуарт Мајклс, *Сексуална пракса у Сједињеним државама* (1994).

2. 5 Ерос, отуђеност и нација

Ја *знам* да представљам енглеску нацију – да представљам европску расу – и да је оно што привидно постоји као енглеска нација само лицемерност, пука фасада. L'Etat c'est moi.

А ја сам Енглез, и моја припадност нацији је моја стварна визија. Али сада морам отићи, ако моја душа постаје заувек слепа. (*Писма*, март и октобар, 1915)

2. 5. 1 Лоренсова подређеност

Цитирајући Луја XIV, "Држава то сам ја" (L'Etat c'est moi), Лоренс такође призива Флоберову прослављену изјаву, "Мадам Бовари, то сам ја" (Madame Bovary, c'est moi)– фразу која изједначава пишељев идентитет са његовим делом. У овој формулацији – претенциозној илузији узвишености, мегаломаније – Лоренс, његово стваралаштво и Енглеска представљају тројство које постаје једно.

Ипак, аутор који је тврдио да представља енглеску нацију и европску расу био је лоше третиран од стране енглеских државних институција током Првог светског рата, истиче Пол Диллејни у студији *Д. Х. Лоренсова ноћна мора: Писац и његов кружок у годинама Великог рата*. (Дилејни 1979: 64) Ако је Лоренс представљао Енглеску, онда његова искуства током ратних година показују нацију у рату са самом собом. Држава је ограничила дистрибуцију његовог дела забрањивањем *Дуге* 1915-те. То је одвојило Лоренса од његовог аудиторијума, чиме је његов доходак био толико редукован да је године рата проживео у сиромаштву. Држава је ограничила његово право на кретање, протерујући га из Корнвола под сумњом за бављење шпијунажом (брак са Немицом је допринео да током ратних година буде под сумњом да је немачки шпијун), и одбијајући да му допусте да напусти Енглеску. Још трауматичније искуство су били прегледи – Лоренс је три пута био прегледан од стране војних доктора. "Држава" је грубо поступала, лоше третирао и исмевао његово обнажено тело, које није било у стању да служи војну службу. У својим писмима, као и у поглављу *Кенгура* под називом "Ноћна мора", Лоренс приказује насилно третирање од стране војних органа.

Уолико су ове мере биле предузете са намером да од Лоренса створе покорног дисциплинског субјекта, биле су спектакуларно неуспешне. Уместо тога, његово искуство са државним властима довело је до кризе његовог осећаја припадности и интензивног идентификовања са енглеском нацијом. Године 1919. Лоренс напушта Енглеску, да јој се, осим кратких посета, никада не врати. Како Ентони Баргс пише у

предговору студији *Д. Х. Лоренс и Италија*, "од тада је његова отуђеност постала трајна". (Баргс 1985: viii)

Ипак, ударци задобијени од стране државе представљали су чин *подређености*. Лоренс је био подређен од стране државе, али не на начин на који су то власти желеле. Испољавајући "презир према мученицима", Лоренс није веровао у тиху патњу. "Човечанство ме је презрело, и ја сам презрео човечанство", написао је 1918-те (Лоренс 1997: 281) Ране нанете Лоренсу током година рата имале су дуготрајни ефекат. Урезале су се у његово биће. Лоренс, у рату са Енглеском, такође је у рату са самим собом; био је дисциплинован и оформљен оним што је одбијао. *Заљубљене жене* истичу разлику између "отпора према ауторитету" и "слободе"; Лоренс није могао да се "ослободи" Енглеске одупирући се њеном ауторитету. (Лоренс 1920: 28) Прихваћен или одбачен од стране Енглеске, прихватајући или одбацујући Енглеску, он остаје њоме обележен. Од почетка ратног периода, видимо Лоренса који се изјашњава као *изгнаник*, одбачен од нације коју само његов неговатељски, брижни и пророчки глас може спасти. "Ако не будем имао ништа, замолићу људе за комад хлеба ... попут пророка у дивљини", написао је пријатељици леди Отолин Морел септембра 1915. год. (Лоренс 1997: 389)

Лоренсово стваралаштво је још пре рата приказивало разлику између индустријске Енглеске и једне пасторалне, агрикултурне Енглеске. Рат је ову разлику додатно нагласио. У Лоренсовим очима, рат је био одговоран за нестајање једне старе органске Енглеске, потиснуте од стране модернизма, одн. једне Енглеске механизоване, неорганске *отуђености*. У "Ноћној мори", Лоренс описује ово нестајање терминима пола, одн. рањавањем тела Енглеске: ратне године су "ужасне ... када је штета била нанета ... када је свет изгубио своју праву мужевност"; "Године 1915. је стари свет нестао ... а Лондон ... престао да буде срце света, и постао ковитлац узбурканих страсти, пожуда, нада, страхова и ужаса". (Лоренс 1923: 213, 216) Овај махнити "ковитлас узбурканих страсти" је повезан са "људима помахниталим за нападима цепелина" и (у субверзивној изјави јунака романа, Сомерса) "рововима и ратном машинеријом", што је "хуљење против самог живота". (Лоренс 1923: 216, 221) Ратна Енглеска је приказана као тоталитарна држава – "владавина страха, под управом групе непристојних грубијана" – којом влада "криминална дружина". (Лоренс 1923: 212)

Лоренс себе описује као принету жртву, чак и када протестује и истиче да неће постати "мученик саможртвовања". (Лоренс 1997: 286) Његов тридесет трећи рођендан најављује његово предстојеће распеће: "Данас је мој тридесет трећи рођендан – свето доба. Тако сам данас још једном примио обавештење којим се позивам на још један

медицински преглед". (Лоренс 1997: 281) Епизода у "Ноћној мори" у којој Лоренс описује свој трећи медицински преглед је, како примећује Пол Дилејни, "тако засићена презиром да Лоренс често губи контролу над фикционим тоном и подлеже чистом гневу". (Дилејни 1979: 375) Проза добија помамно хистеричан тон: наставља се у необузвано испрекиданом ритму, у коме су изјавне реченице замењене правим фразама, и одаје утисак бележака потпунијег сагледавања ствари, које никада није написано. Присутна је и доза хумора, као када Сомерс размишља о два човека који чекају преглед, како "наги људи остали само у својим цивилизованим јакнама чине божански најнапуштенији приказ који сам икада видео", но ово незнатно ублажава општи утисак кобног насиља: "Место је имало неописиви тон подругљиве, исмевајуће бесрамности". (Лоренс 1923: 252, 253) Подругљивост није карактерисала само искуство којем је Сомерс био подвргнут, већ и неадекватност његовог крхког тела – Сомерсове "танке ноге" и "кочоперна, срамна нагост" чине га рањивим у "атмосфери корозивног поруге". (Лоренс 1923: 253) Преглед је описан изразима који би се могли користити да опишу силовање: Сомерсу су прегледане гениталије у атмосфери подсмешљивости. (Лоренс 1923: 254) Ова срамна сцена је попут трауме, и појављује се као потиснуто сећање, "попут вулканске ерупције у његовој свести". (Лоренс 1923: 259) Ова траума је одвојила Сомерса од његове нације; он је "слободан попут дебла откинутог од олупине брода, које носи морска површина ... одвојен". (Лоренс 1923: 259)

2. 5. 2 Ерос и нација

Како подређеност одређеној нацији утиче на став једног писца према другим нацијама? У Лоренсовом стваралаштву упадљиво се стапају еротизам и расна обележја. Лоренс еротизује расу, етничност и националност, па фантазије о њима потхрањују његове представе сексуалности. Образложење овог двојног процеса – Лоренсовог еротизовања расе и његовог "расног третирања" ероса, сексуалности и тела – неоспорно је комплексан и тежак задатак.

Лоренсово идеализовање и еротизовање – а повремено и демонизовање – других раса и култура је могуће повезати са његовим *отуђењем* од Енглеске у току рата. Ипак, мишљења смо да Лоренсова фасцинираност расним алтерацијама почиње пре рата. Лоренсова ратна искуства можемо сагледати као конституисање друге, формативне, едипалне кризе његовог живота – кризе у његовом односу према нацији приказаној попут оца који који брутално третира свог јогунастог сина, распиње га и обележава као симболичку сакрифицијалну жртву у циљу учвршћивања сопственог милитаристичког,

бруталног модернизма као и психотичног дискурса модерног национализма. Ово је прича коју нам казује Лоренс, посебно у поглављу "Ноћна мора" романа *Кенгур* као и свом предговору *Мемоарима стране легије* Мориса Магнуса, који је написао 1922. год. У њему Лоренс бајроновски истиче да су насиље, мржња и ратови дубоко усађени у нашу културу, као и да пружање отпора овим силама не може бити отворено будући да смо формирани "болешћу" коју желимо да излечимо: "треба да пригрлимо овај покварени дух на своје груди ... и да га ту прочистимо". (Кашман 1987: 100)

У "Ноћној мори", Самерс је круцијално обележен, формиран и подређен силама којима жели да се одупре. Приморан да се осећа "странцем" у сопственој земљи, Самерс је ипак "интензивно Енглеz", чак и ако је његова "страст" према Енглеској "страст мржње" (*passion of hatred*). (Лоренс 1923: 223) Овде можемо истаћи следећу хипотезу: Лоренсово понижавајуће искуство третирања од стране државних ауторитета било је необично интимно (што он повезује са еротизованим и сексуалним), и као такво одговорно за његову увереност да је могућност *стасавања* и *интимности* младих људи у Енглеској контаминирана. Током рата његово дело приказује људске односе хиперболички обележене међуигром моћи и подређености, окрутности и насиља, што може бити сагледано као опонашање његовог односа са енглеском државом и војском. Током ратних година видимо Лоренса који идеализује друге културе верујући да поседују *мужевност* и *органски* карактер коју је Енглеска изгубила. Примећујемо да Лоренс може да прихвати могућност хомоеротске повезаности мушкараца све док се она дешава у другим културама. Ово је евидентно у есејима о америчкој књижевности које писац започиње током рата. Пишући о *Моби Дику*, он каже да је "Квивег поново спустио бране љубави и људске повезаности према Исмаелу", док, дискутујући Витманову "верну љубав" (*adhesive love*), оцењује да је она света попут брака: "Ако је брак свет, онда је крајње другарство такође свето, будући да не садржи никакве скривене мотиве, као што је то код брака нпр. продужење врсте". (Лоренс 1924: 238, 263)⁴⁰

Лоренс је у току рата био изразито хомофобичан у свом одговору на ситуације за које је сматрао да представљају минијатуре енглеског живљења. Видевши војнике у Вортингу, он има асоцијацију на бубе и кукце – "Волим када су људи звери – али људи као инсекти – ох Боже!" (Лоренс 1997: 331) Приликом посете Кембрицу истог месеца,

⁴⁰ У верзији ових есеја напослетку објављених као *Студије о класичној америчкој књижевности* 1923. год, Лоренс више није тако ентузијастичан према Витману, где каже да његова љубав према друговима "увек води у смрт". (Лоренс 1924: 178)

призор Цона Мејнарда Кејнса у кућном огртачу буди у Лоренсу "ужасан осећај покварености, тако одбојан, као да долази из неке дубоке унутарње нечистоће". (Лоренс 1997: 320) У то време, Лоренс је сматрао да мушко-мушке везе у другим културама не морају нужно бити симболички повезане са инсектима и прљавштином. Он пише Дејвиду Гарнету: "Лудо је рећи да то није важно – мушкарци који воле мушкарце... веома је важно, Дејвиде, једном појединцу – бар свакако нама северним нацијама – то је као процват тријумфалног распадања" (blow of triumphant decay). (Лоренс 1997: 320)

Како се северне нације разликују од замишљеног Југа? Овај Север/Југ контраст подсећа на евоцирање "Сотадичне зоне" у *Хиљаду ноћи и још једној* (1885-88) Сер Ричарда Бартона. И Едвард Сед у *Оријентализму* дискутује о "скоро сталној повезаности Оријента и сексуалности" (Сед 1979: 188), док Андре Жид у *Развратнику* (1902) показује како северна Африка сагледана кроз европску имагинацију такође има хомоеротизовани аспект. (Дилејни 1979: 64) "Сотадично" (Sotadic), према *ОЕР* означава "непристојност и подругљивост" ('coarseness and scurrility') попут оне присутне у делу древног грчког песника Сотада (Sotades) и у Бартоновој "Сотадичној зони", која укључује јужну Европу и северну Африку, хомоеротизовани аспект је приказан као раширен, док су северне расе заштићене од ове тенденције која у њима као спорадична наилази на "неодобравање ближњих и изазива најживљу одбојност". (Дилејни 1979: 302)

Лоренс се често игра контрастима сличним онима које евоцира Бартон, но где почиње "Југ" остаје дискутабилно. Размишљајући о овим тенденцијама он у писму леди Отолин Морел каже: "То је довољно да човек побесни. Чини да чезнем за мојом Италијом. Понекад више не могу да поднесем ову Енглеску: сувише је покварена и перверзна". (Лоренс 1997: II, 319) Да ли чезне за Италијом зато што је слободна од "тријумфалног распадања" асоцираног са "мушкарцима који воле мушкарце"? Изгледа нам да он осећа да хомосексуалност у Италији није важна, као што је то на Северу, како каже Бартон, "ближњима ... код којих изазива најживљу одбојност", док у Италији мушкарци *могу* волети сабраћу без "погрешне... неподношљиве... унутарње покварености" коју имплицира северњачки хомоеротизам. (Лоренс 1997: II, 320) У писму Хенрију Севицу 1913. Лоренс истиче "слободу" Италије као супротност сузбијеном, спутаном, животно ускраћеном енглеском стању: "Треба да посматраш слободне Италијане, онда би знао шта смо урадили. Ускратили смо живот нашим телима, па су она, наша тела, ускратила живот нама". (Лоренс 1997: II, 95) "Северне

расе" су, као контраст њима, преплављене "суицидалном тенденцијом". (Лоренс 1997: II, 101)

Године рата су свакако допринеле Лоренсовом осећају неизбежног *губитка* и *искварености* које имплицира хомосексуалност. Ипак, његови снажни хомофобни наступи претходе његовом бруталном третирању од стране државе. Његово негативно перципирање блумсберијевског хомоеротизма или оног у призору војника претходи његовој сузбијености у *Дуги*, медицинским прегледима и прогонима које је искусио као сумњичени шпијун. Лоренсова писма одају утисак да је призор Џона Мејнарда Кејнса у кућном огртачу био исто тако трауматичан као искуство бруталности државе – призор Кејнса био је "једна од криза мог живота". (Лоренс 1997: II, 321) Видимо дакле да еротизовање његове реакције према ауторитету подсећа на његов *немирни* и оптужујући одговор на хомоеротизам.

Лоренс је био склон еротизованом сагледавању *иностраног* и пре ратних година. Енглеска је за њега била контаминирана и пре 1914. год; он и пре 1914. слави препланулу, инострану мужевност. Џеси Чејмберс се присећа да је током година колеца Лоренс "био одлучан у подржавању Шопенхауеровог мишљења да бела кожа није природна за мушкарца ... За мене, једино је препланула кожа лепа" (Чејмберс 1965: 111) Ова препланулоост је или инострана, или она која се може видети код физичких радника чија је кожа препланула услед дугог излагања сунцу. У Лоренсовој првој краткој причи *Прелудиј*, аутор ствара величанствену слику Фреда који је обучен као Арапин у божићној драми. Фредове "очи су блистале као очи правог Арапина ... тамни набори вуненог прекривача и складни бурнус величали су овог младог фармера". (Лоренс 1987: 9)

Много је прецизније рећи да су ратне године учиниле Лоренсов однос према етничкој разноврсности, ауторитету и хомоеротизму, интензивнијим и много проблематичнијим. Ови променљиви односи се делимично могу видети у текстовима који се јављају почетком, али су написани пре рата. Лоренс је прерадио *Сумрак у Италији* за објављивање 1916, али есеји датирају из 1913. У ревидираном тексту, *патос* аграрне Италије *прошлости* сада угрожене *модерном* индустријском Италијом је много експлицитније стављен у контекст модерног империјализма. Описи дрвених крстова у Тиролу постају много дефинисаније медитације фасцинираности "смрћу, физичким насиљем и болом" које према Лоренсу рат илуструје, и показују почетак његовог интересовања за симболичку улогу *жртве* у људској култури. (Баргс 1985: 11) У *Кенгуру* он повезује ратно насиље са "пре-хришћанском људском жртвом" (pre-christian

human sacrifice) за коју Самерс мисли да се дешава у "древном свету" (pre-world) корнволских мочвара. (Лоренс 1923: 238)

Једна прецизна слика оваквих *тензија* у Лоренсовом делу свакако приказује улогу коју су имале пре рата. Лоренсова прича *Пруски официр* појављује се у *Енглеској ревији* августа 1914, истог месеца када је објављен рат. Ова подударност је интригантна, но свакако није била планирана од стране Лоренса који је причу написао 1913. год.

2. 5. 3 Љубав и жртва

Након што је 1912. год. прочитао драму Едварда Гарнета *Суђење Јованки Орлеанки*, Лоренс је писао Гарнету тврдећи да је "окрутност облик изопачене сексуалности ... ферментирана сексуална страст ствара зверство". (Лоренс 1997: I, 469) Лоренс је ову окрутност видео као продукт "мушких" институција као што су свештенство или војска.

Овакво становиште аутора може уоквирити но не мора одређивати тумачење *Пруског официра*. Прича описује узнемирујући однос између аристократског пруског официра и његовог посланог, двадесетдогодишњег сељанина. Два човека су систематично супротстављена не само по питању класе, доби и ауторитета, већ и по питању боје: "светло плаве очи" и "хладна ватра" официра супротстављене су "топлом пламену" "црномањастог, сунцем препланулог" посланог. (Лоренс 1914: 2-3)

Име посланог је "Шенер", што довољно асоцира на немачку реч за лепо, шон (*schön*). Официр је иритиран "нечим тако слободним и повученим" код свог слуге, "слепом, инстинктивном сигурношћу покрета неспутане младе животиње". (Лоренс 1914: 3) Ова раздраженост добија облик много екстремнијих емоција: "Поглед на преплануле, сељачке, младићеве руке ... одаслао би блесак мржње или беса кроз крв старијег човека". (Лоренс 1914: 3) Официр постаје опседнут овом препланулом сељачком руком, и посебно фиксиран "ожиљком на левом палцу, дубоком бразготинном која се пружала све до зглоба". (Лоренс 1914: 4) Он је такође раздражен чињеницом да његов посланик има "драгану, девојку с планина, независну и неуглађену". (Лоренс 1914: 5)

Лоренс описује официрова осећања као "страст која га је обузела", "агонију очајне раздражености, измучености и беде". (Лоренс 1914: 6) Официр почиње да злоставља свог слугу, бацајући му тешку војничку рукавицу у лице, ударајући лице

посилног опасачем, и напоследку, ударајући га континуирано по ногама док се овај држи за стуб на огради.

Ово није само прича о потиснутом хомоеротизму који прераста у насиље. Нити је то прича о насиљу узрокованом тиме што капетан нема драгану, ако је судећи према психичкој структури скицираној у Лоренсовом писму Гарнету. Лоренс пише да је "окрутност облик изопачене сексуалности", и да "ферментована сексуална страст рађа зверство", али еротизована окрутност у *Пруском официру* није описана као потиснута хетеросексуална *жудња* са капетанове стране. Еротизам настаје из очигледне силе привлачности младићевог препланулог тела као и *спона* ауторитета које повезују два човека. Можемо говорити о *психичком* животу силе коју два човека имају један над другим, који је повезан са институционалним односом који их повезује, али га такође и превазилази. Капетан жели да порекне или потисне своју *опсесију* младићем, која надилази њихов конституциони однос; он осећа "да су га издали живци", и обамира услед "дрхтаја дубоког задовољства и стида" који осећа када види "сузе бола у [војниковим] очима и крв на његовим уснама". (Лоренс 1914: 6) Овај стид је заразан и служи да интензивира уместо да ослаби интимност између два човека; стид постаје заједничка тајна, интимност између злостављача и злостављаног. Гледајући своје модрице, војник осећа да "не жели да ико сазна ... Сада су на свету постојала само два човека – он и капетан". (Лоренс 1914: 10) Модрице обележавају војника као капетаново власништво. У овом контексту, капетанову раздраженост ожиљком на војниковој руци можемо тумачити раздраженошћу обележјем које није сам начинио; капетан обележава војниково тело, урезајући у младићево тело модрице ауторитета. Његов *бес* потиче из осећаја да му младић *није* подређен – војник ће напустити службу за два месеца, и вратити се својој "драгани". Остављањем модрица капетан исписује сопствено име на војниковом телу, бришући тако "права" која неко други може полагати на њега.

Ово је прича о подређености. Војник налази да је тешко одупрети се капетановом ауторитету, будући подређен капетановој моћи. Та моћ га прожима и формира: "у њему се поступно стварало језгро у којем је сва снага овог младог живота била скупљена и збијена". (Лоренс 1914: 13) Војник је, ипак, свестан да је "у средишту груди жилаво опстајало његово ја, чврсто и несломиво". (Лоренс 1914: 13) Ипак, он не може да избегне психичку растргнутост на делиће услед одласка од капетана, будући да је капетан урезан у његово тело и психу. *Отпор* може једино добити облик који опонаша почетни чин насилне, еротизоване подређености. Попут Лоренсовог подређивања енглеским државним ауторитетима у току рата, и подређивање војника је

неуспешно уколико процењујемо према намери стварања послушног, дисциплинованог субјекта. Када капетан пада са свог коња на "оштру ивицу пања", војник притиска колена у официрове груди, гурајући му браду уназад, преко ивице пања, сламајући му врат. Ова борба је интензивно еротизована, еротизмом који прераста у смрт и задовољство жртвовања. Сазнајемо да војнику "прија" да "осети снажне грчеве испруженог тела који су се простирали и кроз његово тело притиснуто о официрово". (Лоренс 1914: 15) Војник је постиђен својим чином, који је само појачао његову интимност са капетаном: он не може да поднесе да види капетаново "дугачко тело војника како лежи преломљено" и скрива тело испод посечених стабала. Он лута планинама, без јела и пића, док се не угаси међу "планинама које су се пружале у низу, дивне и непомичне између земље и неба... а које су изгледале да у својој лепоти, чистоти и спокојству имају оно што је он заувек изгубио". (Лоренс 1914: 20) Он умире у болници, где су његове модрице доктори прегледали ћутећи, и прича се завршава сентименталним приказом два тела једног поред другог у мртвачници: "једног белог и витког али уоченог у вечном починку, другог које је изгледало као да ће се сваког тренутка, из сна, повратити у живот, тако младо и неистрошено". (Лоренс 1914: 21)

Прича призива у сећање Лоренсове описе Христових дрвених фигура у планинама Тирола у *Сумраку у Италији*. Христово "цело тело је затворено у једној спознаји, лепо, потпуно. У трену ... свесно апсолутне реалности осетилног искуства". Христове фигуре представљају "одавање почести смрти и покушај зближавања са смрћу, физичким насиљем и болом". Сељани клече "у очараној подређености" (spell-bound subjection) испред Христове фигуре, но Христова фигура "заузима положај савршене потиштености, довршена, гломазна, терет срама ... његово тело масу измучености, незамисливог срама". (Лоренс 1916: 13) Попут мртвих тела капетана и његовог слуге, Христове фигуре постају приказ који остали посматрају; представљајући "средиште ... скоро опсценог обожавања". (Лоренс 1916: 13)

Ако оригиналне верзије *Сумрака у Италији* и приче *Пруски официр* антедатирају рат, занимљиво је видети како Лоренс прерађује сцену хомоеротизованог жртвовања у *Заљубљеним женама*, које је написао током ратних година. Роман се завршава када Руперт Беркин открива леш Џералда Крича у аустријским Алпима, смрт која је могла бити избегнута, сматра Беркин, да је Џералд могао наћи "велики царски друм који води на југ, у Италију". Лоренс наставља да се пита да ли је јужни друм заиста могао спасти Џералда смрти коју он асоцира са "северним нацијама": "Да ли је вредело ићи на југ? У Италију, низ древни царски друм?" (Лоренс 1920: 478)

2. 5. 4 Бекство и нација

"Мислим да Руперт сматра", рекао је Џералд, "да *национално* сви Енглези морају умрети, да би могли постојати индивидуално и –"

"Наднационално -" упала је Гудрун, са благо ироничном гримасом. (Лоренс 1920: 397)

Метафоричка испреплетаност романтичарских фигура расе, ероса и смрти у роману *Залубљене жене* је необично изражена. Да бисмо разумели ове метафоре морамо схватити противуречности које су активно на снази унутар њих, и то најпре оне које "живот" повезују са "смрћу", стапајући "стварање" (creation), "испуњеност" (fulfilment) и "нестајање" (dissolution). Ова метафоричка непостојаност је најактивнија када је реч о расним супротностима између црнаца и белаца, Африканаца и северњака.

Уз помоћ Џералда Крича, Руперт Биркин жели "даље чулно искуство – нешто дубље, тамније, од онога што обичан живот нуди". (Лоренс 1920: 252) Он се сећа афричке статуе жене "смањеног, буболиког лица, њеног необично дугог елегантнoг тела на кратким, ружним ногама, са ружно избаченом задњицом ... Она је знала оно што он није знао. Имала је за собом хиљаде година чисто чулног, чисто недуховног искуства и знања". "Код тих Африканаца", мисли Биркин, "жеља за стварањем и производном срећом мора да је спласнула и оставила једностран нагон за знањем које се стицало путем чула"; то је "мистично знање о дезинтеграцији и распадању, знање какво имају бубе које живе искључиво у свету труљења и хладног распадања (the world of corruption and cold dissolution)". Због тога су "Египћани обожавали скараба што пред собом ваља грудве измета: због принципа стицања знања кроз труљење и распадање". (Лоренс 1920: 253)

Према Кристоферу Крафту, овај вокабулар јасно истиче да Лоренсова хомофобна асоцијација хомоеротизма са бубама води порекло од повезаности буба, пропадања, губитка и смрти. (Крафт 1994: 154-59) Ипак скараб, или балегар, дестабилизује ову метафоричку повеуаност, будући да гаји и чува своја јаја у својој балегу, коју котрља. За Египћане, контролисане врелом смрт-апстракцијом Сахаре, котрљање балеге "одражава сунчану деструкцију, мистерију труљења сунчевих зрака". (Лоренс 1920: 254) Балегар, дакле, стапа смртоносну балегу са животом јаја, рађањем и сунцем. Он за Лоренса има улогу феникса, указујући на могућност живота у смрти, или поновног рођења. Ове могућности се не могу наћи, указује роман, у северној Европи: "дуги, дуги афрички процес чисто чулног разумевања искуства о мистерији распадања.

... овај ужасни афрички процес ће беле расе другачије остварити". (Лоренс 1920: 254) Нестајање на Северу може једино бити "смрт услед савршене хладноће ... универзално нестајање у белини и снегу". (Лоренс 1920: 254) Беле расе, будући да имају арктички север иза себе, непрегледну белину леда и снега, "испуниће мистерију снежно-апстрактног уништења". (Лоренс 1920: 254)

Баш као што Лоренс пише Дејвиду Гарнету да је "мушкарац који воли мушкарца ... за нас северне нације ... попут процвата тријумфалног пропадања", у *Заљубљеним женама*, он изједначава две друге културе у којима су хомоеротизам и пропадање повезани: Содому и декадентно Римско царство. Лоренсова хомофобна имагинација постаје пророчка и апокалиптична када Биркин каже Урсули да је "човечанство црвоточно" (humanity is dry-rotten), да "безброј људских бића виси на жбуњу ... они су заправо јабуке Содоме ... плодови Мртвог мора", или када Лоренс пише како је "необична црна страст покуљала кроз Гудрунин крвоток", која се "сетила римских препуштања оргијама". (Лоренс 1920: 126, 287) Ове метафоре указују да содомитске склоности европских нација ризикују проузроковање свеопште пустоши.

Повезивањем "црних" страсти са Содомом и декадентним Римом, Лоренс их такође повезује са апокалипсом Првог светског рата. Иако се у *Заљубљеним женама* не помињу датуми, евидентно је да је радња смештена у 1910-те, пре него што је избио рат.⁴¹ У свом поговору роману 1919. год, Лоренс каже да би желео да "време остане неодређено, тако да би горчина рата присутна у карактерима могла бити сама по себи разумљива". (Лоренс 1920: 485) Упозорење које роман даје о ризицима хомоеротизма прикладно је за аутора који себе приказује као пророка у дивљини (prophet in the wilderness). Овде, покушаји интерпретације онога што роман покушава да каже воде баналности која се апсолутно не поклапа са снагом романа.

Ова опречност нас води до питања херменеутичке процедуре коју примењујемо при тумачењу Лоренса. Често, настојања да парафразирамо роман уз помоћ политичке терминологије ризикују неправедност према потчињавајућој и узнемирујућој силини поетске прозе романа. Тумачење *Заљубљених жена* као политичке алегорије значи оспоравање каузалности њихових метафоричких структура као и везе између ових структура и онога што Лоренс назива "кризом". У поговору *Заљубљеним женама* 1919. год. Лоренс примећује, "ми смо сада у периоду кризе. Сваки човек који је изразито жив

⁴¹ Културолошке одреднице као што су Пикасове репродукције у кући Бренгенових и дому Хермионе Родик, театралне у стилу "руског балета Павлове и Њинског" помажу нам да утврдимо датум радње романа прилично прецизно: Пикасови цртежи били су уврштени у прву пост-импресионистичку изложбу 1910. год.

активно се бори са сопственом душом". (Лоренс 1920: 486) Веза између кризе и рата није једнозначна: изгледа као да је сам рат чисто пропратни ефекат много дубље кризе унутар наших сопствених душа. Ово ће за Лоренса значити неублажени песимизам, онда када се рат заврши. Дејвид Гарнет се присећа да је Лоренс саопштио окупљеном унутарњем кругу блумсберијевског друштва које је прослављало крај рата да "рат није готов. Мржња и зло су већи него икада ... и испољиће се на начине који ће бити гори од рата". (Гарнет 1955: 190-91)

Колико год ова апокалиптична нота у Лоренсовом стваралаштву и политичким коментарима може изгледати несмотрено, њена вредност се не огледа у анализи интернационалне политике, већ у њеној оштрој и узнемирујућој *перцепцији* оболелих *људских односа* и онога што Лоренс зове "распадањем" (*desintegration*) људског *ја*. Снага романа води порекло делимично од његовог поетског стапања овог проблематичног домена интимности са сликом глобалног хаоса, тако да ако Гудрун и Лерке иронично стварају "исмевајући сан" (*mocking dream*) о човеку који проналази "тако савршен експлозив који је у стању да земљу располути на два дела", (Лоренс 1914: 453) ова глобална расцепљеност је само природна последица таквог друштвеног миљеа каква је кафана Помпадур⁴²:

Гудрун је мрзела ту кафаницу, али је увек тамо навраћала, као и већина уметничког света који је познавала. Мрзела је ту атмосферу ситног порока и ситне уметности. А ипак би увек свратила кад је била у граду. Као да се морала враћати у тај мали, спори, средишњи вртлог распадања и расула: тек да завири у њега. (Лоренс 1914: 380)

Да ли је оваква поетска снага – снага апокалиптичног сагледавања стварности у свом најдубљем виду, "неког новог Монеа! Монеа! на зид" – резултат дубоке политичке мисли са Лоренсове стране, или просто један аспект Лоренсове веома личне ноћне море, необична криза његове сопствене психе? (Лоренс 1920: 413) Оба одговора се могу показати валидним. Заиста, личне модулације Лоренсове политике помажу нам да проценимо његову политичку перцептивност, као и политичку ћудљивост. Тако можемо разликовати два посебно важна обележја у представљању људских односа у

⁴² Име Помпадур асоцира не само на китњасту стил (и фигуративно), већ и на најчувенији париски књижевни салон XVIII века, као и на познату љубавницу Луја XV, најмоћнију жену на његовом двору, једно време заштитницу Волтера и енциклопедиста, под чијим су надзором настала нека од најзначајнијих француских архитектонских остварења (Плас де ла Конкорд, Мала Тријанон палата у Версају и др).

Заљубљеним женама, од којих су оба доприносе интензитету и снази поетског језика романа. Прво, односи у роману су обележени интензивном *борбом* за моћ, која се креће према деструктивности. Она се често састоји од смењивања чинова *подређености* и *доминације*, чинова који су критиковани али и еротизовани, начињени тако да изгледају необично привлачно. Ови аспекти односа су проучавани као повезани са фундаменталним чином подређености који Лоренс види као централни за модерну кризу Европе – нашу подређеност националним околностима. Друго, роман се бави значајним али изразито збуњујућим истраживањем хомоеротизма. Лео Берсани истиче да је хомоеротизам у роману семантички и херменеутички преоптерећен – хиперболички, он представља извор *живота* и *креативног обнављања*, али и силу која прети *смрћу*, *дезинтеграцијом* и *распадањем*. Зато није исправно хомоеротизам романа сагледати само као допринос дужој историји културолошке повезаности хомоеротизма, нестајања и смрти. (Берсани 1988: 59) Хомоеротизам романа је слављен али и описан алармистичким, апокалиптичним тоном, па његово слављење према критичарима попут Берсанија може указати на неадекватност сагледавања Лоренса као свештеника фалуса, или пак као пуританског сексуалног моралисте. Ако је Лоренс пророк, он није пуритански пророк, уместо тога, он слави трансгресивну сексуалност, чак иако је то слављење обележено његовим немирима. Ово симултано *слављење* и *порицање* доводи покушаје интерпретације појединих аспеката романа до следеће слике.

Асоцирање хомоеротизма са тематиком смрти, одн. живота, представља проблематику тумачења романа још откада је Џон Мидлтон Мари тврдио да је "разлика између 'љубави' Руперта и Урсуле ... пут спасења ... [док је љубав] Џералда и Гудрун ... пут проклетства" у роману нејасна читаоцима: "наша свест њих не може разликовати". (Мари 1931: 131) Скорашње изврсно тумачење романа Кристофера Крафта подударно се са овим становиштем. Крафт примећује "критички немир" који "потиче из чисте когнитивне фрустрације: будући да оба пара убрзано застрањују, језик романа доприноси прекидању основне бинарности која је стожер фабуле романа". (Крафт 1994: 168)

Покушаћемо да ублажимо нешто од ове когнитивне фрустрације. Она настаје, сматрамо, из уверења критике да *опстанак* једног пара, Биркина и Урсуле, и уништење другог, Џералда и Гудрун (Гудруна, ипак, разумљиво преживљава), указује на снажније *психичко* здравље пара који преживљава. Ипак, изгледа нам да роман заправо указује на супротно. Његов став према хомоеротизму подсећа на Лоренсово виђење рата као болести; роман као да указује да је "морамо примити у нашу свест и пустити да се

креће нашом душом, попут неког вируса". (Кашмен 1987: 100) Постоји заправо савршено вероватно (но можда *сувише банално*) објашњење Џералдове смрти: она се дешава након што се он осећа напуштеним од Леркеа, док овакав ривалитет не угрожава Биркина и Урсулу. Сама Гудрун присваја, али и одбија овакво објашњење:

"Прилично јадан пример вечног троугла!" и окренула се подругљиво, јер је знала да се битка водила између Џералда и ње и да је присуство трећег лица била пука случајност, можда неминовна али ипак случајност. Али нека им то буде пример вечног троугла, тројства мржње. Биће једноставније за њих. (Лоренс 1920: 477)

За Гудрун је овај аргумент само површно, конвенционално, утешно објашњење за *праву* "битку" између "Џералда и ње". Леркеово присуство је "само пука случајност – можда неизбежна случајност". Наиме, Лерке разоткрива али не условљава проблем присутан у вези између Џералда и ње. То није просто веза дефинисана борбом, у којој "једно мора тријумфовати над другим". (Лоренс 1920: 413) Ова борба не настаје из недостатка здравог односа у Гудруниној и Џералдовој вези, већ из недостатка ћудљивости: за Гудрун, Џералд просто није довољно ћудљив.

Док Урсула ужива у Биркиновој "разузданости", која је "одбојно привлачна", у "деградирању ствари ... стварних, једном другачијом реалношћу", у "грубом" и "срамном" – "Како је било добро бити заиста бесраман!" – Гудрун је остављена са разочаравајућим сазнањем да Џералд, иако је могао "сакупљати трофеје жена попут колекционара", како радосно саопштава Урсули, јесте напоследку само досадни Дон Жуан, а "његово донжуанство ме *не* занима ... ништа није досадно попут фалуса, тако урођено глупог и глупо сујетног", каже Урсула. (Лоренс 1920: 413, 394, 463) Лерке је, насупротив томе, "могао да продре у дубине дубоко изван Џералдовога знања"; док је Џералд "продирао у сва спољашња места Гудрунине душе", но "за последњи низ истанчаности Џералд није био способан ... онде где грубља хвалисавост није могла продрети, фина, инсинуирајућа оштрица Леркеовог инсекатског разумевања је могла". (Лоренс 1920: 451-51)

Иако роман опширно користи вокабулар дегенерације, декаденције и еугеничности, логика ових дискурса се окреће против њега. Ако роман евоцира Содому и декадентни Рим да укаже да хомоеротизам може имати апокалиптичке импликације, он много снажније указује да "перверзије" упозоравају на, према најистакнутијим европским писцима о дегенерацији попут Макса Нордоа, претеће пропадање европске културе и европске расе, (Нордо 1895: 317-321) те да ту чињеницу треба спознати

уместо одбијати, јер од те спознаје зависи културолошки опстанак. Ипак, овај аргумент је истакнут са необичном недоследношћу: роман је очигледно оптерећен задовољствима за које се залаже. Лицемерни Биркин, како нам изгледа, може бити савршено деградирајући, груб и бесраман са Урсулом, али Биркин је више него ико други шокиран Леркеом, чију перверзност он вербално оцртава са узнемирујућим детаљима, испољавајући перцепцију која може настати само из одређеног степена идентификације и спознаје. Леркеова дегенерација га не обележава за деструкцију, већ за опстанак. Лерке представља, за Биркина, нашу еволуциону будућност: он је "дубље уронуо у друштвену мржњу ... живи попут пацова, у реци корупције ... дубље него ми ... пацов-чаробњак који плива испред свих". (Лоренс 1920: 428)⁴³ На крају романа "Гудрун одлази у Дрезден" а Биркин бива препуштен меланхоличном туговању због свог неуспеха да постигне "трајну везу и са неким мушкарцем: другу врсту љубави" (Лоренс 1920: 481) Отуд, Биркин такође пати, не услед спознаје срама, деградације и грубости, већ услед недостатка спознаје. Урсула је затечена његовим расположењем:

"Зар ти ја нисам довољна?"

"Не", рече он. "Довољна си ми у мери у којој ми је жена потребна. За мене си ти све жене света. Али, желео сам имати човека пријатеља, исто тако сталног као што смо ти и ја стални.

"Зашто нисам ја довољна?", рече она. "Ти си мени довољан. Нико ми није потребан осим тебе. Зашто није и с тобом исто?"

"Имајући тебе, могу да проживим читав живот без иког другог, без присности с било ким другим. Али, да би живот био потпун, истински срећан, хтео сам да остварим трајну везу и са неким мушкарцем, другу врсту љубави", рече он. (Лоренс 1920: 480-81)

Да бисмо разумели истицање али и порицање неконвенционалних задовољстава романа, морамо разумети основну амбивалентност његових ставова према културолошкој и расној различитости. Размишљање о томе како роман комбинује сексуалност и нацију може нам помоћи да приметимо већи смисао – или бар конзистентност – у метафоричкој бинарности романа него што на то указује критика. *Заљубљене жене* супротстављају северне нације једној идеализованој Италији, али

⁴³ Упоредимо ово са Лоренсовим речима о Џону Мејнарду Кејнсу: "Могу да замислим ум пацова, док клизи по помрачини, показујући свој оштри нос. Али не могу никада бити срећан у вези са тим. Увек морам желети да га убијем. Он садржи принцип зла ... Видео сам га тако јасно у Кејнсу на Кембрицу, испунио ме је гађењем". (Лоренс 1997: II, 311)

такође и западној Африци која је "одмакла изнад фалусног задовољства", не спутавајући "сензуалне, безобзирне, ужасне мистерије, далеко изнад култа фалуса". (Лоренс 1920: 253) Иако је Лоренс неуморно био повезиван са фалусним аспектом,⁴⁴ нарација у *Заљубљеним женама* отелотворује грозничаву потрагу за задовољствима која нису фалусна.

У поглављу под називом "Излет" (Excuse), Урсула Бренгвен и Руперт Биркин грле се у соби Сараценове главе (Saracen's Head), гостионице мидлендског града Саутвела. Име гостионице нам сугерише оазу арабијских и оријенталних задовољстава, док Урсулина открића евоцирају Мојсијево црпење воде из стене у пустињи. Пре него стигну у гостионицу, они се разјарено свађају, где Урсула упућује бујицу погрда које Биркина чине отелотворењем покварености, прљавштине и смрти – "пасја живино ... стрвинождеру ... гадна, смртоносна, бестидна мрцино, ... бестидан и изопачен, перверзан. Ти и љубав! Можеш слободно рећи да ти није до љубави. Не, ти хоћеш *себе* и гадости и смрт". (Лоренс 1920: 307) Онда када се помире, ипак, она у Биркину трага за "извором најдубље, најмрачније, најчудесније животне снаге људског тела, у кичменој мождини и у корену слабина", пошто су "реке чудног мрачног течног изобиља прешле преко ње... потапајући је... та чудна бујица која је збрисала све и оставила је као савршено ново и чисто биће; сад је била слободна..." Из "погођене стене људског тела, из чудесних слабина и бедара, дошле су бујице забрањеног мрака и забрањеног изобиља које је дубље и далекосежније од фалусног извора". (Лоренс 1920: 314) Изгледа нам као да је Урсула опијена Биркиновим немарним и страственим покретима, па читаоци склони педантерији могу сматрати узнемирујућом чињеницу да их наредни пасус води право до обеда, до "паштете од дивљачи, па широких танких колотова шунке, јаја, онда поточарке, цвекле, мушмула, колача са јабукама и ароматичног чаја" (Лоренс 1920: 314) (Овај судар лингвистичких описа вређао је Џона Мидлтона Марија, који се питао: "Зашто, забога, *баш* паштета од дивљачи?" (Мари 1931: 224) Ипак, реке које извиру из "чудесних извора [Биркиновог] тела", "задивљујући извори, попут тела синова Божијих који су били на Почетку", су прочишћавајуће природе, "бујица која је збрисала све и оставила је као савршено ново и чисто биће, сад је била слободна". (Лоренс 1920: 314)

Биркиново и Урсулино ослобађајуће откриће "потпуности мрачне спознаје" делимично води порекло од њиховог открића "древне силе, попут сјајних резбарених

⁴⁴ Најснажнију критику Лоренсовог фалицизма представља наравно она коју је 1971. у студији *Сексуална политика* изнела Кејт Милет.

статуа стварног Египта"; њихов сусрет са "рекама чудног мрачног течног изобиља" чини их "попут непомичних, узвишено потентних Египћана, усталичених заувек и њиховој живој, префињеној тишини". (Лоренс 1920: 314, 318) Џералд, насупрот томе, није остварио контакт са животно-обнављајућом топлином Југа, у коме неконвенционална сексуалност не мора да значи "процват тријумфалног пропадања". Неуморно северњак и индустријалац, са "његовом светлом северњачком пути и светлом косом, која блиста попут хладне сунчеве светлости преломљене кроз кристале леда", он завршава "смрзнут до смрти ... смрзнут попут груде леда". (Лоренс 1920: 14, 477) Биркин и Урсула разборито напуштају алпски пејзаж смрти, предузимајући спасоносно путовање у Италију, "југ ... тамну земљу стабала поморанце и чемпреса", у безбедност "сотадичне зоне" (баш као што хомосексуалност у Енглеској, персонификована у Данкану Гранту и Џону Мејнарду Кејнсу, чини да Лоренс "жуди за својом Италијом"). (Лоренс 1920: 434) Џералдова смрт се, с друге стране, дешава у алпском сумраку, након што он види "полузакопано распеће, малог Христа испод мале заштитне надстрешнице". Попут смрти пруског официра и његовог посилног, Џералдова судбина је да "буде убијен" попут "Исуса Христа". (Лоренс 1920: 473) Кроз евоцирање алпских фигура Христа које су толико фасцинирале Лоренса у *Сумраку у Италији*, Џералдова смрт је неопходна жртва, испаштање перверзних задовољстава у којима није у стању да ужива. Свршетак романа је вагнеровски тријумф неконвенционалне емотивности, која срећно преживљава, док "дете које јеца у ноћи, овај Дон Жуан" са својим "урођено глупим и глупо сујетним фалусом" бива погубљено.

Овакво тумачење може изгледати необично, будући да приказује оног истог Лоренса који је реаговао тако насилно на Кејнса као обраћеника перверзног, па нам изгледа нестабилно у контексту цензорских и фобичних гласова из којих се роман састоји. Међутим, сам роман *јесте* управо немирни конгломерат конфликтних гласова; овај сукоб гласова је кључан за настајање велике кризе романа. Тако барокну екстравагантност аргумената романа представља управо сама невероватност тих аргумената. Не треба сматрати да роман разрешава кризу хомоеротизма евоцирањем доброг духа расне различитости, одн. стране културе у којој *хумани* принципи могу бити истраживани на начине који воде до *креативног* поновног рођења уместо до дезинтеграције, одн. "препоручивањем примитивне уметности" (suggestion of primitive art). (Лоренс 1920: 448) Постоји свакако одређена оправданост у настојању романа да прикаже различитост између животворних и претећих облика неконвенционалне емотивности, но ова путања кроз културе, расе и нације за које се сматра да имају

одређене визуре сексуалности, као и настојање да се омогуће или онемогуће другачије могућности тако је необично комплексна да је у најбољем случају њена успешност незнатна. И заиста, није тако једноставно избегнути културолошке асоцијације хомоеротизма и смрти силаском на стари царски друм који води на југ, у сунцем окупану Италију или у Египат Бартонове "сотадичне зоне".

Заиста, *Залубљене жене* представљају критику сопствене аспирације да избегну овакво *идеализовање* других култура. "Излет" до континента делимично представља *бег* од патријархалног закона Енглеске: "Зар није дивно", каже Гудрун, "... наћи се ван своје земље ... Постајем тако полетна онога тренутка када моја нога додирне страно тле". (Лоренс 1920: 395) У својој студији о отуђености, *Сопствени странци*, Јулија Кристева указује да "Отуђеност појединца од породице, језика и земље да би се одомаћио негде другде представља храбар чин који прати сексуални гнев: нема више забрана, све је могуће". (Дилејни 1979: 30) Биркин, ипак, размишља о националној *подређености* која путника прати након напуштања отаџбине, примећујући да је љубав према Енглеској "попут љубави коју осећамо према остарелом родитељу који страшно пати услед компликација болести". (Лоренс 1920: 395) Биркин поставља питање које целокупну снагу аргумената романа доводи у питање: "На југ? У Италију? А онда? Је ли то био излаз? – То је био само нови улаз". (Лоренс 1920: 478)

Овај *бег* из света патријархалног закона у свет *слободе* доноси другу кризу романа, сусрет са Леркеом, странцем-екстремом и "малим опсценим чудовиштем тмине", чије јасне асоцијације са перверзним, било да је у питању полиглотско задовољство перверзног посредничког говора, ударање слабих жена млађих од двадесет година или чињенице да је жртва снажних и моћних мушкараца, претварају Биркина у гласноговорника патријархалног закона забране од кога је настојао да побегне. (Лоренс 1920: 428, 433-4) Заправо, Лоркеа можемо по много чему повезати са Лоренсом, или, у роману, са Биркином који га презире. Он је моћни лоренсовски *alter ego*, са својим "танким ногама", полиглотским говором, одбојношћу према Футуристима и дивљењем према "уметности Астека, Мексика и централне Америке", као и свом боемском уметничком постојању које Гудрун претпоставља Џералдовим постигнућима у "исплативој индустрији насталој из једног старог истрошеног идеала" (an old worn-out concern). (Лоренс 1920: 422, 448, 418) Гудрун и Лерке, попут Биркина, "распламсавају страсти префињеном жудњом Египћана или Мексиканаца". (Лоренс 1920: 448)

Ово је, сматрамо, проблем метафоричке структуре романа: роман настоји да замисли *бег* од проблема неодвојивих од "западњачке" културе преоријентисавањем

према "другим" културама, но како је наш однос према тим другим културама условљен културолошким оквиром од кога желимо да побегнемо, контакт са другим културама нам не доноси *ослобођење* већ само открива степен до кога не можемо поништити сопствену националну подређеност. Лоренс ће наставити традицију бега од проблема свог односа са Енглеском *романтизовањем* различитих других култура и нација – била то Америка, Мексико, Италија или Етрурија. Можда у томе није никада успео, будући да је отвореност према културолошкој различитости, коју је његова бајроновска *потрага* испољавала, била увек угрожена оним законима које је носио у себи, или пак тиме што је у тим културама увек сусретао исте проблеме за које се надао да их је оставио иза себе. Ова прича о културолошком укрштању остаје интригантна, и тиме остављена да увек изнова буде тумачена.

2.6 Ослобађање имагинације

Према Дорис Лесинг, расизам је "атрофија имагинације" (atrophy of the imagination). (Лесинг 1973: 10) Много фактора је комбиновано да онемогуће наше разумевање других раса и култура: ставови несвесно прихваћени у мајчином крилу, као и од очева и старијих, притисци средине, ограничења нашег образовања и још увек умногоне расистичка друштва. Ако је ипак, како Лесингова наговештава, *имагинација* супротна расизму, може ли писац (некада) *ослободити* своју *визију*? Сматрамо да може; и ни један енглески аутор⁴⁵ током раног XX века није у томе отишао даље од Д. Х. Лоренса, кроз његов сусрет са урођеницима Северне Америке. Ипак, пратећи овај процес, не смемо потпасти под утицај имагинације, попуштајући и удовољавајући прошлости. Уместо тога, треба спознати како тешко може бити (и јесте) одвратити поглед од предрасуда времена, и стога како лако вратити се свом конвенционалном *ја*. Имагинација се овде може показати спорадичном.

Године 1915, Лоренс као романописац је могао изразити анти-индијске осећаје своје бунтовне младе Урсуне у *Дуги*. (Лоренс 1915: 427-28)⁴⁶ Ипак, године 1922. налазимо га како сам промовише ставове према Индији, након пловидбе до Цејлона и Аустралије на индијским крузерима. Он пише о свом поносу припадања белој раси и Енглезима и страху од преплављивања обојеним људима; он је сигуран да ће "корупција и хаос пратити" свако британско контролисање Индије, као и да "тамне расе *немају* никакав осећај за слободу у нашем значењу речи". (Лоренс 1997: IV, 234, 245-46)

Слично, Лоренс је у *Заљубљеним женама* могао да замисли како сусрети са културама других раса могу потиснути недостатке у њему и његовој цивилизацији. У коначној верзији романа, Биркин инсистира да западноафрички дрворез није варварски већ продукт друге врсте цивилизације. (Лоренс 1920: 79, 253-54)⁴⁷ У свом ратном есеју о романима Фенимора Купера, он не само да велича дубоку везу замишљену између црвеног и белог човека, већ и налази иза ње једну *психолошку* потрагу, у роману за романом, за откривањем изгубљеног "Индијанца" унутар себе, као димензији

⁴⁵ Ову одлику истичемо због ривалитетских тврдњи Киплинга (у неким делима) и Конрада, од којих су обојица имали искуство из прве руке о другим културама. Форстер такође представља делимични изузетак, иако Лоренс тачно указује на ограниченост имагинације у *Путовању до Индије* и третирању једне стране културе и религије, "зато што он не иде до самог корена да је упозна" – окрећући се уместо тога хировитостима професора Годбоула. (Лоренс 1997: V, 91, 142-43)

⁴⁶ Она такође оштро одбија империјалне аргументе Скребенског који се тичу Судана. (Лоренс 1915: 288)

⁴⁷ Штавише, Биркин истражује значење дрвореза у контексту који деценијама раније антиципира *Обојеност* (Negritude) Леополда Седар Сењора. Према утицајној Сењоровој идеологији, оно што је "црно" је сензуално, емоционално, инстинктивно, ритмично; док је "бело" церебрално, апстрактно, аналитичко, безосећајно. (Рид, Вејк 1965)

бивствовања коју дефектни бели човек очајнички настоји да поврати, не би ли поново достигао *потпуност*.⁴⁸ Есеј о Мелвиловом *Шатору (Typee)* показује како се испоставља да изгубљена долина канибала није урођеничка већ једна врста Раја, иако је Мелвил превише Јенки да би могао да у њој остане. Ипак, Лоренс године 1922. бива одбијен својим првим стварним сусретом са "тамним" људима, али и уобичајено сувише искрен да би то негирао. Наиме, он се у Цејлону разболео и егзотичне боје, звуци, укуси и мириси су били превише за неког ко је грозничав и гадљив – но ово тешко да објашњава његов осећај и виђење локалних становника као "мноштва", "меканог", "без костију", са "црним бескрајним безнадежним очима". Попут Форстера, он је осетио нешто мутно и препотопско – као и непријатељско и исмевајуће. (Лоренс 1997: IV, 217, 225-30) Када је, неколико месеци након доласка на Таос у јесен 1922, ревидирао раније есеје у много оштрије (но мање осећајне) *Студије о класичној америчкој књижевности*, физичка аверзија постаје чак још експлицитнија – сада према истом народу који га је Мелвил навео да замишља као рајски. Колико год искварена да је наша цивилизација, пише он сада, острвљани Јужних мора су вековима иза белог човека у "борби душе да достигне потпуност" (the straggle of the soul into fullness):

Ту је његова жена ... Допада ми се, фина је. Али не бих никада пожелео да је додирнем. Не бих могао да идем толико уназад. Назад до њиховог небивственог стања.

Њено тело је меко и топло, попут топлог муља. Ближе рептилу, Саурском добу. (Лоренс 1924: 145)

Али шта је довело до овога, као и до напада који је уследио од стране одметничких "реформиста" и "идеалиста" који су глорификовали урођенике Америке? Изгледа да одговор можемо потражити у три месеца утицаја Мејбел Доц, богате Американке и покровитељке у прво време Лоренсовог боравка на Таосу у Новом Мексику. До децембра 1922. Лоренс осећа засићење од непосредне близине Мејбел и њеног кружока, и успоставља дистанцу.

Непосредно по доласку на Таос, Лоренс креће на петодневни пут до апачког резервата; ово путовање организује Мејбел Доц, надајући се да ће Лоренс писати о Индијанцима онако снажно како је 1921. писао о скоро изгубљеној култури древне

⁴⁸ Вид. (Лоренс 1924) поглавље 5; вид. такође његово третирање значаја пријатељства Ишмаела и Квиквега у Мелвиловом *Моби Дику*, као и Дејна и Аикане у *Две године обичан морнар (Two Years Before the Mast)*.

Сардиније. Његов есеј из 1920. *Америко, слушај своје*, позива беле Американце да порекну своје културолошко подјармљивање од стране једне пропадајуће Европе, и да уместо тога настоје да "упијају живот на истом месту где су Астеци и Маје дозволили да он нестане", на сопственом континенту. "Они морају ухватити пулс живота који су Кортез и Колумбо" (и бела Америка) "убили" – логички је наставак његовог есеја о Фенимору Куперу. Но стварни контакт са урођеницима септембра 1922. доводи до утиска, у његовом првом есеју о Индијанцима, упадљиво различитог од утиска изазваног Куперовим романима, што писац и сам отворено потврђује. (Лоренс 1936: 90-91)

Есеј *Индијанци и Енглеz*, који почиње сардоничним коментаром о изненадном "утапању" у "дивљи и вунени" амерички Запад, завршава се озбиљном спознајом да не може бити враћања уназад оне врсте коју писац захтева. (Лоренс 1936: 92-99) Ипак, овде није присутан осећај *супериорности* и *одбојности* – чак и када објашњава да апачки табу према купању значи мирис "који избија дах из носница". Јер, чим Лоренс почиње да реагује на сцену *сутона* – "шаторе, дим, силуете спутаних коња и фигуре огрнуте ћебадима" који се крећу насупрот сјаја логорских ватри – његова *сензуална имагинација* оживљава. Пулс бубњева "погађа право до ткива" посматрача. Ритам ударања стопа играча и звуци певања су помешани са виком и усклицима који долазе "из дубине стомака", што га чини изненађеним до "самог ткива" – утисак је мање свестан или емоционалан него *инстинктиван*, живо изнова замишљен у тренутку у коме о њему пише. Искуство као да отежава његову способност да га разуме: "То није било оно што сам мислио да ће бити. Било је нешто попут шока". Он говори о звуцима "пре-људским" и "пре-животињским ... пуним тријумфа живота, несташлука ... и исмевања", али је савршено свестан да је "можда погрешио". Далеко од супериорности, оно што он осећа је "оштра туга и носталгија, неподношљива жудња за нечим" (an acute sadness, and a nostalgia, unbearably yearning for something), за племенском прошлости "када је човек био *таман* и не-индивидуалан". Но како размишља касније, кроз туристе и посматраче, питање о томе какав однос може постојати између њега и црвеног човека добија нови обрт. На Цејлону је мислио да га урођеници тајно исмевају; овде такође бива растући утисак нечег подсмевајућег, неке врсте "несвесног анимозитета". Млади човек га одвраћа: само Индијанци могу приступити пре-људском стању свести. Осећај непремостивог јаза се продубљује и са његове стране. Јер, колико год да он "дрхти још увек осећајући звук прошлости" (the old sound) или "трепери услед спознаје старе мистерије" (the old mystery), не може бити враћања уназад, нити жеље за тим. Дуг

процес *развојне свести* га одваја од њих, и његова крв тече "унавек унапред, још јаче", испред; "Морам следити сопствени пут, стари црвени оче; не могу више играти уз звуке бубњева". (Лоренс 1936: 99)

Утисак да му се Индијанци тајно подсмевају јача током првих месеци на Таосу, но ово је заправо знак потенцијалне "деколонизације", прва пукотина на оклопу супериорности, први наговештај онога како се *колонизовани* мора осећати према *колонизатору*. Ова слика визуелно оживљава у есеју *Таос*, где се писац присећа празника Сан Жеронимо који се слави крајем септембра – и осећаја *тензије* између црвених и белих Американаца, приказујући себе као "аутсајдера" у односу на обе стране. (Лоренс 1936: 100-3) Сада он Пуебло⁴⁹ доживљава као врсту манастира који чува људски дух, иако још увек осећа "бездан времена" (the gulfs of time) између себе и њих. Како се есеј завршава, писац имагинативно изненада осећа шта се крије иза гримаса, које само делују као осмеси, црвенопутих који се мешају са туристима: мора да је тешко искушење "певати и играти спори плес испред чврстог зида немих, ранодушних белих лица". Имагинација овде изостаје. Нема сумње на чијој су страни његове симпатије.

Имагинативна симпатија је једно, док је политичко пропагирање нешто друго. Инспириран да пише против Бурсум Била (Bursum Bill), тог циничног покушаја да се још увек индијанска земља отвори за насељавање белаца и Мексиканаца а под маском доношења реда и легалности једној замршеној ситуацији, Лоренс долази у осетно незгодан положај. Есеј *Одређени Американци и Енглец* почиње нестабилном мешавином хумора и иритираности, и бива очигледно растрзан између осећаја неправде и антипатије према квази-интелектуалцима који кажу "Сироти Индијанац, драги Индијанац! Цела Америка треба да припадне њему", а онда третирају људе у Пуеблу на начин који их чини још рањивијим. (Лоренс 1936: 238-43) Описујући главне одредбе закона, са оштрим коментарима о његовим импликацијама, он указује на брутални цинизам и неправду. Његово усвајање би значило крај сваког Пуебла. Али он се једино може заузимати за постојање неког Уреда или Комисије, која би "заштитила ове древне центре живота, тако да, ако морају нестати, бар умру природном смрћу". Хајде да покушамо, наставља он, "да видимо оно што виде они, без заборављања ко смо ми". Али "треба ли ја да говорим о томе, странац и дошљак?". Есеј је малодушан, у њему имагинација није разиграна. Како Гордон-Мекачан истиче, прави проблем за таоске

⁴⁹ Пуебло (шпански *pueblo*) јесте назив за индијанско село са заједничким кућама од опеке или камена у Мексику и на југозападу Сједињених Држава.

Индијанце није била расподела области око Пуебла на које су они имали легално право, већ много веће водене површине која је укључивала њихово свето Плаво језеро (Blue Lake). То је било место њиховог настанка, извор живота и повратка душа након смрти, дом предака, средиште религијских церемонија и обуке – и над њим је Пуебло повратило контролу тек децембра 1970. Колонијализам није својствен само империјама... (Гордон-Мекачан 1991)

Лоренсово искуство са Мексиком у периоду од позног марта до раног јула 1923, било је ипак то које је његову имагинацију узбуркало до нове *дубине и немира*. После посете Мексико Ситију писац се сместио на језеру Чапала, где га је писање романа који је назвао *Кецалкоатл* (Quetzalcoatl)⁵⁰ принудило да се суочи са расизмом и осећајем супериорности у себи и својој култури, и својим осећањима одбојности према ономе што је видео и осетио у Мексиканцима – али такође и са имагинативним изазовом (иза колонијалне и револуционарне фасаде) религије Старог Мексика.

Како истиче Луиз Мерц, роман је тек недавно постао доступан читалачкој публици (која уобичајено снажно реагује на много идеолошки обојенију *Пернату змију* која ће из њега настати годину дана касније). (Мерц 1975: 71) Ипак, он не представља прелиминарну скицу позније верзије, већ веома различито искуство. *Кецалкоатл* је упола мањег обима и стога више *експлораторне* природе, будући константно "филтриран" кроз преиспитујућу и преиспитивану Кејтину *свест* – док у познијој верзији оснивачи, основано и елаборација нове религије и политике држе примат над дугим неистраживаним секвенцама, а Кејт се на крају романа предаје. Заиста, уколико тумачимо *Кецалкоатл* без предубеђења, спознајемо како роман изузетно антиципира антиколонијалне писце попут Ашебеа, Сојинке и Тионгоа, најављујући их више од три деценије раније, сматра Мерцова.⁵¹

Како Лоренс сматра, развој покрета који предводе Рамон Караско (у роману представљен као тамнопути човек мешане крви) и генерал Циприано Видма (чистокрвни Индијанац), многи начини на које ће познији афрички писци настојати да имагинативно уруше колонијализам, ослобађају урођеничку *свест* осећања инфериорности и један *нови* осећај достојанства и идентитета. Тако, прича о замишљеним Мексиканцима представља покушај *оживљавања* једне древне

⁵⁰ Кецалкоатл (Quetzalcoatl) је према митском предању врховни бог Толтека и Астека који се идентификује са ветром и ваздухом и који је представљен у облику пернате змије.

⁵¹ Вид. нпр. Ашебину *Божју стрелу* (1964); Сојинкин *Пут* (1965) и *Смрт и краљев коњаник* (1975); и Тионгоине *Реку између* (1965) и *Латице крви* (1977), све осим Сојинке објављене у Хејнменовој серији афричких писаца, док Сојинку објављује ОУП.

преколонијалне културе и религије; растућег незадовољства према Хришћанској цркви као оруђа колонијализма у једном несветом савезу са колонијалним експлоататором; постепено спознају да је насиље неизбежно и уистину неопходно за *психолошку* као и политичку *деколонизацију*; откривање шта садрже ставови појединаца још увек "ухваћених" у колонијално стање ума, као и осећај потребе *враћања*, у односима између мушкараца и жена, старијим оквирима односа од оног модерног "западњачког" феминизма.

Сви наведени аспекти су у *Кецалкоатлу* приказани као више симпатетички разумљиви у односу на познији роман, будући да се постепено развијају из конкретних ситуација у којима се налазе Рамон и Циприано, уместо да извиру из снажног налета Рамонове диктаторске идеологије. Оба човека су прошла кроз европско образовање које их је удаљило од њихових корена, остављајући их осетљивим на сопствену боју коже и још свеснијим корупције и експлоатације Мексика од сила споља и изнутра. Рамон постаје разочаран политиком левице, заправо још једним обликом материјализма. Но док развија осећај да је оно што је потребно заправо религиозна револуција *психе*, настала уз помоћ оживљавања старих богова, остаје присутна чврста увереност да он и Циприано остају људска бића препуна мана, од којих је сваком потребна помоћ оног другог да се сачува испразности и зла, чак и када бива откривено да у њима заиста пребивају богови. Како Франц Фенон објашњава, нова "религија" се развија постепено, као и озбиљност раскида односа са Хришћанством услед реакције на растуће незадовољство мексичке цркве; док је Рамонова жена Хришћанка третирана много хуманије него што ће то бити у *Пернатој змији*. Спознаја потребе за насиљем је такође постепена, дата у контексту покушаја атака на Рамонов живот, као и уверења да ће промена бити *политички* и *психолошки* дуготрајна. (Фенон 1967: 72) Ово се такође односи на Лоренсов растући осећај да су подругљивост, округлост, апатија и негирање које Кејт налази код мексичких сељака реакција на колонизованост, њихово сиромаштво и недостатак моћи. Овде нема сентименталности нити прикривања. Иако Кејт најпре одсликава став одбојности свог аутора – њена самоспознаја расне и културолошке супериорности ће претрпети низ потреса. Такође, идеја "ослобађајуће" *еманципованости* коју представља Тереза, бива суочена са другачијим концептом женствености који, ма колико се трудила, она неће моћи да презире. Узнемирујуће, под притиском Циприанове жудње према њој, Кејт и њен аутор бивају изложени, и почињу да се суочавају, ако не и да превазилазе, своју дубоко укорењену предрасуду против "мешовитог" брака. Кејтин последњи поглед на Циприана, наог и обасјаног црвеним

светлом зоре над језером, је *визионарски* – али иако сада нема физичке одбојности, она још увек крвни контакт међу њима сматра незамисливим, а такво мешање крви у браку смртоносним, "врстом самоубиства". (Лоренс 1926: 318-20) Заправо, у овом роману она никада неће потпуно прихватити Рамонову идеологију, нити преузети своју улогу једне Малинци. Она ће се вратити у Енглеску, иако нам не изгледа да ће тамо и остати. Роман је *отвореног* типа (open-ended), попут индијанског ткања које Циприано хвали зато што оставља простор кроз који душа може да побегне. И иначе, лакше је прихватити оно што је психолошки откривајуће у вези са Рамоновим боговима онда када Лоренс не захтева од Кејт (или читалаца) да их у потпуности прихвате. Чак и најснажније епизоде су овде мање забрињавајуће него што ће то бити касније. Иако ће Лоренс ускоро забележити своје супротстављање фашизму (становиште формирано пре успона Мусолинија и Хитлера до диктаторске власти), постоји нешто немирно, диктаторско у насилном преузимању цркве у Чапали и паљењу њених статуа; у салутирању и церемонијама, и у вези са неоснованим "суђењем" и егзекуцијом завереника, такође присутних у овој верзији. (Лоренс 1921: 262-63) Но читаоци који уздрхте над наведеним сценама наћи ће њихов развој у *Пернатој змији* још одбојнијим.

Између *Кецалкоатла* и његове прерађене верзије долази до Лоренсове дубоко разочаравајуће посете Енглеској, као и озбиљне свађе са Фридом која скоро да доводи до њене преваре са Мидлтоном Маријем. (Елис 1998) Ипак, Лоренсов повратак у њихов дом на Киова ранчу – води до једног од најсрећнијих и најпродуктивнијих периода његовог живота и једног изузетног имагинативног настојања да проникне *унутар* индијанске културе, сада виђене као по много чему супериорније од његове сопствене.

Према Марку Кинкед-Виксу, све до *Заљубљених жена, плес* је за Лоренса представљао или *стање* индивидуалног бића, или однос између мушкарца и жене (Кинкед-Викс 1992: 59-77) Но у есеју *Индијанци и забава*, написаном на ранчу априла 1924, Лоренс потпуно супротставља Индијанце Европљанима као непомирљиве облике *свести* будући да, како истиче, индијански плес није само *јавног* карактера, већ и од *друштвеног* значаја. (Лоренс 1927: 52-64) Хебриђанин (као крајњи Европљанин) осећа да је, као јединка, огранак различит од света природе који прожима његову дивљу песму. Чак и древни Грк, док изводи заједнички ритуал, чини то ради Бога кога замишља како га посматра, споља – што је разлог због кога је из тог ритуала могла настати европска драма, глумиште, публика, забава. У индијанском плесу међутим појединац је изгубљен у племену, које се стапа са светом природе; светом који у себе

укључује и Бога. Бог, богови, "урођени су у стварање света" (immersed in creation) док је "стварање велика поплава, заувек надирућа, у дивним и страшним таласима", па је све, страшно или дивно, божанско. (Лоренс 1927: 61) У индијанском плесу дакле, бубањ представља откуцаје срца заједничке крви, у коме тело и дух посежу – заједничким снагама – да уједине човека, Бога и природу. У плесу кукуруза, "духови мушкараца се појављују ... у таласима ... трагајући за креативним присуством ... идентификацијом ... пратећи клијање кукуруза који је засађен у земљи", да би стимулисали његов раст. (Лоренс 1927: 57) Постоје плесови који опонашају борбу, моћ, херојство; али је увек у суштини плеса *склад*, када се мушкарци "крећу меким, но ипак тешким птичјим корацима као да из сваког појединачног постојања црпе крв – из ума, погледа, говора и спознаје – кроз стопала, све до великог есенцијалног извора *обнављања*. На исти начин, у новогодишњем јеленском плесу, мушки плесачи се поистовећују са јеленом, бизоном, медведом, вуком, којотом, пратећи такође магичну моћ жене која предводи плес и прослављајући свеукупну божанску креативност. Без сентименталности, есеј се завршава потпуно другачије у односу на свој почетак.

Плес изданака кукуруза, написан убрзо потом, описује велики плес који се одржава сваке године у Сан Доминго Пуеблу. (Лоренс 1927: 64-71) Овог пута Лоренс евоцира процес посматрачевог урањања у плес самом отвореношћу чула: најпре спознају удаљеног добовања које се приближава; онда удаљену визију уздигнутих бакљи у шуми (које држе плесачи), док ветар носи пригушене звуке песме. Онда око почиње да разликује плесаче и групицу оних који певају окупљени око бубња; ухо да разликује бубњеве, чашице колена, звекет; напослетку, око види плесаче: њихова лица, костиме, ритмички контрапункт боје, лишћа, тела. "Мало по мало биваш увучен". Ипак, тешко је стећи потпуни утисак. Најпре морате да се фокусирасте на жене и суптилно заносење њихових кукова; онда концентришете на мушкарце, нагнуте напред, нагон њиховог "ритмичког скока ... док се снажна тела спуштају доле", од ума, груди до колена, до глежњева, понирући стопала у црвену земљу која натапа њихова тела. (Лоренс 1927: 67) Целога дана, плесачи зиме и лета се смењују, плешући између сила годишњих доба, неба и земље. Они кличу "у тој песми, тој ритмичкој енергији плеса", учествујући у "изницању кукуруза". (Лоренс 1927: 70-71)

Најављена у претходном есеју, *сензуална имагинација* сада цвета и обнавља се: искуство које је веома удаљено од понора који описује есеј *Индијанци и Енглез*. Он наставља да истиче свој контраст са деструктивношћу белог човека, и да указује на *психолошке* последице колонизације Америке, које утичу на урођенике али и на

досељенике. Новеле настале тог лета и јесени 1924. можемо тако сврстати међу најфинија Лоренсова дела, што ћемо настојати да прикажемо у наставку поглавља.

Жена која је одјახала - прича о белој жени која напушта супруга и свој дом у Мексику, случајно се среће са "изгубљеним" племеном и бива ритуално жртвована, заиста има моћ да узнемири. Критичари је често узимају као пример напада на феминизам.⁵² Жена је Американка, удата за поседника рудника сребра који је третира као своје благо – но она живи у летаргији и лоших је нерава. Она осећа да мора да побегне; чувши за "изгубљено" племе Монтезума, мисли да би била "авантура" наћи њихова "тајна ловишта" (secret haunts). Али Индијанци које среће у планинама нарушавају њен осећај идентитета. У њиховом свету, њене јахаће панталоне бивају одрезане а њена коса распуштена. Дрога коју јој дају чини је пасивном. Док гледа индијанске мушкарце и жене како играју, она чита натпис на зиду: "дрхтећа раздражљива свест беле жене високог рода треба бити поново уништена, женски род треба поново бити уливен у велику бујицу безличног пола и безличне страсти". (Лоренс 1928: 60) Речено јој је да, у индијанској култури, мукарац и жена морају остати супротности, попут сунца и месеца, и да космичка плодност зависи од тога да ли свако од њих обавља своју улогу. Њена култура је урушила концепте мушкости и женствености, доносећи гнев и стерилност. Симболизам ритуалног жртвовања још једном истиче лоренсовску тему сексуалности као извора *живота и креативности*, но сада је услов (како изгледа), смрт индивидуалне независне жене, не би ли се повратила "Власт која мора припадати мушкарцу". (Лоренс 1928: 61)

Ипак, Жена нам изгледа као исувише скроман пример *ослобађања и независности*. Тумачење приче као анти-феминистичког тракта значило би игнорисање значајних ставки о Жени као и Индијанцима. Тако, према Марку Кинкед-Виксу, њено незадовољство је више повезано са чињеницом да је Гринго у Мексику него са "еманципованошћу". (Кинкед-Викс 251-65) Њеној кући и руднику недостаје икаква повезаност са домовином и њеним народом, док колонијални живот и економија бивају на умору. Романтичарска *фантазија* о дивљим Индијанцима је само туристички антидот тврдокорном колонизаторском ставу њеног супруга према "урођеницима". Жена се јашући креће у сусрет ничему. Упитана где иде она даје туристички одговор, "да посети", да "види њихове куће и упозна њихове богове"; што представља јаку

⁵² Вид. (Милет 1971: 285-93), као и много умереније феминистичко становиште Р. П. Дрејлер. (Цексон 1998: 158-59)

иронију, помешаност ароганције и незнања. (Лоренс 1928: 47) Њен осећај идентитета потиче од беле боје њене пути и њеног колонијалног статуса, и њена "женственост" почива на њима. Када је Индијанци не третирају као себи супериорну, она одговара "страственим гневом размажене беле жене"; и њен друштвени и сексуални осећај себе постају празни и урушени, чак и пре него што мора да пређе (без коња конквистадора) застрашујућу стену на улазу у неколонизовани свет. Иако свесна "чистоте" поглавичиног погледа и наклоности древних Касика, она им одговара неискрено. Не постоји начин који ће њено "срце приближити богу Чилчуа". (Лоренс 1928: 51-52, 54) Прећуткивање се показало фаталним.

Постепено, њена свест постаје проширена све док она скоро не почне да дели иста становишта са Индијанцима. Њен осећај припадања одвојеном империјалном *ја*, контролисања њеног света, одваја је од индијанског осећаја *бића-у-универзуму* (*human-in-the-universe*). Дрога је пургатив, она поново успоставља оно што је "бела" свест изгубила: повезаност са космосом путем осећаја, не кроз психоделичне халуцинације, већ претпостављањем уобичајене перцепције једном неубичајеном виталном искуству *хармоније*. (Лоренс 1928: 56-57) У ритму плеса, живота животиња и птица, земља и сви елементи бивају повезани, и то је контекст у коме морамо тумачити натпис на зиду који говори о личној и индивидуалној врсти женствености; ту нема места причи о мушком шовинизму. (Лоренс 1928: 59-60)

Поврх свега, морамо обратити пажњу на Индијанце – заправо на разлике између њих. Лоренс није сентименталан писац. Он никада не допушта да заборавимо да је Жена затвореница, и његова *имагинација* открива нешто страшно у конфликту ставова према њој. Старији мушкарци показују скоро очинско старање али такође крију нешто окрутно. Млади Индијанац изгледа још љубазније и говори са очигледном искреношћу, но он прећуткује најзначајније ствари. Сви они деле религиозну жудњу за *обнављањем*, кроз крвно жртвовање, заједништва великих сила које доносе плодност, а које су биле протраћене од стране неуког неверништва белог човека; тако Жена мора бити жртвована. Чак још јасније – посебно у лику младића који је био третиран као инфериоран од стране белаца – постоји антагонизам, чак пакост, психичко незадовољство према колонизатору, поновно задобијање самопоштовања кроз мржњу, насиље, освету.⁵³ Штавише, важно је спознати како Лоренс осигурава узнемиреност

⁵³ Франц Фенон у делу *Несрећници Земље* објашњава: "За неке појединце, насиље је прочишћујућа сила. Оно урођеника ослобађа његовог комплекса инфериорности, његовог очаја и пасивности, чини га неустрашивим и обнавља његово самопоштовање". (Фенон 1967: 60) Вид. такође

код читаоца. Он Жену доводи на саму ивицу индијанске свести, но она никада не може потпуно разумети шта јој је учињено, и зашто. Младићева двосмисленост скрива оно што се лебди иза питања његовог оца и деде: да она мора *дати* своје срце. Само је код древног Касика мотив чист; но његов последњи кључни говор упућен њој није преведен, будући да су средовечни у конфликту а једини који говори њен језик је онај који осећа највећу мржњу. Дакле како да разумемо свршетак? Старчева рука је подигнута да "зада ударац и погоди, испуни жртву и домогне се моћи. Власти која мора припадати мушкарцу, и која се преноси са расе на расу". (Лоренс 1928: 71) Али шта значи последња реченица, док лебди у ваздуху? Чији је то закључак? Старчев? Можемо ли осетити да он достиже - "власт", бивајући, како сматра, сила која креативно каналише космичке силе, спашене злоупотребе белаца, без анимозитета? (Ипак је он преварен у вези са њеним пристанком, његов свет је на ивици смрти, а његов стакласти поглед изгледа као да само рефлектује наш поглед.) Да ли је то становиште других Индијанаца? (Али ритуално убијање је често знак акутне анксиозности; њима недостаје старчева самопоузданост и њихови мотиви су помешани, укључујући расна предубеђења и жудњу за тријумфом.) Да ли је то Лоренс, чија прича пажљиво креира овакву комплексност и конфликт (и која је засигурно много више од напада на феминизам)? Сматрамо да је пажљиво задржавање реченице између читаоца и свештеникове руке, подигнуте попут знака питања према сунцу, заједно са ужасом услед онога што знамо да се мора догодити но још не изазива одлучујућу реакцију, ствара крајњу узнемиреност и преиспитивање уместо закључне пресуде. Која је вредност срца беле Сењоре?

На први поглед, приповетке *Св. Мор* и "Принцепа" - иако постављају исто питање о својим јунакињама и завршавају се у дивљем пејзажу Новог Мексика – могу изгледати као да нису у вези са американим урођеницима и колонијализмом. Ипак, имагинативни развој и садржајна структура обе приче израста из Лоренсовог растућег разумевања колонијализма и онога што он значи, оних који на њему профитирају, и његових жртава.

Занимљиво, сви главни ликови у *Св. Мор*у су ментално "колонизатори" или "колонизовани", као и измештени. Колонијални менталитет уобичајено осећа да његов

његово дело *Црна кожа, беле маске* (1952) као и драму Дерека Валкота *Сан на планини мајмуна* (1972) у којој је стари црни дрвосеча приморан да се осећа попут деформисаног мајмуна услед појаве Беле даме. Он најпре одговара лажним месијанством а онда фашистичким милитаризмом; једино када одруби њену главу он може бити слободан, прихватити себе и успоставити однос према свом живом окружењу.

културолошки дом није у колонизованој земљи, већ у метрополитској Европи. Лу Вит је америчка изгнаница која постаје метрополитски софистицирана, која сада нигде не припада, али живи живот Паметне Младе Ствари на рачун својих нерава. Њен аустралијски супруг уметник убрзано постаје монден, колонијални тип који ужива у представама метрополитског друштва. Њена мајка је одрасла на робовласничком поседу америчког Југа – одакле њен новац води порекло, иако је сада инвестиран у имовину у Тексасу. Она према свима испољава ледени сарказам зато што такође нигде не припада и ни у шта не верује. Насупрот њима, Феникс мешовите расе и велшки коњушар Луис су представници колонизованих, чињеница чије последице бивају испољаване на различите начине.

Св. Мор почиње дивном лаконском сатиром када резигнирана Лу и њена субверзивна мајка примећују *празнину* и *недостатак* праве мушкости и женствености у свом метрополитском кругу; но ова прва фаза прелази у упадљиви контраст, заправо деколонизовање (ослобађање) Луине имагинације, када се суочава прелепим али опасним ждрепцем из наслова приче. Ватреност и сјајна боја Св. Мора постају за њу прозор у један други "мрачнији, пространији, опаснији, дивнији свет" и коначно мерило стерилности њеног света. Када копрена спада са њених очију, она по први пут примећује "Бога" који пламти у свим стварима, Великог Пана. (Лоренс 1925: 41) Ипак, малтретиран, Св. Мор је опасан, посебно за људски его који мари једино за доминацију и разметљивост. Криза се јавља приликом јахања до Демонове столице, стеновите избочине у дивљој мочварној земљи "где дух аборицинске Енглеске још опстаје". (Лоренс 1925: 73) Ту се Св. Мор плаши од мртве змије, Рико бесно реагује, наводећи коња на себе, а риталује копито удара Бистрог младог човека који долази да помогне. Имагинација овде мења фокус, на начин који делује збуњујуће, чак претерано. Оно што се изненадно приказује Лу је апокалиптичка *визија*, чији крајњи узрок не можемо тражити у несрећи. Својеглави, сурови али испразни јахач и бунтовна дивља животиња одсликавају мртвило увек присутно у "колонијалном" нагону да *доминира* "аборицинском" природом и урођеницима. Али Лу сада спознаје нешто још дубље, мрачније, архетипско: силу која настоји да наруши, изобличи и напослетку *преокрене* вечну животну енергију у уништење. Луина визија тријумфа зла је супротна оној Св. Џона у Патмосу. Кроз одговарајућу слику – прелепог коња, који се превија и бесни, а онда напола уздиже у монструозни облик (змаја); заједно са младићима, једним попут леша, другим који крвари – долази Откровење нечега што вреба свуда, страшне антиживотне енергије, изненада ослобођене. Када последица изгледа као да потврђује

њену визију, а односи се на кастрацију Св. Мора, Енглеска за Лу постаје земља смрти из које мора да побегне. (Сада смо већ научени да у Фениксу – који је делом Навахо, а делом Мексиканац – и у Луису који је Велшанин – видимо оличење беспомоћног полу-живота али такође и потенцијала за отпор и агресију клонизованих. И за њих је такође потпуни живот у Енглеској немогућ.)

Прича још једном мења фокус када Св. Мор, чија је улога као катализатора имагинације испуњена, бива остављен у Тексасу који је пространије и природнија средина за коња али за Лу и даље колонијална. Насупрот њему, ранч у Стенама, који гледа на велику равницу Новог Мексика, јесте аборицинско место где "Бог" поново постаје видљив, неизобличен од људи, и Лу може обновити свој живот, иако још увек није спремна за нову везу. Али "Бог" који се открива у великом бору, у пољу и дружини пацова на крову бродске кабине, није Бог љубави. Место је непокорено. Оно говори о сукобу, бесконачној битци са разбеснелом природом и нечистоћом у настојању ка даљем стварању; али и о енергији и виталности, духу који спасава и обнавља. Јасна импликација јесте да само након истинске повезаности са космосом можемо достићи сопствену потпуност, као и праву повезаност са другима.

Насупрот овоме, *Принцеза* показује шта се дешава када "дух места" (spirit of place) – поново дивал, тајни, веома леп и можда такође свет попут Плавог језера таоских Индијанаца – бива оскрнављено љуском немоћи, ароганцијом, смртним насиљем. Још једном, као у *Жени која је одјახала*, појединац неће разумети природу и значење трагедије, бруталности и убијања, све док не спозна како оно води порекло не само из родног непријатељства већ и импулса који леже у основи империјализма и колонијалног револта. Јунакиња је одгајена да о себи мисли као о принцези, са империјалистичким осећајем припадања супериорној раси. Осећај сопственог идентитета њеног оца је у потпуности заснован на његовом пореклу које води од древне шкотске краљевске лозе, антедатирајући династију Стјуарта који су извршили "колонизацију" Шкотске од стране Енглеске. Његов осећај супериорности не зависи ни од каквог постигнућа већ је расни, крвни. (Постоје расизми другачији од оних заснованих на боји коже.) Он му омогућава да добије своје дете са богатом Американком према којој изгледа да не осећа ништа; и да након њене смрти одбија било какву повезаност, свога детета и сопствену, са народом своје супруге или њиховом земљом. Попут Лу, он постаје *измештена* особа, путујући од земље до земље, склапајући само формална познанства, и сталном променом дадиље своје кћери, тако да она њема осећај припадности или повезаности са било ким осим са њим. Он је учи не

само да о себи мисли као о супериорној у односу на друге, већ и да све друге види као демонски фокусиране искључиво на себе. Она је подесна ученица – некада благо изненађена агресивним реакцијама оних према којима је несвесно снисходљива. После смрти оца она постје *луталица*, каткада апстрактно размишљајући о браку, али оном платонском. Ниједан мушкарац није у њој изазвао сексуално узбуђење, све док није "заинтригирана" водичем на ранчу у Новом Мексику. (Лоренс 1925: 167)

Доминго Ромеро је Шпањолац који је "редукован" од стране белаца на вођење туриста по земљи коју је његова мексичка породица узела од Индијанаца. Он поседује нешто од тешке беспомоћности и инерције оних чији животи немају значење нити усмереност; но у њему постоји "искра поноса, самоуверености, неустрашивости... у средишту црнила статичког очаја". (Лоренс 1925: 168) Иако тих и каткада суморан, он није само интеллигентан већ показује и мушку љубазност, углађеност и услужност коју раније није упознала. Она га убеђује да организује тајну шетњу до колибе на планинском језеру, где би га она пратила, а када њен коњ буде повређен, она му верује довољно да инсистира да настави пут само са њим.

Као и у претходне две новеле, *путовање* води од једног света у други, преколонијални и нетакнут. Оно оживљава, прецизном непосредношћу, Лоренсову шетњу са Дороти Брет која је дошла да живи са Лоренсовима на ранчу, али је такође и *симболичко путовање* до непокорене *психолошке* унутрашњости, лепе али неприступачне модерном мушкарцу и жени. (Брет 1933: 143-46) Ту они могу видети дивљу природу, али се морају суочити и са својом сопственом, тј. мртвилком које доносе са собом, толико различитом од природе северноамеричког риса који живи поред језера, или оне два индијанска ловца који пролазе поред језера враћајући се у Пуебло. Те ноћи трагедија почиње када она не може да поднесе хладноћу и моли га да је угреје – само да би се "предала" нечему што је одлучила да се догоди али није никада заиста желела. (Лоренс 1925: 188) То искуство њега испуњава нежношћу, поносом, ликованем, још више појачаним услед његовог порекла – но следећег јутра он се суочава са потпуним одбијањем. Постепено трагедија ескалира кроз силовање до смрти: она је одлучна да задржи власт над собом; док је његов фалусни понос интензивира "колонијалном" ситуацијом. Лоренс ипак задржава баланс. Кога треба више кривити: њену империјалну свест или његову мачоидну реакцију на обновљено понижење? Уместо тога спознајемо потпуност ужаса заједничког оскрнављења, погоршаног жустром неосетљивошћу официра "природног очувања" (nature

conservation) Шумске комисије, који пуцају у Ромера, истих оних који су донели закон да је за Индијанца злочин убијање јелена на земљи својих предака.

Лоренс открива још један изазов имагинацији те јесени 1924. године. *Змијски плес Хопија* може указивати – нашој привилегованој неодлучности – како *имагинација* захтева *спознају* да би могла потпуно да разуме; но оштри иронични контраст који Лоренс повлачи између "сивих", осиромашених, делом урушених и расељених Хопијевих села и хорди туриста у дугим линијама аутомобила, који долазе зарад посматрања "циркуског перформанса", показује колико је писац био испред свог времена у свом настојању да *разуме*. (Лоренс 1927: 71-90) У његовом првом покушају есеја,⁵⁴ имагинација је била у потпуности одсутна. Есеј у *Јутрима у Мексику* био је заправо његов други покушај. Био је на путовању са Фридом, Мејбел Доц и Тонијем Барбаном и био испуњен *тензијом* и исцрпљен. Друга верзија заправо почиње депресивно, у маниру значајно неразвијеног становишта. Први плес свештеника Антилопе, описан физичком прецизношћу али без разумевања, делује као "кратка, примитивна представа" – чак и када му претходи предавање које третира анимистичке религије *свих* америчких Индијанаца као покушаја да се "освоје" велике силе и потенцијали природе и космоса. (Лоренс 1927: 81) Свештеници гарави од пепела и црне земље плешу с једне стране на другу, ударајући стопалима наспрам необјашњивим подним вратима испред парчета зеленила. Плес не одаје ништа од оног сензуалног и естетичког утиска плеса у Сен Домингу, па је и поред свог покушаја генерализовања индијанског анимизма Лоренс добро свестан колико је заправо мало упознат са њим.

Имагинација ипак почиње да бива активна када необичност "ниског, мрачног, тајанственог зова" (*low sombre, secretive chant-call*) (свету мрачног подземља, сматра Лоренс, одакле змије долазе), и дубока концентрација свештеника, освајају "на неколико тренутака нашу бледолику лакомисленост". (Лоренс 1927: 80) Зато опис Змијског плеса следећег дана јасно одваја његово становиште од оног туриста који не могу да дочекају да се почетни обред заврши, желећи једино да виде спектакл који изводе мушкарци носећи змије у својим устима. Сензуална имагинација овде постаје потпуно активна: Лоренс приказује деликатност и лепоту чегртуша, њихове птицолике главе тако близу главама свештеника "као да се питају или ослушкују", лепоту повлачења змија када бивају ослобођене, као и нежне, смерне покрете мушкараца који

⁵⁴ Односи се на есеј "Вративши се са змијског плеса – исцрпен" који датира из септембра 1924. (Доц 1932: 267-68)

их умирују након што их поново ухвате; све до узнемирене концентрације старца који "бришу" молитвеним метлама рамена носача змија. Сензуална имагинација овде приказује настајање *хармоније* из онога што представља опасност; осећај блажности, наклоности, скромности; осећај комуникације. (Лоренс 1927: 83-84)

Ипак, разумевање још увек изостаје. Ослобођен осећаја *борбе* присутног у завршници *Св. Мора*, заокупљен читањем о много више милитаристичким религијама Астека и Маја, он церемонију ритуала доживљава не само као комуникацију са праисконским светом, већ и као намеру "освајања": змије попут стрела носећи људску вољу, делом благонаклоно, но углавном ради стицања моћи, "хитац којим управља мушкарчева мудрост и храброст, право у отпорно, застрашујуће срце најдревније, тврдокорне земаљске суштине". (Лоренс 1927: 87) Хопи заправо нису у бескрајном конфликту са својим боговима, нити своју религију налазе у потрази за моћи и вољи за освајањем. Њихово име значи "мирољубиви људи" (The Peaceful People); они тврде да припадају Асаназима, најдревнијем клану који је некада мигрирао преко кањона Аризоне, и који је могао наћи своје крајње одредиште само у неприступачним стеновитим висоравнима које и даље настајују.⁵⁵ Ако је, ипак, Лоренсово разумевање било непотпуно⁵⁶, много онога што је његова сензуална имагинација спознала било је истинито, и та спознаја даје још већи одјек завршном осећају у есеју о нечему *заиста* отровном: моторима белог човека, "попут звекета највеће чегртуше". (Лоренс 1927: 90)

Октобра 1924, Лоренс се вратио у Мексико да преправи *Кецалкоатл* у *Пернату змију*. Повратак у Енглеску испунио га је осећајем разочарања и изданости, док је Мексико изгледао чак опасније и нестабилније него раније. Знајући више о његовој историји и древној религији, сада је осећао много снажније да само религијска револуција може поразити европску и колонијалну декадентност – и променити симптоматичну "нову жену" (new woman) и њену (по њему) егоцентричну сексуалност. Његова имагинација је сада "ухваћена" у изражавању револуционарних идеја које је скицирао у *Кецалкоатлу*; у интензивирању свог напада на ситуацију писац тражи "лек".

⁵⁵ Према Херолду Корлендеру, више него било ко, они су се одупирали колонијалним настојањима асимиловања "цивилизацији"; био је то трауматичан расцеп између оних који су се одупирали асимилацији до краја, и оних који су будућност видели једино у компромису, који је 1906. год. водио до егзодуса оних најнепомирљивијих из Ораибе и оснивања Хотевиле, раздвајајући свештеничке кланове у стању дубоке психолошке рањивости на људе већ десетковане болешћу и прогонима од стране власти. (Корлендер 1974: 194-200) Оно што је Лоренс видео у Хотевили и Ораибљу била је последица те катастрофе. (Типично за народ Хопија, горчина прогона се одиграла без проливања крви, у неком виду мирног протестовања.)

⁵⁶ Све до недавно, снажни табуи спречавали су старе народа Хопи да објасне своје ритуале, како објашњава Е. Форест. (Форест 1961)

Нови роман постаје много убедљивији и, према одабраним смерницама, много снажнији; иако ће читаоци склони преиспитивању ових смерница наћи да је мање истраживачки, мање испитивачки "изнутра", док је више дидактичан. Постоје моменти када *имагинација* одана *идеји* или *симболу* престаје да означава људско *бивствовање* и *осећање*. Један пример и један контраст ћемо узети да прикажемо ову разлику. У *Пернатој змији* напад на Хришћанство постаје промишљенији и упорнији, повремено испољавајући ауторитет Инквизиције, сада од стране јунака као и аутора – ради разумевања душе мексичког сељана и њених уверења, а ради ослобађања од идола, зарад њеног добра. Када, ипак, сукоб кулминира Циприановим малициозним нападом на Рамонову умирућу жену, сукоб престаје да буде питање предности и мана Хришћанства већ једне *имагинације* која је постала толико свепржимajuће идеолошка да је слепа за патњу људског бића. Омрзнута идеја је заслепела аутора и његовог јунака, и нељудско ликовање заузима место ономе што је атрофирало.

Као мерило различитости узећемо једно мање Лоренсово дело. *Јутра у Мексику* почињу као самоисмевање ауторитета. Аутор каже "Мексико", што се заправо односи на мали градић, дотрајалу кућу од опеке, и једну особу с пером, која шара по бележници. Есеји који следе демонстрирају потребу очувања хуманистичких тенденција имагинације. У "Корасмину и папагајима", дечак је сардонично умањен имитацијом од стране папагаја. У "Шетњи до Хуапе" он је "отупели" сељанин, повремено забаван у својој ограничености. У "Мозоу", Лоренс га сагледава пажљивије, па изгледа растрзан између уопштавања о сељаниновој души и изненадним тренуцима имагинативног фокуса на одређеног дечака, као што је интуиција, у физичком покрету, "одређене осећајности и јединствености, присутних код синова везаних за мајку" – попут Лоренса. До краја есеја, Лоренс показује шта за оваквог дечака значи бити одвојен од свог народа; тежину његове усамљене борбе да се побољша; као и храброст његовог отпора тиранији која објашњава оно што нам је раније деловало као лењост и страх. Лоренс одабира да својим писањем *покаже* како писцу не приличи да генерализује сувише самоуверено, као и да буде имагинативно осетљив, чак и према неуком сеоском дечаку. Већи напор замишљања хуманих импликација идеолошке "потребе", у случајевима као што су прочишћавање храма, егзекуција завереника или забрана женског оргазма, чине *Пернату змију* много актуелнијим делом. Напоследку, страх услед мешања раса постепено нестаје, будући да је извесно да ће се Кејт удати за Ципријана и постати Малинцијева – чињеница која се сада много мање доводи у питање. Већа одлучност је постигнута по цену имагинативности.

Лоренсово касније одбијање политичке и сексуалне идеологије *Пернате змије* сведочи не о модернистичкој *отуђености* већ о томе колико је писцу једна *романтичарска* идејна имагинација омогућила необичан увид у колонијализам и његове жртве, кроз његов сусрет са америчким Индијанцима. Његови успеси никада нису долазили с лакоћом, што их чини још драгоценијим, толико много година испред свог времена, и тек једва признатим, чак и данас. У Лоренсовој изведби *сензорна* имагинација, у којој је претежна опажајност, и у којој учествују сећања, а која прелази у *моторну*, коју карактерише спонтаност и јавља се као игра, постаје најзад у правом смислу *креативна*, и као таква интегрална за пишчев развојни пут. Његова *романтичарска* способност повезивања непосредности доживљаја, осећања, сликовитог опажајног представљања и духовних творевина (духовне стварности) америчких Индијанаца постаје тако конструктивна и *стваралачка* и као таква од битног значаја за модерне аспекте тумачења Лоренсовог третирања хуманог опстанка (егзистенције) одн. његовог разумевања људске природе.

2.7 Узвишеност рада, индивидуализам и личност

Љубавник леди Четерли је чувена, чак, озлоглашена књига о сексуалности. Роман је подељен на три целине: први настоји да опише *природу* и *узроке* физичке и друштвене деградације; други представља низ сексуалних сусрета леди Четерли и ловочувара Мелорса; и трећи разматра *одрживост* њиховог опстанка као пара. Лоренс је написао три различите верзије романа, користећи различите карактере и околности да означи разнолике облике индивидуалне и друштвене дисфункције, но основна структура *дегенерације*, *обнављања* и последичне *крхкости* остаје нетакнута у свим Лоренсовим верзијама романа. Ипак, оно што је свакако мање истицано је да је *Љубавник леди Четерли* такође књига о раду: о *отуђености* индустријског рада, очајничкој компензаторској природи интелектуалног рада, неизбежности тешког физичког рада, као и *имагинативном* и *идеолошком* раду нарративне фикције. Ово се поглавље стога базира на *трансцедентности* одн. *узвишености* рада (чији је крајњи аспект уметност одн. креативна фикција) а која представља најузвишенију особину романтичарске поезике за којом трагамо. Роман почиње запажањем: "Дошло је до слома, налазимо се међу рушевинама, почињемо да изграђујемо нова мала станишта, гајимо нове мале наде. То је прилично мукотрпан посао". (Лоренс 1928: 5) Он дакле почиње катастрофом и сломом који Лоренс настоји да прикаже и отелотвори кроз *физичке* и *психолошке* слабости својих карактера, али такође и истицањем неопходности мукотрпног рада.

2.7.1 Радно ја

Односи између рада и субјективности одувек су били преокупација Лоренсовог дела, иако су начини његовог представљања друштвеног и психолошког значења рада значајно развијали током времена. У *Студији о Томасу Хардију*, написаној 1914, Лоренс снажно истиче да је рад негација креативних аспеката индивидуалног *ја*. Лоренс примећује да је индивидуалац растрзан између две супротстављене силе, једне која је вођена страхом и окренута самоочувању и друге која је интензивна, пролазна, расипничка али креативна. Рад, тврди он, засигурно представља страну самоочувања, страха од ризика, али и смртоносно понављање. Лоренс се одупире тенденцији уздицања рада као моралног или спиритуалног императива и сагледава га уместо тога као деструктивну и инхибирајућу неопходност. Човек који ради бива ухваћен у механичком извођењу физичке и интелектуалне навике "понављања једног старог процеса живота, онемогућен да постане он сам, онемогућен да створи нешто ново".

(Лоренс 1936: 45) Према Лоренсу, рад је "просто, активност неопходна за стварање довољне количине хране и уточишта: ништа више свето од тога", и представља облик *не-живота* или негације којој сваки појединац жуди да измакне. (Лоренс 1936: 33) Иако оптужује тежак рад због његовог понављајућег и базично механичког карактера, Лоренс је у овом стадијуму вољан контемплацији идеје да би нас механизација могла ослободити неопходности рада. Он инсистира да се никада не можемо вратити пре-индустријским облицима занатлијског рада, па тако види прогресивно скраћивање радног времена као једини начин замишљања већих ресурса времена и енергије за расипнији, необичан и креативан облик постојања. Рад може бити заменска активност за "незадовољну душу" (*unsatisfied soul*), метод спајања аспеката живота у нашу свест, али он је само тек предуслов *креативног* живота и у пракси може постати његова негација.

У свом есеју из 1918, *Едукација људи*, Лоренс се и даље бави инхибирајућим ефектима страха: "ако не можете излечити људе од страховања за сопствену егзистенцију, узалудно ћете их образовати". (Лоренс 1918: 91) Он верује да страх од сиромаштва захвата свакога и носи према очајничким и деструктивним облицима самоочувања, као одговор претњи која не мора бити стварна: овај механизам страха ће се поново јавити у *Љубавнику леди Четерли* као клањање богињи успеха. Али у *Едукацији људи* Лоренс рад више не доживљава као терет који треба превазићи, заправо он истиче да је неодговорно васпитавати децу без разматрања кључне улоге коју ће физички и практични рад имати у њиховим зрелим животима. Он осуђује идеализам који "одлучује да ће наша деца бити едукована ван домаћаја искварености материјализма и индустријализма, у исто време се улагујући и додворавајући том истом материјализму и индустријализму". (Лоренс 1918: 93) Он такође види покушај да се спиритуална представа индивидуалности апстрахује од једноставног материјалног рада као погрешан, па чак и опасан. Нудити људима неку апстрактну будућу могућност самоиспуњености или самоизражавања је једна врста преваре: "Доле са имбецилним претензијама културе у основним школама. Сетите се бочних улица, сетите се да су душе радника приказиване неурастеничним од стране ваше лажне културе". (Лоренс 1918: 112) Насупрот овом идеализму, Лоренс почиње да ствара сопствену верзију материјализма који настоји да утемељи појединца у *чулним* и *психолошким* структурама тела. Његова реторика постаје брутална када заступа неопходна средства превазилажења погубних културолошких и индивидуалних ефеката спиритуалних и идеализованих облика личности. Размишљајући о себи као идеалним церебралним

бићима, ми настојимо да одбијемо физички рад као деградирајући или ропски, па Лоренс инсистира на проналажењу верзије личности која у себи садржи нашу физичност. У овом есеју, он рад види као "пријатно занимање људског бића, природну активност". (Лоренс 1918: 149) Рад обезбеђује средства личне *независности*, чак и *слободе*, али му треба прићи у духу прагматизма, у маниру који представља апсорбованост тела а не ума.

Ова брига о развоју *физичког* модела индивидуалне личности постаје много артикулисанија у *Фантазији о несвесном* (1922), где Лоренс настоји да докаже своје идеје о интеракцији физичких и нервних сила унутар појединца. Одређена представа о практичној креативност остаје кључна за његов концепт људске индивидуалности, и у анализи која подсећа на Марксове коментаре о раду и одрживости врста, Лоренс тврди да "жудња мушкарца да изгради свет: не 'да сагради свет за тебе, драга'; већ да га изгради из сопствене суштине и свог уверења нешто дивно". (Лоренс 1922: 3) Рад дакле постаје интегрални део Лоресовог схватања интеракције појединца и врста: од тренутка зачења ми постајемо појединци везани физичким и психолошким законима наше врсте, који нас носе према креативној интеракцији (и трансформацији) спољног света кроз активност рада. Лоресново схватање у *Фантазији* постаје израженије борбено и он се враћа погубним облицима спиритуалних облика знања и доминације менталног над физичким животом: двојним манифестацијама изобличене и деструктивне воље. "Воља" је овде изједначена са спиритуалним, са "вишим ја" (upper self) као и деструктивним егоизмом. Као што Лоренс истиче у *Предлогу љубавнику леди Четерли*: "Мушкарци спознају један другог само као претњу. Индивидуализам је тријумфовао. Ако сам чисти индивидуалац, онда је свако друго биће, посебно сваки други човек, супротстављен мени и претња мени". (Лоренс 1928: 513) Овај осећај борбености, супротстављању претњи и преплављености надвладавању других воља ће се поново јавити у *Љубавнику леди Четерли*. У *Фантазији*, писање о дисфункцији, опасности и претњи постаје насилна замена за писање које се поново фокусира на жене и децу. Лоренс тврди да је мушкарчева узвишена одговорност да "испуни своје најдубље импулсе, који се тичу Бога и сопствене душе, не узимајући нимало жену у обзир" (Лоренс 1922: 124) и овај задатак постаје све хитнији и неминовнији до краја књиге:

Борите се за себе, мушкарци. Лишите своју жену њене самосвесне преокупације собом. Борите се док не постане ошамућена. Вратите је назад њеној правој природи. Стргните са ње надмоћну одору модерне жене и дивног створења.

Редукујте је још једном на нагу Еву, и пошаљите јабуку у лету. (Лоренс 1922: 284)

Ова нага Ева, за разлику од модерне жене, није окренута раду, или бар није вољна да буде укључена у плаћени рад ван куће.

До краја 1920-тих, Лоренс све више почиње да рад сагледава као тачку отпора претерано церебралним концепцијама личности: остатак физичности унутар друштвеног живота, активност чија материјалност и тренутност не може бити апстрахована, упркос прогресивној тенденцији ка апстракцији и отуђењу присутној у капиталистичким друштвеним и економским односима. Када Лоренс препоручује, у писму из 1927, да његова пасторка треба да се апсорбује у раду, он то чини из очаја пред њеном способношћу укључивања у било које друге виталне и динамичке процесе које он види као интегралне за људску субјективност: "боље је да ради. Млади не умеју ни да воле ни да живе. Најбоље је да раде". (Лоренс 1997: vi, 34)

Однос између друштвене дегенерације и психичког колапса које Лоренс тумачи кроз савремено идеализовање свога *ја* и искупљиве могућности мануелног рада постаје још експлицитнији у чланку из 1929, "Мушкарци морају радити а жене такође". Овде он експлицитно одбацује своје раније становиште да материјални и механички напредак треба да нас ослободи терета напорног рада, повезујући овакав обрнути утопијанизам са "великим индустријским магнатима попут г-дина Форда". (Лоренс 1936: 583) Заиста, аспирација да се ослободимо физичког рада постаје још једна манифестација одбацивања материјалних облика субјективности. Прижељкујући ослобођење од физичког рада, сада смо осуђени да негодујемо због свих физичких захтева нашег времена и енергија. Лоренс осуђује штетне ефекте овакве префињености, истичући да она ствара бесне и незадовољне појединце од којих се ипак захтева да предузимају низ мануелних радњи. Ипак, његова ранија аспирација да се ослободи сурових захтева физичког рада није потпуно изчезла: "радне масе постоје и увек ће постојати, чак и ако све остало нестане: зато што морају постојати. Оне представљају просту неопходност човека, од које наука није успела да нас спасе". (Лоренс 1936: 587) И поред призвука ироније којом он представља ову "просту неопходност", тешко је не приметити призвук жаљења услед поменутог научног неуспеха. Настojeћи да прикаже преостале неопходне облике физичког рада, Лоренс се креће према немилордним и окрутним категоријама пола којима се већ бавио у ранијој студији *Фантазија о несвесном*. Женски рад је представљен кроз кување, чишћење и бригу о деци, док синоним мушког физичког рада представља тамно и знојно тело рудара. Лоренс инсистира на суштинској и изворној

разлици између мушкараца и жена – "Дете се рађа припадајући једном полу, и увек остаје у свом полу" – и тумачи конфликт између мушкараца и жена као симптом идеализовања и одбацивања физичности, поготову физичког рада. (Лоренс 1922: 140)

Љубавник леди Четерли, написан позних 1920-тих, представља *имагинативно* ангажовање начина на које *рад* може представљати, порицати или пореметити деструктивну тенденцију идеализма који Лоренс види изражен кроз рапидно развијање индустријализације и механизације. Комерцијализам и индустријализација су виђени као доминирајући не само у економским односима између класа и појединаца, већ такође и породичним, сексуалним и културолошким односима између свих јунака романа. Радња романа је смештена у индустријску Средњу Енглеску, где је властелинско добро Клифорда Четерлија окружено рударима који нагомилавају његово богатство. Овај индустријски пејзаж наратор непрекидно представља као отелотворење ширих друштвених и етничких значења:

Са стоицизмом својственим младости, једним погледом је обухватала крајњу, бездушну ружноћу Средње Енглеске ... слушала је клопарање решета у угљенокоп, бректање возића, звекет вагонета на скретницама и хрипав, кратак писак локомотива у руднику ... А када је ветар дувао у том смеру, што се често дешавало, кућа је била пуна смрада овог сумпорастог сагоревања земљиних излучевина. А чак и кад није било ветра, ваздух је увек мирисао на нешто из унутрашњости земље: на сумпор, гвожђе, угаљ или киселину. Чак су се и на божићним ружама стално хватале пахуљице од чађи, невероватне, попут црне мане са небеса судбине. (Лоренс 1928: 13)

Ритам овог одломка је поучан. Он почиње почетном, чак несвесном спознајом леди Четерли о ружноћи пејзажа који је окружује, онда, упорним понављањем свог вокабулара ствара скоро физичко неспокојство код читаоца, док се креће према свом крају наговештавајући атмосферу пропасти. Чињеница да Констанса Четерли запажа ружноћу која је окружује важна је за наративни развој романа, али је то такође њена немогућност да у овој раној фази заиста схвати енормност и значење ове ружноће. Наратор нас наводи на закључак да је Констанса Четерли далеко од тог схватања, истовремено нас обавештавајући о њеној способности за такву перцепцију у будућности.

Овај индустријски пејзаж доминира животима оних који у њему раде, претварајући их од људског тела у бездушни механизам. Радници једноставно настоје

да што боље раде унутар индустријског система: да зараде више новца. Ова механичка похлепа, облик "проституције богу-материјализма" роман непрестано осуђује, али и политичке алтернативе капитализму представља као подједнако уплетене у логику механизма и система: "Човек се мора утопити у оно шире, оно совјетско-друштвено. Чак и организам је буржујски: зато идеал треба да буде механички ... Сваки човек је само део машине, а покреачка снага машине мржња... мржња према буржујству. То је, по мени, бољшевизам". (Лоренс 1928: 38) Ова примедба доноси *немир* због механизације, објективизације и подређености *ја* оним што може изгледати као врста органске *носталгије*, но односи између механизма и личности заправо су далеко од стабилног у роману као целини. Представе личности у *Љубавнику леди Четерли* почивају на низу тренутних али семантички и идеолошки значајних разлика између *самосвести*, са њеним патолошким манифестацијама воље, и једном пре-менталном свешћу о себи.

Тако, док један карактер може изражавати *узнемиреност* због начина на који комунизам захтева жртвовање свога *ја*, други гласови у роману преиспитују одрживост и пожељност самосвести и њених артикулација уз помоћ воље. Претерана самосвест, посебно ментална свест без упоришта у телесном искуству, приписана је многим ликовима у роману. Мајклис, који је љубавник леди Четерли у раним деловима романа, повучен је до границе патолошког: "Да се препустим! Ха, ха!", смејао се шупље, циничан на саму помисао". (Лоренс 1928: 27) Ипак, он такође пати од "тужно-псеће врсте угушеног ја" (*sad-dog sort of extinguished self*). (Лоренс 1928: 28) Клифорд има несигуран осећај свога *ја* – "њему је потребно да Кони буде ту, да га увери да он уопште постоји" – али такође и принудно, насилничко *ја* које настији да искорени узнемирујуће и непредвидиве елементе у себи и у другима. (Лоренс 1928: 16) Кониња сестра Хилда има тенденцију уплитања у живот своје сестре и окарактерисана је од стране Мелорса као својеглава, генерализацијом која се креће од анализе ликова до друштвене догме: "Својеглава жена и њена самовоља: авај, брзо постају континуитет". (Лоренс 1928: 245) Но управо на пољу сексуалних односа опасности самоистицања и самосвести су најснажније истакнуте. Кониња рана сексуална искуства са младим немачким студентом, са којим дели "филозофска, социолошка и уметничка" интересовања, укључују тек "чудно, дрхтаво усхићење у самом телу, завршни грч самопотврђивања" (*a queer vibrating thrill inside the body, a final spasm of self-assertion*). (Лоренс 1928: 8) "Усхићење" (*thrill*) и "грч" (*spasm*) су термини који означавају површност искуства у роману и повезани су са настојањима да се одбрани *креативно* и

спонтано. Тако је Конино *самопотврђивање* протумачено кроз њен застрашујући конформизам и резултат је неуротични грч.

Љубавник леди Четерли веома снажно артикулише облике аутентичне личности које су пожељне и могуће. Почевши осећајем да су Кониња рана сексуална искуства могла бити пролазна и површна али да је она још увек способна за промену и развој, роман почиње да сагледава све манифестације самовољне личности као опасне и непоправљиве. Мелорс изјављује да "када жена постане у потпуности поседована од стране сопствене воље, њена воља ће се супротстављати свему, тада је она застрашујућа, и треба напослетку бити упуцана". (Лоренс 1928: 280) И заиста, Мелорсу је у роману дато да уочава разлику између дегенерисаних и празних облика субјективности, оних повезиваних са његовом бившом женом и са Клифордом Четерлијем, и *креативних облика самоостварења*. Једна од ствари које сазнајемо о Мелорсу је да је "сигуран у себе" и да је представљен као недирнут и *одвојен* до границе непријатељства. За Кони, с друге стране, личност је терет, тежина менталне свести коју носи од почетних страница романа све док "више не може да поднесе терет сопственог *ја*". (Лоренс 1928: 117) Кониња веза са Мелорсом води губитку оног *ја* које она слави и прибојава га се ("није желела да буде избрисана"), и њена воља се бори против облика спознаје повезиваних у роману превасходно са утробом: "У грудима је крила демонску упорност воље, којим би могла да се бори против тог потпуног, нежног, таласавог обожавања утробом и угуши га". (Лоренс 1928: 135-36)

2. 7. 2 Физичка свест

Физичка свест се јавља, ма колико била пролазна, као кључна поента отпора механизацији и моћи трговине у *Љубавнику леди Четерли*. Ова верзија личности је психолошки и историјски истраживана у Лоренсова два континуирана ангажовања теоријама људске субјективности: *Фантазији о несвесном* и *Психоанализи и несвесном*. У овим текстовима Лоренс истиче да је наше схватање људске субјективности непотпуно, будући да је окренуто искључиво нашем менталном животу. За Лоренса, ово је познији и условљен део индивидуалног развоја. Он даје предност психо-биолошком моделу личности који се базира на мрежи нерава како би осветлио специфичности људске субјективност. Лоренс инсистира да је индивидуалност дата, иако представља атрибут који се лако може изгубити. Од тренутка зачећа, људско новорођенче постаје појединац чији ће развој зависити од одређеног баланса снага унутар различитих делова организма. Лоренс описује облике свести повезане са

подручјима као што су "соларни плексус" или "лумбалне ганглије" и анализира утицај ових физичких ентитета на појединца. Као у "Едукацији људи", евоцирање друштвеног аспекта, породичних веза и психолошког живота постаје све комплексније што Лоренс изражава своје непријатељство не само према церебралном већ и према емотивном аспекту. На овај начин можемо тумачити бруталност којом Мелорс прекорева своју кћерку због плакања над уинулом мачком: "Ах, умукни, ти претворна мала кучко!" чуо се гневни глас човека, а дете је јецало још јаче". (Лоренс 1928: 58)

Како истиче Френк Саловеј у студији *Фројд, биолог ума: Изван психоаналитичке легенде*, Лоренсово интересовање за психо-биолошки модел субјективности није било ексцентрично, иако су неки његови закључци то свакако били. (Саловеј 1992: 102) У *Љубавнику леди Четерли* можемо пратити трагове друштвених и медицинских модела психичког живота, као и облике и значења њихових неуспеха. Клифорд је свакако жртва рата, физичка рана која га је парализовала претходи каснијим психолошким повредама: "У духовном смислу, он је још био живахан. Међутим, парализа, модрица од тог превеликог ударца, постепено се ширила у његовом осећајном бићу". (Лоренс 1928: 49) Метафора модрице нам даје представу о повреди која је изненадна, последица специфичне трауме, али такође и део спорог, кумулативног процеса. Клифордов губитак његовог осећајног ја (affective self) испољава кључне атрибуте "трауматске неурастеније", медицинског стања о коме се у великој мери дискутовало раних година XX века.⁵⁷ Клифордови нерви функционишу неправилно, стварајући током романа дисбаланс енергије. Повремено он пати од колапса енергије нерава, или расипа нервну енергију на самозаваравање или опсесију, а у другим моментима је у стању "нервног беснила". Када није окупиран (подупиран) радом, Клифорд је редукован на "мрежу нерава", циркулисање енергије која служи само да замаскира опасну празнину. (Лоренс 1928: 139)

Клифордово стање је током романа различито дефинисано. На почетку романа он пати од "депресије доколице" (vacant depression), док је у познијим етапама романа његово понашање окарактерисано као хистерично. Током романа, ипак, он је повезиван са расипним и компулсивним трошењем нервне енергије без одређеног циља. Овај недостатак "циља" снажно, чак грубо, налази отелотворење у његовој немогућности настављања врсте. Но он такође има много апстрактније значење повезано са његовим

⁵⁷ Тако Клифорд Олбат у есеју *Неурастенија* (1910) истиче да је неурастенија била схваћена као хронично стање, последица исцрпљености снаге нерава, али је такође могла бити последица много конкретније индивидуалне или друштвене трауме. (Олбат, Дејви 1910: 727-91)

животом пре рата. Као наследник политике индустријске експлоатације он је везан за систем који једино може убрзати производњу и стицање у још помамнији призор индустријског развоја. Као млади интелектуалац он је на сличан начин ухваћен у мрежу једне несталне економије која не познаје границе: интелектуалне дискусије су у *Љубавнику леди Четерли* приметно испразне и прилично дуготрајне. Овај моћни индикатор расипајућег утроска нерава прилично је неподударан са Лоренсовом фасцинацијом претеривањем и расипањем у његовој *Студији о Томасу Хардију*, али у *Љубавнику леди Четерли* он приказује ужас једног не-продуктивног, не-стваралачког расипања енергије.

Код третмана неурастеније лекари су препоручивали одмор, но Клифорд уместо тога покушава да превазиђе нервну и осећајну исцрпљеност уроњавајући у домен рада. Његов "рад" је на почетку романа писање фикције, активност која је третирана са великом дозом скептицизма. Заједничко учешће у Клифордовом раду нуди Клифорду и Кони једну одељену и смислену активност па сазнајемо да "њихово занимање никада није престало да буде заједничко, преко његовог рада". (Лоренс 1928: 18) Али овај заједнички пројекат није дуго одржив: од самог почетка сазнајемо да им је заједничко "магловита апсорбованост у Клифорду и његовом раду". Та нејасност нам довољно индицира недостатак фокуса, одређено лутање, где апсорбованост представља губитак *ја* базиран више на страху и негацији него на креативној трансформацији, и напослетку апсорбованост се базира првенствено на Клифорду па тек онда на његовом раду што указује да такав заједнички рад не може прикрити много фундаменталније *одвајање*. Фраза представља упадљив контраст нараторовом закључку о Кони и Мелорсу након што заједно покушавају да гурају Клифордова колица узбрдо: "Чудно, али овај делић заједничког рада учинио је да буду ближи него икада раније", блискији вероватно него због сексуалних интимности које деле у овом делу романа. (Лоренс 1928: 192)

Клифордов рад представља беснило нервне активности чији је циљ животни успех. Конин отац сматра да су, као књижевни текстови, његове приче "празне", мишљење које ће касније Кони делити са њим. Кони такође почиње да осуђује Клифордов рад као симптом његове опседнутости собом: "Желела је да се ослободи њега, посебно његове свести, његових речи, његове опседнутости собом – његове бескрајне монотоне опседнутости собом и сопственим речима". (Лоренс 1928: 93) Глас наратора се овде изједначава са испразним понављањем процеса који описује, дочаравајући нам Клифордову личност и његов језик. Клифордово писање је једноставно израз бескорисности његовог говора, његовог обиловања речима и све веће

немогућности именована или познавања ствари: "кад је био сам, он је куц-куц-куцкао на писаћој машини, до бесвести. Али, када није 'радио', а она била код њега, причао би, увек причао; давао бесконачне ситне анализе људи и њихових мотива, исхода, карактера и личности". (Лоренс 1928: 83) Неаутентичност овог облика рада јасно је означена знацима навода, као што је естетичка креативност редукована на понављајуће и механичко куцање. Конинова улога у овом креативном раду је на сличан начин редукована: "узбуђење је нестало. Његови рукописи су јој били досадни. Ипак их је савесно прекуцавала за њега". (Лоренс 1928: 99) Креативна способност језика овде је грубо лишена икакве важности, управо потенцирањем његовог материјалног капацитета. Ако имамо у виду све жене које су проводиле време прекуцавајући Лоренсов рукопис *Љубавника леди Четерли*, ово упорно деградирање активности прекуцавања добија посебно узнемирујућу ноту.

2. 7. 3 Дегенерација осећаја – "механизовање" личности

Клифордов рад на књижевној продукцији је дакле, самообмањујућа и самоопсесивна вежба бескорисности и као таква представља активност које му је заправо лако да се одрекне. Упоредо са урушавањем Кониновог физичког и менталног здравља у првом делу романа, Клифорд добија неговатељицу, Ајви Болтон, која ће надгледати преношење његове енергије са књижевне на индустријску проиизводњу. Ајви Болтон је необичан карактер: она је удовица рудара а ипак, њено образовање и професионална обука јој омогућавају улазак у свет Четерлијевих. Она испољава јак осећај класне лојалности али такође и фасцинираност животом и обичајима више класе. Као независна жена која ради она је посебно осетљива на корозивне ефекте друштвених и психичких категорија романа, према којима се њена одлучност може тумачити једино као патолошка воља. Иви Болтон је представљена као жена чија је одлучност вођена јасном *жудњом* за економском независношћу: "Ајви Болтон је отишла у Шефилд и похађала часове у амбуланти, посебној амбуланти, па је онда четврте године чак узела и неговатељски курс и добила квалификацију. Била је одлучна да буде независна и задржи своју децу. Тако је постала помоћница у болници у Атвејту, мало место, за почетак". (Лоренс 1928: 81) Ова обука за независност води је заправо до економске, и касније емотивне, зависности од Четерлијевих. Њено образовање је одваја од радничке класе, заправо води до врсте презира према њим, у исто време је поистовећујући са прогресивним помаком индустријског капитализма, па чак и са индустријским капиталистима. Г-ђа Болтон охрабрује Клифорда да преусмери енергију на развој свога

рудника, посебно истичући значај *рада* у околини за младе девојке: "да би људима мало боље кренуло, а и девојке се запослиле". (Лоренс 1928: 106) Клифорду је драго да преусмери своју енергију из "света задовољства на свет рада" (*populace of pleasure to a populace of work*), који је сматрао свирепим и страшним, али такође и много значајнијим: "месом и костима су ову богињу-кују снабдевали они који су стварали новац у индустрији". (Лоренс 1928: 107) Под утицајем г-ђе Болтон, Клифорд постаје све више апсорбован послом и својим рудникцима, "бездушним средством индустријске производње".

За Клифорда, идентификовање са процесом индустријског рада ствара хармонију између *рада* и *личности*, чак иако је то хармонија *деградације*. Индустрија и трговина подупиру маштања о моћи и учинку код Клифорда, које није могао наћи ни у једној другој културолошкој сфери: "заиста се осећао, када је имао своје периоде пуне енергије и када је тако напорно радио на проблему рудника, као да му се враћа сексуална потенција". (Лоренс 1928: 147) За Ајви Болтон, с друге стране, све израженије поистовећивање са процесом индустријске производње води до *одвајања* од њене класе и икакве одрживе представе о "независности". До краја романа, ипак, обоје бивају уништени и редуковани на узајамну зависност и перверзност: "А онда би јој завукао руку у недра и опипавао груди, а потом их љубио у заносу, перверзном заносу, живљајући у томе што је дете док је заправо одрастао мушкарац". (Лоренс 1928: 291)

Радници у његовим рудницима су такође редуковани и деградирани последицама Клифордовог грозничавог рада, брзином и импулсом индустријске промене. Лоренс је посебно силовит у свом представљању немогућности постојања креативних облика личности унутар сфере индустријског рада. У другим деловима романа Лоренс ради на успостављању *тензије* дијалога између различитих карактера романа и наративног гласа. Све већа идентификација Констансе Четерли са изразом и убеђењима које отелотворује глас наратора развија се споро и оклевајуће током романа и кроз посредство њених сусрета са Мелорсом. Радничка класа, ипак, нема приступа оваквим имагинативним или интелектуалним дијалозима, већ је константно објектизована и симболизована од стране наративног гласа: њено значење је увек већ дато. Ова објектификација се донекле ослања на постојећим облицима језика: именовање рудника и рудничке индустрије као "радова" (*the works*) има улогу да из процеса рада избаци концепт индивидуалности, идентификовањем активности и места. Ово је облик апстракције који можемо разумети као фундаменталан за друштвене односе индустријске производње унутар капиталистичког економског система, али у

роману који настоји да поништи овакву апстракцију и објектификацију изразита је спонтаност њеног настајања. Индустијски радници су "чудна изобличена, омалена створења попут људи", чија деградација чини сваку представу колективности немогућом. (Лоренс 1928: 153) Њихово физичко и морално стање чини идеју убичајене хуманости смешном, и у њиховом присуству Конина "утроба постаје малаксала". (Лоренс 1928: 159)

Индустијске масе бивају редуковане, снагом индустријализације и образовања, на лажну *свест* и принудну вољу. Кони случајно чује децу радничке класе како певају у својој новој школи, здању које оставља утисак и цркве и затвора, што је испуњава осећајем ужаса:

Ништа мање слично песми, спонтаној песми, није се могло замислити; била је то чудновата дерњава, која је следила само обресе мелодије. Није то било ни налик на песму дивљака – дивљаци имају истанчане ритмове. Није било слично ни рици животиња – животиње *хоће нешто да кажу* кад ричу. То није билоналик ни на шта под капом небеском, а звало се певање. Кони је седела и слушала, стиснута срца, док је Филд пунио кола бензином. Шта би уопште могло постати од таквог једног народа, народа у коме је она жива интуитивна способност заувек мртва и у коме је остала још једино чудна механичка дрека и стравична снага воље? (Лоренс 1928: 152)

Не можемо знати шта оваква врста певања може значити овој деци, и да ли другде могу практиковати неку другу врсту музике. Уместо тога, она су осуђена да представљају корозивне ефекте индустријализације на људску *интуицију* и *креативност*. Радници су такође представљени као значајни једино унутар система који их потпуно обухвата, где "људи нису људи, већ животиње сачињене од угља и гвожђа и глине". (Лоренс 1928: 169) Они су потпуно идентификовани са материјалима и механизмом индустријске производње, док су раднице у роману приказане као једва приметне. Радници су одређени системом који производи облике њиховог напора, док су детаљи њиховог рада потпуно неважни.

Очигледно је, изгледа, да нема спасења од деструктивних ефеката индустријског рада. Свакако, стари властелин Винтер сугерише да индустријски рад може заправо представљати очување расе, када каже Клифорду: "можеш поново запослити сваког мушкарца у Тевершелу. – Ах, драги мој дечко! – одржавати ниво врсте и обезбеђивати посао сваком човеку који хоће да ради!-", али будући да је овај коментар начињен у

контексту говора којим племић честита Клифорду на будућем очинству, његова проницљивост је доведена у питање. (Лоренс 1928: 150) С друге стране, Мелорс нам каже да је плаћени рад претворио људе у "радне инсекте, одузевши им сву њихову мушкост и прави живот". (Лоренс 1928: 220)

2. 7. 4 Физички рад

Иако се безнадежност овакве анализе непрестано преплиће са нарацијом и сликовитошћу *Љубавника леди Четерли*, могући повратак "мушкости" преко активности рада замишљен је кроз делатност ловочувара, Оливера Мелорса. Веома рано у роману сазнајемо да Мелорс одржава своје домаћинство сопственим радом. Он је својој мајци предао бригу о ћерки, али одржава своју башту и сам обавља кућне послове. Његово одржавање домаћинства услов је његове *одвојености* и омогућава му контролу над његовом околином и ритмом његовог дана. Мелорсова "мала ограђена башта испред куће" такође је мерило контролисања сопствене околине. Занимљиво је да његово бављење баштованством евоцира значајно мањи сензуални утисак од оног који ће Кони искусити касније у роману: "Кони је посебно уживала у стављању меких коренова младих биљака у меку црну иловачу, док их је уљуљкивала у њу. Овог пролећног јутра она је такође осећала треперење своје утробе". (Лоренс 1928: 162)

Кони открива Мелорса у шуми: привучена звуком његовог ударања чекића она га налази у кошуљи, клечећи и у послу. Он негодује против њеног наметања али је она очигледно фасцинирана призором. Она улази у његову колибу и види тесарски струг, алат и ексере, секиру, секирицу и "ствари у врећи": прибор занатлијског рада. Она се тада намешта да посматра "човека који ради" (*the man at work*). Ова фанцинираност носи сопствени облик објектификације, са Мелорсом једноставно замишљеним као "човеком", међутим, она представља пре апстраховање суштине него редуковање на *симбол*. За Кони, њен ранији поглед на Мелорса који се умива стапа се са њеним пажљивим посматрањем његовог рада:

Тако га је Кони нетремице посматрала. Исту ону пустињачку осамљеност, коју је видела у њему кад је био наг, она сада виде у њему обученом; био је повучен, напрегнут, као каква животиња која ради сама, али се у исти мах и подаје тешким мислима, као човек који се повлачи, узмиче од сваког људског контакта. Немо, стрпљиво, он је чак и сада узмицао од ње. Баш та мирноћа и стрпљивост,

готово изнад времена, у једном нестрпљивом и страстvenом мушкарцу, такнуше Кони у саму утробу. (Лоренс 1928: 89)

Ова мирноћа представља значајан контраст грозничавом Клифордовом напору или механизованим понављањима индустријског рада. Мелорсов рад је *индивидуалан* и *занатлијски*, а његова усредсређеност различита од "неодређене апсорбованости" (*vague absorption*) интелектуалног рада. Мелорс је син рудара, који након стицања образовања у шефилдској гимназији постаје чиновник. Он касније "напушта посао у Батерлију будући да је самом себи изгледао као слабић радећи као чиновник" и уместо тога налази посао као ковач на површинском копу. (Лоренс 1928: 201) Као ковач он бива чудно постављен у односу на механички рад будући да је овај занатлија усмерен *уназад*, на ишчезавајући облик пољопривредне производње, и *унапред*, на зависност радника од функционисања машине. Он проводи неко време у војсци, испољавајући одређену вештину за рад са коњима и осваја подршку и наклоност једног од официра. Он добија официрски чин, али после смрти свог пријатеља напушта војнички живот да би се вратио мануелном раду. Ово приповедање Мелорсове каријере наглашава његову *делатност*, његову способност да изабере одређено место и облик рада, па Конино опажање да "он толико не изгледа као ловочувар, нити уопште као радник" одсликава понешто од ових анахроних карактеристика. (Лоренс 1928: 68)

Али како су овакви облици рада могући унутар једног економског и моралног система који изгледа тако деструктиван према продуктивном раду? Одговор се може крити у некој теорији неједнаког развоја, где се Мелорс појављује као *анахрона фигура* чија *необичност* може послужити као извор романтичарско-утопистичких разматрања, нека врста фигуре *средњевековног рада* коју је Лоренс заиста специфично порицао у својој *Студуји о Томасу Хардију*. Свакако да постоје бројне сугестије да физички и мануелни рад нису одувек били тако отуђени као што нам изгледају у *Љубавнику леди Четерли* као целини. У једном тренутку речено нам је да су рудари позног викторијанског доба били "добри радници", иако сам Мелорс *пропадање* ових вредности сагледава раније: "срамно је, шта је урађено људима у последњих сто година: људи су се претворили у ништа друго до радне инсекте". (Лоренс 1928: 220) Ова несигурна периодизација није просто ствар непажљивости, већ симптом одређених интеракција *мита* и *историје* унутар романа: неопходно је да *Љубавник леди Четерли* замисли много интегрисаније облике рада, али не и да разматра како или када су могли бити реализовани.

Мелорсова врста рада је *пре-индустријска* и он инсистира да "баш ништа не зна о овим механичким стварима"; будући да је обучен ковач, то је вероватно питање вољног игнорисања. (Лоренс 1928: 187) Он себе имагинативно издваја из економских односа и индустријских облика производње који доминирају у свету око њега: "мало по мало, хајде да одбацимо целокупни индустријски живот и вратимо се уназад". (Лоренс 1928: 219) Пошто плаћени рад може водити једино до физичке и моралне деформације, и не постоји решење за "сукоб око зарада" (wage squabble) осим да не марите, Мелорс "одбија да му буде *стало* до новца". (Лоренс 1928: 148)

Ипак, далеко је од јасног како ове трансформације у сфери рада могу уопште бити извршене. Већ нам је речено да се "појединац потврђује као личност, у својој ишчашеној лудости, на ова два начина: кроз новац и љубав", па и без задржавања на "ишчашеној лудости" заиста можемо видети да су *новац* и *љубав* привилеговани начини искуства и односа у *Љубавнику леди Четерли*. (Лоренс 1928: 97) Трансформативне могућности сексуалних односа у роману могу бити сагледане као питање јединствених и интимних облика људских односа али и као резултат списатељског рада. Очигледно је да је сексуално понашање константно метафоризовано и патологизовано у роману као и да су му придавана јавна значења, али, упркос томе, могуће је да два појединца, Кони и Мелорс, стварају облике *интимности* и *страсти* које роман представља као трансформативне и трансгресивне вредности. На одређен начин, роман истиче "интимност" сексуалних односа, коју такође у појединим деловима негира, не би ли приказао алтернативне моралне и сексуалне "економије" као замисливе. Роман такође гради симболичка и алтернативна значења читавог низа термина, као што су "слепо" (blindly), "проницљиво" (intuitively) и "чудно" (queer), не би ли омогућио *имагинативно* разумевање *нових* модела личности. Није нам намера да укажемо да *Љубавник леди Четерли* конструише неку врсту сексуалне утопије: Мелорсова мржња према љубљењу (mouth kisses), његова снажна нетрпељивост према лезбејству, као и његова аверзија према обојеним женама које су "помало као блато" указују да страх и фобија настављају да постоје унутар његових сексуалних фантазија и спознаја. (Лоренс 1928: 204) Аналогно томе, Конин све већи ужас од других жена ("бити слободна од чудне доминације и опсесије *другим женама*. Како су ужасне оне биле, жене!"), указује да њени *нови начини* спознаје и доживљавања света нису без бруталних изузетака. (Лоренс 1928: 253) Ипак, остаје спознаја да роман *може*, кроз сопствени књижевни рад, створити другачију верзију сексуалних односа прожетих *слободом* која је просто недостижна на пољу економских односа.

Напоследку, на крају романа, Мелорс мора да пронађе посао: "Морам да радим, иначе ћу умрети". (Лоренс 1928: 167) Ова потреба није питање економске неопходности, будући да он прима војну пензију, већ нечега што би га окупирао као и "рада са тенутном тихом апсорбованошћу карактеристичном за њега". (Лоренс 1928: 198) Он мора да ради да би функционисао *креативно* као појединац и мора да ради за неког другог да би имао дисциплину рада, али одбија да учествује у "борби за зараде" (wage-struggle). Његова дилема постаје још продубљенија његовом везом са Кони која може, напоследку, да их обоје финансијски осигура, али Мелорс јасно ставља до знања да је његово учешће у продуктивном и плаћеном раду услов одрживости њихове везе.

Никада се не поставља питање о Кониној потреби за радом као кулминацијом њене личности будући да је нарација њеног живота стварана из *осећајних* и породичних односа. Трудноћа је оно што је буди из инерције, и материнство је постављено да постане њена примарна окупација. За Мелорса, ипак, његов живот мора имати *осећај кретања* и *сврхе* који је повезан са његовом улогом продуктивног радника: "Живот је кретање и кретање напред ... мушкарац мора понудити жени *неко* значење у животу, ако ће то бити усамљенички живот, и ако је она права жена. – Ја не могу бити само твоја мушка конкубина". (Лоренс 1928: 276)

На крају романа Кони и Мелорс живе одвојено, вероватно привремено. Она носи њихову бебу а он учи како да постане фармер:

И шест месеци ће се бавити пољопривредом, тако да би касније он и Кони могли имати неку малу фарму, њихову сопствену, у коју би могао да уложи сву своју енергију. Јер он је напосто морао а има неки посао, чак тежак посао, и морао је да зарађује за живот, па макар му Конин капитал у почетку и помогао да стане на ноге. (Лоренс 1928: 298)

Конин капитал стоји у нелагодном односу према Мелорсовој *жудњи* да зарађује за живот, будући да спознаја потребе за капиталом омогућава друштвеним односима и економским структурама да се укључе у непосредну размену рада и *индивидуалне личности* које представља Мелорс. Мелорс завршава писмо Кони дозивањем "циновских, белих руку" које настоје да смрве сваког ко покуша да живи изван норми новца и воље масе која жуди за новцем а мрзи живот, али у контексту немогућности романа да заиста замисли такав простор осим у најапстрактнијим терминима, ове беле руке постају аветињске и чак фантастичне. (Лоренс 1928: 300) Сам роман нас одводи тако далеко од околности и материјалности продуктивног рада да чак његов живи страх

и страствено оптуживање почињу да делују мање стварни. Символично евоцирање *дегенерације* и *пропадања* не може одржати њихову укореењеност у само ткиво романа, док бивамо ношени од физикалности и економских околности *рада* ка аветињској апстракцији ових циновских белих руку. *Индивидуализам, личност* и *креативност рада* као некада света оруђа романтизма остају оно за шта се треба борити, оно најбоље у појединцу, као и веровање у силовитост визије која је изнад њега самог.

3.0 Судбина романтичара у модернизму у поетици Ф. Скота Фицџералда

3.1 Проживљавајући романтизам - Како плесати сан

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

Своје доба је називао "Доба цеза", и признавао да га је то доба "уздигло, ласкало му и дало му више новца но што је он икада сањао, и то само зато што је просто казивао људима да осећа исто што и они". (Фицџералд 1978: 211) Његов *тренутак* је био исто толико кратак колико је био блистав, и напослетку, прича о Френсису Скоту Фицџералду јесте прича о пропадању једног великог америчког писца.

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

Њихова склоност ка необузданом расипању и раскошном начину живљења их је начинила легендарним симболима романтичарске *непромишљености*, *хедонизма* и *неумерености*. Разумевање брака као наставка бајке у којој принц и принцеза живе срећно до краја живота, учинило их је неприпремљеним за реалност сукобљених карактера, љубоморе, супротстављених потреба, једноличних аспеката свакодневног живљења. Брак је требало да буде продужетак *плеса*, једне дивље забаве на којој су они били слављени гости. Сваки тренутак је је требао да буде "величанствен", једно распламсавање пламена који их је напослетку конзумирао. Легенда коју су створили Фицџералдови наставља да опстаје, не тако беспрекорна и мање блистава онда када је

истражимо испод површине и одмеримо дубину жртве коју је изискивала, на личном и уметничком нивоу.

Као писац, Фиццералд је "измислио" своје доба – Гертруда Стејн је тврдила да је то учинио захваљујући својој ингениозности. (Токлис 1963: 76) Иако је ту исту ингениозност Хенри Џејмс означио као *амерички карактер*, у Фиццералдовом случају она је наводила скептичне критичаре да критикују његову отвореност. Фиццералд је био *сањар* који је своје приче писао урођеном природношћу, свих сто шездесет њих, као и четири довршена и један недовршени роман у току свог кратког живота. Његов роман *Велики Гетсби* критика сматра америчким класиком, скоро беспрекорним ремек-делом које кристалише моралне изборе једне ере својом концентрованој снагом и запањујућом јасноћом.

Један део Фиццералдовога *личног* сна укључује и његову фасцинираност богатством. Када је Лоренс писао о центрима богатства и моћи, он је то чинио као изопштени *аутсајдер*, критичар њиховог лицемерја и корупције. Фиццералд је био више симпатетички настројен према својим темама. Иако је Фиццералд читао Лоренса и завидео му на *космичком* опсегу његове поетике – на експанзивности и домету који је укључивао један тако широк и свеобухватан поглед на свет – Фиццералдова визија је била *ексклузивнија*, више фокусирана на друштвене околности привилегованих. Био је оптуживан због повлађивања свету богатих, због тога што га је третирао са претераном приврженошћу и опсесивним интересовањем *инсајдера*, но овакве оптужбе, истините до одређеног степена, не успевају да прате дијапазон Фиццералдовога развоја. Јер иако привучен овом свету захваљујући својој склоности ка блиставој екстраваганцији, он је истицао своје "трајно неповерење" према свету богатих, анимозитет који је развио будући да је редовно био "најсиромашнији младић у клубу богатих". (Фиццералд 1978: 87) Ћудљивости Доба цеза, представљене његовим страственим начином живљења и приоритету који је давао *младости*, ускоро су почеле да му бивају одбојне. До времена када је довршио писање *Великог Гетсбија*, био је спреман да осуди своју генерацију као "плитку, циничну, нестрпљиву, неспокојну и празну", али не пре него што су се он и Зелда потпуно исцрпили у свом неуморном праћењу тих истих ћудљивости. (Фиццералд 1945: 23)

Гетсби је објављен 1925, пет година након што се Фиццералд појавио на књижевној сцени са *С ове стране раја*, романом чије је писање раније започео под полуисмевајућим али прикладним називом *Романтични еготиста*. Још увек је радио на роману када је, у балској дворани на Југу, играо са лепотицом коју је пратио, оженио

и начинио предметом свог будућег рада. Осећао је да је Зелда била "величанствени оригинал" који је поседовао "на свом врхунцу много интензивнију страст од њега самог". (Фиццералд 1945: 48) Проницљива оштрина неких њених примедби откривала је сву бриљантност али и дивљу страну њеног гнева. Зелда је такође била сјајна плесачица, иако је њено настојање да постане професионална балерина дошло сувише касно, после деценије протраћене у младалачком забављању са Фиццералдом. Њихов живот је постао једна претерана потрага за *добрим* временима а њихова навика опијања постајала све погубнија. Алкохол је Фиццералда доводио у стање *сна* које му је било неопходно да би писао, али је такав вид понашања подразумевао и одређену цену.

Ту "цену" је пратио један парадоксални обрт. Будући да тешки облици алкохолизма узрокују одређене форме *психозе*, Зелда је свој живот завршила у психијатријској установи. Фиццералдов последњи велики роман, *Блага је ноћ*, говори о процесу нервнoг слома његове супруге и о мери до које га је он као актер можда подстакао, у исто време бивајући веома фасциниран њиме као темом. Није испразна сентименталност указати да *болест*, било да је у питању туберкулозно стање у Лоренсовом случају или поремећај настао услед алкохолизма код Фиццералдових, може уметника *отворити* ка једној новој перспективи. Патња тада може добити своје ритуалне и искупљујуће облике, постати процес кроз који уметник постаје кадар да апсорбује *светски бол*, да га увећа кроз своју призму самосвести и онда ослободи као облик егзорцизма.

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

симбиотички слични. Зелда је себе поредила са митским *саламандером*, који може живети у пламену без бојазни да се опече. Није била у праву и ватра ју је јако опекла.

Лоренс и Фрида су могли деловати превише страствено, чак бесомучно, у пожуди сопственог *идеализма* и важности својих мишљења. Фиццералд и Зелда су живели у лаганијем, много непостојанијем свету, и често изгледали много хистеричније у својим поступцима. Као млади љубавници, они су склопили суицидални пакт изјављујући да би желели да живе само до тридесет пете године. Овакав пакт је могао бити део лакоумности процеса удварања, међутим, они су га и на дубљем нивоу поштовали и осећали његову неопходност. Био је то завет нестајања једне романтичарски обележене врсте. Уместо самоубиства, чина на чијој су ивици обоје били неколико пута, они су одабрали постепенији начин дезинтеграције. Обоје су делили једну спутавајућу инфериорност, суштински недостатак самопоштовања, док су парадирани ходницима најелитнијих хотела изгледајући попут принца и његове принцезе. Оваква контрадикторност, приметио је Фиццералд, јесте одлика прворазредне интелигенције, којој је аутор тежио и онда када се прибојавао да је направљен од друкчијег материјала.

Ово је варљива спољашњост једне од најтужнијих америчких прича, скоро романтична верзија бајке у којој је атрактивни, талентовани пар добио превише и прерано и био конзумиран у току процеса. То је прича која у себи садржи много више од судбина својих двају протагониста и која опстаје као америчка парадигма.

3.2 Оданост традицији или шта је изгубила "изгубљена генерација"?

Многи критичари сматрају да су били срећни они амерички писци који су рођени пред крај деветнаестог века и који су у годинама своје стваралачке зрелости били сведоци формирања једног специфичног начина живота у Новом Свету, што им је послужило као непресушна инспирација за њихова дела.⁵⁸ Сами они су себе називали "изгубљеном генерацијом", која је лутала по свету тражећи смисао, јер се није могла заносити и одушевљавати *новим* животом, перспективама и суштином постојећег иако је дубоко осећала да је и сама таква, да је део тог живота, да осећа његов пулс у својој крви. Зато су писци двадесетих година прошлог века *бежали* из Америке у Европу, али нису могли да побегну од себе, и остали су оно што и јесу били – деца свога доба и своје земље. Род Хортон изванредно примећује: "Изгубљена генерација никада уствари није била 'изгубљена'. Била је можда потресена, огорчена, апсурдна, погрешно усмерена, али никада 'изгубљена'". (Модел 1989: 112) Деценија која је дала такве писце као што су Ернест Хемингвеј, Гертруда Штајн, Дос Пасос, Луис Манфред, Езра Паунд, Шервуд Андерсон, Метју Џозефсон, Камингс, Малколм Каули, О'Нил, Скот Фицџералд, Вилијем Фокнер, Синклер Луис, Стивен Винсент Бенет, Стивен Крејн, Томас Вулф и многи други, не може се окарактерисати као стерилна, чак и ако то они сами тврде за себе у тренуцима самосажалења... Интелектуалци двадесетих година, "тужни младићи", како их назива Фицџералд, проклињали су своју судбину, али нису умрли, бежали су из стварности, али су јој се увек враћали, нападали су и критиковали своју земљу, али су је искрено волели. (Фицџералд 1978: 230) По чему је било карактеристично доба двадесетих година прошлог века у Америци када је у толикој мери и на такав начин деловало на књижевнике и уметнике, дајући њиховим делима посебно обележје?

То је било доба наглог *успињања* животног стандарда у Америци, брзог претапања лаганог ритма сеоског живота у један вратоломни градски ритам, огромног процвата индустрије, повећања националног богатства, велике комуникативности између источних и западних крајева земље, маглог повећања производње и куповне моћи потрошача, доба када се новац могао зарадити лакше него икада пре, и када се почела оцртавати велика провалија између схватања и начина живота *младе* и *старе* генерације. Стари су, заморени ратом, уплашено и с неповерењем гледали у *нови*

⁵⁸ Вид. Џон Алдриц, *После изгубљене генерације*, Марк Долан, *Културолошко поновно ишчитавање Изгубљене генерације*, Виндам Луис, *Коб младости*, Џон Модел, *Од младости до зрелог доба у Сједињеним Државама* и др.

живот, док су га млади спонтано прихватили, унели се у њега и препустили се његовој стихији. То су били људи, како примећује Џон Алдриц, који нису могли рећи "не" ма шта им предложили! Путовања без циља, разводи, опијање, авантуре, ексцентрично одевање, скандали и различите друге врсте самоистичања били су карактеристични за ту генерацију. (Алдриц 1951: 28) Али, убрзо после "екцеса" они би се повлачили у себе и почињали би да трагају по својој свести за одговором *зашто* све то чине? Тада би их обузимао очај и они би своју тугу утопили у своја дела. Али шта је узрок оваквих психолошких промена код младих Американаца двадесетих година прошлог века?

Како Мирјана Лончар-Вујновић истиче, "млади Американци двадесетих година били су 'изгубљена генерација' упркос модернизму и материјалном просперитету, јер појединци без традиционалних система вредности губе осећај идентитета и пате за породичним животом, за осећањем патриотизма, моралним вредностима и религиозним убеђењима." (Лончар-Вујновић 2007:13) Наиме, после Првог светског рата, млади људи Америке, опијени победом и свесни својих заслуга стечених на бојном пољу, очекивали су да ће их отаџбина засути лаворикама и прекрити цвећем пут којим ходају.

Али десило се нешто друго. На њих скоро нико није обраћао пажњу, а уместо цвећа и лаворика, ти млади људи – како они који су се вратили из рата, тако и они демобилисани, који су, не омирисавши барута, такође тек улазили у послератни живот Америке – били су засути проблемима егзистенције и неизвесношћу, бригама, јер у Америци се ништа *суштински* није мењало. Али једна промена је ипак била упадљива: припадници *младе*, ратом измењене генерације били су много другачији од својих очева. Нова генерација се по свом схватању света и живота, и по свом либералнијем моралу упадљиво разликовала од старе, и, разбивши окорелу љуштуру пуританизма, једном за свагда стала на сопствене ноге, иако је стајала на несигурном тлу. У својој студији *Старо доба и потрага за сигурношћу* Керол Хејбер и Брајан Грејтон запажају да сукоб та два света није изостао, као ни тешко *разочарање* младих, до којег неминовно долази кад се само срцем наоружани апостоли сваке нове религије сударе са конзервативним владајућим слојевима, који и даље суверено држе друштвено уређење у својим рукама. (Хејбер, Грејтон 1989: 119) Тако су *стара* и *нова* генерација наставиле да живе упоредо, као да се ништа није догодило, али у непрестаној борби како спољашњих међусобних, тако и унутрашњих индивидуалних супротности. Управо у то време је Фиццералдов роман *С ове стране раја* угледао светлост дана. У њему је разочарана и сетна нова генерација пред вратима живота нашла себе, а Фиццералда одушевљено понела на раменима као свог гласноговорника и књижевног хероја.

Френсиса Скота Фиццералда обично називају и писцем "Доба цеза" или Америке оних десетак година после Првог светског рата, које су се одликовале прилично великим променама у самом *начину* живота Американаца. Међутим, сматрамо да би било погрешно Фиццералда сматрати писцем који је само верно "сликао" то *своје* доба и његове људе. Опсег његовог књижевног интересовања је заиста прилично скучен, ограничен само на Америку. Тачније, "материјал" од кога је Фиццералд стварао своје књижевно дело био је, за разлику од "материјала" неких других писаца "изгубљене генерације", *амерички* у правом смислу те речи. Али његова уметност разбија те локалне оквире и по својој високој вредности се интернационализује. У поређењу са писцима "изгубљене генерације", Хемингвејем, Дос Пасосом, Е. Е. Камингзом и другима, Френсис Скот Фиццералд, писац који је поседовао јако изражен *инстинкт* за *трагичан* аспект живота и потребу да се више него и један од поменутих писаца идентификује са својим трагичним јунацима (како је сам Фиццералд једном рекао: "Више не знам да ли су ови људи око мене прави људи, или они које сам ја измислио"), заправо је и живео животом својих јунака, горећи као свећа запаљена на оба краја. (Фиццералд 1978: 187) Зато је и "догорео" брже него поменути писци његове генерације, као млад човек, у пуној снази и успону, у 44-ој години живота.

Дакле, она разочарана генерација Америке, чији су представници 1917. год. делом отишли у рат, делом остали у Америци, припремајући се да после тог светског сукоба (тог "осујећеног теутонског расељавања", како га назива Фиццералд) јурну у само језгро живота и освеже га новим соковима већих животних слобода и новим духом братства међу људима, нашла је свог најбољег тумача у свом исписнику и човеку који јој је неколико година после рата давао тон и чак утицао на њено формирање – у Френсису Скоту Фиццералду. (Фиццералд 1994: 227)

Сам писац је за себе рекао да га је то чувено доба "родило, намучило и дало му више новца но што је он икада сањао, и то само зато што је просто казивао људима да осећа исто што и они!" (Фиццералд 1978: 211) Сам је почео да се с муком пробија кроз живот у малом огласном предузећу пишући кратке приче које нико није хтео да објави, да би 1920. год. његови приходи достигли огромне суме, а слава постајала све већа. "Доба цеза", пише Фиццералд, "победоносно је јурило подстрекивано својом сопственом моћи, обилно потхрањивано на успутним станицама препуним новца. Чак и када бисте пропали, није требало да бринете за новац јер га је било у изобиљу свуда око вас!" (Фиццералд 1978: 278) Није чудно што су млади људи помамно прихватили такав

живот, што су пили, сањали о слави и друштвеном успону, и што су се разочаравали кад им се, уз материјално изобиље, нису оствариле и остале претензије. Одавали су се пићу, пили су, како каже Фицџералд, "коктеле пре јела као Американци, вина као Французи, пиво као Немци, виски као Енглези... тај бесмислени меланж био је као неки гигантски коктел наше душевне море". (Фицџералд 1968: 119) Фицџералд се осећао дететом свога доба, и још више, једним од оних који су га створили. "Понекад не знам", пише он, "да ли смо Зелда и ја стварна бића или личности из неког мог романа". (Фицџералд 1968: 121) Толико је писац уносио себе у своја дела, и толико су дела утицала на њега... У њима је био сублимиран један живот који је Фицџералд *осећао* свим својим срцем и зато су читаоци у његовим романима проналазили себе.

Фицџералд се кретао правцем и ритмом свога времена: снови о успону, патње, опијање, успех, омамљеност славом и материјалним изобиљем – криза... Дело *С ове стране раја* је младалачки роман препун успомена, динамике, снова и смелости једног младог талентованог писца који стоји пред будућношћу. Романтични карактер Амори Блејна био је тек наговештај хероја "доба цеза" кога ће Фицџералд тако савршено представити у *Великом Гетсбију*, свом најбољем роману, у коме је са толико емотивне снаге дочарао лик Гетсбија да је закључио "како се стваралац претворио у свог јунака". (Фицџералд 1978: 198) Онда наилазе кризе, рушење снова, нервни шокови, и бекство – бекство у Европу – Париз, Цирих – али не и бекство од себе. Заборав је тражио далеко од домовине, на Ривијери, у љубавном заносу, коцкарницама и, опет, алкохолу...⁵⁹ Романом *Блага је ноћ* Фицџералд покушава сам себе да опсени романтичном, сетном љубављу коју разбуктава јужњачко море. Али, ту се већ осећа замор који више никада неће допустити да кроз њега пробије препознатљиви ритам цеза, осећа се умор и стваралачка zasiћеност која је далеко испод Фицџералдовога полета који је био на врхунцу док је писао *Великог Гетсбија*.

У Европи "изгубљена генерација" није нашла оно за чим је жудела. Лутајући без одређеног циља (представници изгубљене генерације нису јасно знали за чим жуде, али су осећали да им је нешто неописиво важно истргнуто из бивствовања и да су без тога непотпуни одн. изгубљени)⁶⁰, ти млади људи су застали пред баријером неостварених идеала; не успевши да је преброде, почели су да се гуше у маглама сопствене свести. Из

⁵⁹ У то време, у Америци долази до кризе, незапослености и свих осталих недаћа које из тога произилазе. На књижевну позорницу ступа социјална књижевност, а Фицџералд са својом романтичарском и сада неактуелном тематиком (љубав, разочарана генерација, сега уз носталгично јецање саксофона, *Доба цеза* које је било мање тешко него доба кризе) полако пада у заборав.

⁶⁰ Отуда туга присутна у њиховим делима, као и њихова сетна окупљања по париским салонима Гертруде Стејн. (Вајкс 1980)

Париза Фицџералд се поново враћа у Њујорк где се опет подаје алкохолу, а 1936-те доживљава потпуни психички и емотивни слом. Те најтеже тренутке у свом животу он је описао у низу чланака јер је сматрао да је писац у обавези да "исприча" читаоцима истину, како о другима тако и о себи, чак и по цену губљења сопственог угледа. "То је било очајање, очајање – очајање дању и ноћу, пустош и ужас", пише он, а његов биограф Артур Мизенер истиче да је Фицџералд једва пребродивши своје психолошке кризе после тога постао "потпуно други човек". (Мејден 1968: 32) Године 1937. он одлази у Холивуд и ради у сценаријском одељењу Метро-Голдвин-Мајера. Но, ни ту није задовољан јер ниједан од његових сценарија није био реализован у онаквом облику какав је он замислио.⁶¹ После пута у Хавану, Фицџералд опет почиње да пије, његова плућна болест се погоршава, психичке кризе су опет на помолу, нерви попуштају и он умире последњег месеца 1940. године, занемарен и заборављен.

Ако бисмо желели да спознамо суштину Фицџералдовога стваралачког поступка, његов уметнички *кредо*, онда је најбоље цитирати његове сопствене речи: "Ја сам једино знао када треба да пишем и када треба да престанем са писањем". (Фицџералд 1978: 322) Можда би овоме требало додати и речи Џорџа Снела који сматра да је Фицџералдова највећа одлика као писца у томе што је имао "снажно развијено осећање за савременост". (Мизенер 1961: 168) Дакле, он је знао *када* треба да пише и *о чему* да пише... Поред тога, он је знао и *за кога* пише. Стварајући лик Џеја Гетсбија, Фицџералд је на симболичан начин дао слику младог америчког милионера чије неодређено порекло, бриљантан финансијски успон, мутне перспективе и тужан крај као да симболизују читаву једну генерацију која је желела, имала могућности и разочарала се. И лутање Дика Дајвера по француској Ривијери у роману *Блага је ноћ*, узалудно расипање талента и енергије, опијање плитким животним задовољством које симболизује глумица Розмари Хојт – уствари је пројекција замагљене свести "изгубљене генерације" и неиспуњених жеља младића припадника "доба цеза". Животни пут младог Амори Блејна од првих снова у колеџу, од амбиција да постане све – од фудбалског аса до најмлађег генерала на свету – преко младалачких, романтичних љубавних авантура, све до зрелости, када се као "социјалиста" враћа у Принстон – то је живот просечног Американца, па је зато и дело доживело тако огромну популарност.

⁶¹ Због техничких разлога није био реализован чак ни сценарио *Поново у Вавилону* који је радио према својој истоименој краткој причи и за који су сви продуценти тврдили да је један од најбољих који су икада прочитали.

Драмска структура Фиццерадлових романа је прилично концентрисана, нарочито у *Великом Гетсбију*, где све догађаје прича једна од личности – Ник Каравеј – слично као у Мелвиловом *Моби Дику*, чиме је постигнуто јединство дела. Међутим у осталим романима, нарочито у роману *Блага је ноћ*, то јединство није сачувано. Готово су увек посреду једна или две централне личности око којих се испреда радња романа; питање је само у коликој мери је аутор успео да *радњу* концентрише и подреди основној идеји. А Фиццерадова идеја је готово увек морализаторска. "Ја сам сувише велики моралиста у души", каже он, "и желим да утичем, да поучим читаоце радије него да их забављам". (Фиццералд 1994: 389) Малколм Каули разрађује ову идеју и каже: "Фиццерадова моралност обухвата четири основне врлине – марљивост, дисциплину, одговорност и зрелост. Сви позитивни карактери у његовим причама поседују ове одлике, а негативни одговарајуће пороке". (Каули 1973: 192) Као да осећа *кајање* и *немир* савести за нешто што је починио, као да жели да се искупи због неиспуњења планова које је себи био поставио, Фиццералд у свакој својој причи даје неку моралну, *усмеравајућу* поенту, као што то чини и у својим романима.

Сам писац признаје да су на његово стваралаштво утицала два човека: Едмунд Вилсон (за кога истиче да је био његова "интелектуална свест") и Ернест Хемингвеј (његова "артистичка свест"). Поједини критичари су тврдили да је Фиццералд готово опонашао Хемингвејев стил. Он се бранио себи својственом скромношћу: "Једном сам рекао Хемингвеју да сам ја корњача а он зец, јер све што сам ја постигао представља дугу и тешку борбу, док је Ернест поседовао ону генијалну особину помоћу које се са лакоћом стварају изванредна дела... Али, ја нисам имитирао његов заразни стил, јер је мој сопствени, онакав какав је, био формиран пре него што је Хемингвеј ма шта објавио". (Фиццералд 1994: 312) Фиццералд је своја дела преписивао по неколико пута, а понека чак и прерађивао за друго издање, као што је то био случај са романом *Блага је ноћ*. Па ипак, многи естетичари су налазили бројне замерке његовом стилу. Тако Малколм Каули за Фиццералда истиче да је то био "песник који никада није научио основна правила писања у прози", и да је томе свакако разлог што је много писао. (Каули 1973: 19) Овакво становиште можемо схватити и као похвално, јер свакако нема много прозних писаца чија дела носе дубоку ноту поетичности, као што је то случај код овог аутора.

Поред четири велика романа и једног недовршеног, великог броја чланака и есеја, Фиццералд је написао близу сто шездесет кратких прича сакупљених у неколико збирки (*Приче из доба џеза* и *Сви тужни младићи* су свакако најзанимљивије за наш

осврт на тематику "изгубљене генерације"). У својим кратким причама овај аутор на веома непосредан начин описује *свакодневне, обичне* ствари и догађаје. У почетку се ништа посебно не дешава, и ми се потпуно спонтано утапамо у атмосферу која се постепено ствара кроз текст, упознајемо се са карактерима, постајемо посматрачи њиховог друштва, уклапамо се у одређену средину, разгледамо предмете и одомаћујемо се међу њима. Онда, мало-помало, почињемо да схватамо како у том привидном, обичном, свакодневном складу ипак нешто није у реду, да нисмо тек онако уведени у ту средину, нити смо само услед радозналости "прокријумчарени" у њихове психе, да нешто заправо *мора* да се догоди... Очекујемо и стрепимо шта ће то бити, јер не можемо да претпоставимо одакле ће доћи *удес*, нигде не примећујемо знакове долазеће буре, ништа видно не предочава катастрофу, али се она осећа у ваздуху, у погледима људи, у стварима. И, одједном, *објави* се то, *деси* се дуго очекивано нешто, оно што уздрма душе и остане као вечита бразготина у њиховом интимном животу.

Тако, покушај самоубиства у причи *Магнетизам*, смрт супруга у *Лудој недељи*, туча очева у *Дечјој забави*, флерт а не бура у *Немирном мору*, или посета пријатеља у причи *Поново у Вавилону* – сви ти изненадни догађаји одједном као да "потпуно умањују значај њихових личних проблема", како каже Фиццералд, и потпуно изокрену, можда изнутра а не споља, њихово даље битисање, дају му нови смер. (Фиццералд 1945: 223)

Тематику измењене перспективе "изгубљене генерације" ћемо детаљније објаснити на примеру приче *Поново у Вавилону*. Чарли Велс се негде око 1930. године враћа у Париз у намери да преузме своју кћерку Хонорију о којој се стара сестра његове жене. Он је сада потпуно озбиљан човек, одрекао се пића, има могућности и жели да се брине о својој кћерки, да се посвети њеном образовању и да кроз њу пронађе смисао живота. Он жели да окаје грехе своје младости, када је десетак година раније дојурio у тај исти Париз као и толики други млади Американци да би се проводио и опијао, лудовао и, како сазнајемо, допринео да његова супруга умре у својим најлепшим годинама. Велс се враћа у Париз – у свој Вавилон – после испаштања и изгнанства са намером да, као измењен човек, започне нови живот. Али, он мора да добије борбу са Марионом Питерс, сестром његове жене која се брине о Хонорији и која не може да заборави Чарлијеве поступке од пре десет година. Ако Чарли докаже да у моралном погледу може да искупи своју прошлост, он ће бити награђен, ако се, међутим, појави и најмања сумња у његов "препород", Хонорија ће остати код "добре жене" која жели да казни неискупљени грех његове младости. И управо у тренутку када је Чарли био

најближе своме циљу, када је успео да добије Марионин пристанак да преузме старатељство над Хоноријом, јављају се авети прошлости у обличју двоје његових старих познаника који се бахато појављују у кући Марионе Питерс и зову Чарлија да се са њима проводи као некада. Греси прошлости нису искупљени и Мариона, подсетивши се свега и не верујући да ће Чарли моћи да у потпуности врши дужност Хоноријиног оца, одбија да му преда кћерку. Одговорност за дела почињена у прошлости толико је велика, толико снажна и утицајна да се јавља баш у тренутку највећег кајања и негира га. Чарли осећа да се опет налази на почетку, без имало подршке у искупљивању својих грешака, у враћању *правом* животу. Зар то није симболична визија читаве "изгубљене генерације" која се, после потраге за сензацијама у Европи, вратила у Америку, али никада није успела да се потпуно *врати* у стварност, да нађе свој мир, да заборави прошлост, да искупи грехе и да нађе смисао у срећеном битисању? То није могао ни сам Фиццералд. Његов трагични крај то најбоље показује.

Доживљај прошлости, неки далеки тренутак, већ заборављени поступак, са удвострученом снагом деловања појави се у животу појединаца за кратко време (рецимо свега три часа, између две возње авионом у истоименој причи), када човек живи двоструким животом, врати се у прошлост, када се у њему споје две удаљене стварности и када спозна да је начинио кобну грешку коју никада неће моћи поправити нити искупити, да би се опет све изгубило у магли садашњости, да би се закорачило у сутра, да би се наставио ток свакодневног живота испуњеног журбом, пословима и ситним бригама, јер живот неумољиво иде даље, а ми се крећемо по његовим смерницама уколико желимо да останемо у њему.

Упечатљивост начина на који се код Фиццералда прожимају аутобиографија и уметност, као и ону вечиту потрагу за *смислом*, или *сврхом* сопственог битисања, која је толико обележила поетику "изгубљене генерације" ћемо детаљније објаснити на примеру његовог романа *С ове стране раја*, потом ћемо његов првенац упоредити са романом *Лепи и проклети*, и коначно је разрадити на примеру зреле приповетке *Поново у Вавилону*.

Фиццералдов први роман, *С ове стране раја*, има највише аутобиографских елемената. (Вест 1983: 31) Сличност између Фиццералда и Амори Блејна је чак и физичка. Истог су раста, Амори је, као и Фиццералд, својствено а не обично леп. Као и Фиццералд тада, Амори има младо лице, продоран поглед и недостаје му онај "интензивни животињски магнетизам", који тако често прати лепоту мушкараца и жена. "Нисам поседовао две главне ствари: снажан животињски магнетизам и новац", записао

је Фицџералд касније у своју бележницу. "Али сам ипак поседовао две споредне ствари: пријатну спољашњост и интелигенцију. Зато сам увек имао главне девојке". (Фицџералд 1978: 179)

Када је због рата прекинуо студије на Принстону, да би се касније опет вратио на факултет да дипломира, Фицџералд је већ носио под мишком рукопис прве верзије свог романа *С ове стране раја*. У новембру 1917. јавио се у војни логор Ливенпорт. Али опет, за разлику од неких писаца "изгубљене генерације", није отишао на фронт, већ је током целог рата као војник служио у Америци. Тада је упознао и лепу Зелду Сејер, и између њих се родила љубав. Међутим Зелдини родитељи се нису слагали с браком који јој је он предлагао, "све док тај момак не стане на своје ноге", цитира Фицџералд. (Фицџералд 1978: 122) У војсци он наставља рад на роману *С ове стране раја*, заправо на аутобиографској причи о Амори Блејну (кога касније назива својим "млађим братом"). (Фицџералд 1978: 382) Из војске се вратио са завршеним романом, но издавач га одбија. Фицџералд није могао да нађе одговарајућу службу, а Зелда је ускоро морала да раскине веридбу. То је за њега био тежак ударац. Недељама се опијао до бесвести у баровима Њујорка, све до није потрошио и последњи цент позајмљеног новца, а затим се вратио кући у Сент Пол и прионуо на посао да преради роман. (Мизенер 1959: 142-4) Нову верзију му је издавач прихватио, и роман *С ове стране раја* појавио се у пролеће 1920. године.

Фицџералд се романом *С ове стране раја* на чудесан начин и преко ноћи прославио и обогатио, истиче његов биограф Артур Мизенер. (Мизенер 1959: 141) Затим се ређају његове сјајне приче о *новим*, присутним људима његове генерације, које су широку читалачку публику освајале напречац, како својом књижевном вредношћу, тако и великом актуелношћу. Фројд, либидо, психоанализа нису у то време заобишли ни америчку културну јавност, па ни Фицџералдову књижевност. За младог писца – који је после демобилизације доживео тешке дане борбе за постизање књижевног (и финансијског) успеха, падове и разочарања, затим успоне и настојања да задобије поверење родитеља његове вољене Зелде, која му најзад постаје и жена – за тог младог Фицџералда (тада је имао око двадесет три године) наступају године вртоглавог живота у све чешћим пијанкама, али и у неуморном раду на новим делима.

По речима Малколма Каулија, Фицџералдов први роман *С ове стране раја* представља "једну изврсну почетничку књигу", (Каули 1973: 129) која није толико роман колико, како је сам Фицџералд оцењује, "донекле преиначена прича о мени и мојој машти". (Фицџералд 1978: 226) Фицџералдов безазлени јунак представља још

једну верзију типа обичног Американца. Супротно Хемингвејевом Нику Адамсу, он није окренут неком апстрактном злу које треба да нам открије, већ је његова функција да нам укаже на посебности по којима се један индивидуалац, један припадник друштвене заједнице, разликује од другог. Његова свест о себи не представља никакву потврду његове или општечовечанске метафизичке природе, већ само његове друштвене природе. Кад Амори загази у воде социјалне реформе и теоретског социјализма, то је у савршеном складу са његовим карактером како је он дат у овом роману. Али далеко смо од сваке помисли да Фиццералда зато сврстамо међу социјалне писце прве половине двадесетог века. То Фиццералд никада (свесно) није био. Мотиви његовог исмевања и очигледног критиковања финансијски моћних кругова Америке, припадника "високог друштва" са мало моралних врлина и много новца, пре су израз пишчеве велике жеље за моралисањем, него за конкретном реформом друштва. Из једног биографског податка о аутору, види се да је Фиццералд – провинцијалац са запада Америке и сам желео да уђе у високо друштво и да се једног дана обогати (Модел 1989: 31) Његова борба за успех била је тешка, па зато можемо претпоставити да је сиромашни провинцијалац, човек свестан свог талента и високе вредности своје личности, свесно или подсвесно гајио презир према скоројевићима са Лонг Ајленда што сачињавају "високо друштво" коме је тешко прићи и са којима је младом писцу још теже било наћи се финансијски на равној ноzi.

Сама прича, упркос "истраживачком" мотиву и процесу којим је писана, заправо нас не води неопходно неком одређеном циљу, већ описује Аморијев пролазак кроз одређено *искуство*. Мада нам речи Оскара Вајлда, које можемо узети као мото овог романа, казују да је "искуство име којим многи људи називају своје грешке". (Вајлд 2003: 57) Како год га назвали, то искуство није тако велико, нити нарочито ново, јер је и аутор још веома млад, али нам је представљено на један нов и бизаран начин: кроз оригиналне и свеже метафоре, које представљају посебну вредност и чар овог романа. Писац прави сјајну метафору готово од свега што дотакне својим мађионичарским пером. Када се при крају романа Амори приказује у духу социјалног мислиоца, намећу се асоцијације на Шоа и Х. Г. Велса, под чијим је утицајем Фиццералд тада био. Но међутим недостаје она иронија коју Фиццералд негује у претходним главама овог романа, као и у својим каснијим делима.

Одломак толико карактеристичан за Фиццералдов књижевни првенац *С ове стране раја*, као и за младу генерацију која га је оберучке прихватила и "разочарана"

животом наставила својим путем, независно од старе, јесте онај који заправо представља концентровану поетику "изгубљене генерације", а у коме Фиццералд каже:

Касно после поноћи куле и торњеви Принстона били су видљиви, ту и тамо гореле су још светиљке – а изненада из јасне таме чу се звук звона. Као неки бескрајни сан он се настављао; дух прошлости наднео се над новим поколењем, изабрана младост из блатњавог, неукроћеног света још се хранила романтично на погрешкама и напола заборављеним сновима мртвих државника и песника. Овде је била нова генерација узвикујући старе покликe, изучавајући стара веровања, кроз маштања дугих дана и ноћи; предодређена да најзад изиђе у то прљаво сиво комешање да следи љубав и понос; ново поколење посвећено више него последње страху од сиромаштва и обожавању успеха, ојачало да нађе све богове мртве, све ратове довојеване, све вере у човеку уздрмане... (Фиццералд 1920: 317)

Независно од формалних недостатака које критичари попут Каулија и Веста замерају роману *С ове стране раја*, ово Фиццералдово прво књижевно дело нам открива писца који ће нешто касније заузети једно од најзначајнијих места у савременој америчкој књижевности. Представља нам писца-хроничара америчког друштва двадесетих година прошлог века, сликара живота после Првог светског рата и односа међу људима у специфично америчком "добу цеза", коментатора модерне Америке, те земље-потомка романтичне прошлости, у чијем је животу *идеализам* исто тако јака компонента као и *материјализам*; моралисту који своје осећање морала заснива на "фундаменталној уљудности" (**fundamental courtesy**), (Фиццералд 1978: 36) насупрот моралу заснованом искључиво на моћи и друштвеном положају; уметника који је на носталгичан начин успео да у својим делима задржи и поново оживљава боје, звуке и мирисе америчке недавне, сликовитије прошлости; књижевника чија проза има високе поетске квалитете, и најзад, изврсног приповедача који испуњава и онај неопходни услов, што се, према Хенрију Џејмсу, тражи од сваког романописца – да му роман буде занимљив.

3. 2. 1 Питање вокације или осећај сврхе

Стилистички и композицијски гледано, Фиццералдова прва два романа, *С ове стране раја* (1920) и *Лепи и проклети* (1922), веома мало подсећају један на други. *С ове стране раја* представља надахнути "колаж", стапање делова претходног неуспелог

покушаја настанка романа (названог *Романтичарски еготиста*) са неколицином кратких прича, шачицом поезије и једном једночинком. Настао је током лета 1919, у очајничком покушају да се докаже као аутор и перспективан супруг Зелди Сејер, његовој златној девојци. Рукопис настао у грозници импровизације је, након ревизије, наредног пролећа угледао светлост дана и аутору отворио врата књижевног света.

Роман *Лени и проклети*, међутим, представља пажљиво планирану књижевну композицију. После тобожњег почетка из кога је настала једна од његових најфинијих прича *Први мај* (1920), Фиццералд се прихватио посла и написао *Лене и проклете* од почетка до краја. Савете је тражио од свог пријатеља Едмунда Вилсона и свог уредника Максвела Перкинса, и њихове сугестије схватао веома озбиљно. *Лени и проклети* можда зато делује много више конвенционално него што је то случај са *С ове стране раја*. Нарација је кохерентна; карактери су конзистентни, а теме су пажљиво артикулисане. То га не чини бољим романом: наиме њему недостаје *занос* и *енергија* првог романа, али он надокнађује своје недостатке приказујући читаоцима широк дијапазон типова карактера и моралних питања која ће преокупирати Фиццералда током целе његове списатељске каријере.

Стилистички, роман *С ове стране раја* делује љупко; у њему се мешају жанрови на начин који чак и данас делује неконвенционално, крећући се од фикционе нарације до римованог или слободног стиха, прелазећи на драмски дијалог и неприметно се при крају романа претварајући у унутрашњи монолог. Стил се креће од оштрог до конфесионалног, софистицираног до неискусног, очаравајуће лепог до разочаравајуће беживотног. Фиццералд је често био величан (и критикован) због стварања оваквог "мешанца" од књиге, па ипак, пронађени рукопис романа касније открива да су његови бројни слојеви настали највећим делом захваљујући случају, сматра Џон Алдриц. Наиме, аутор је био одлучан да у рукопис уврсти сав списатељски материјал који је настајао током година уметничког шегртовања. (Алдриц 1951: 48) Оно што нам делује *храбро* у роману *С ове стране раја* – мешавина жанрова и стилова – је дакле резултат младалачке списатељске економичности.

Роман *Лени и проклети* такође садржи неконвенционалне делове, али нам овде изгледа да Фиццералд покушава да имитира ранијег себе. Позајмио је неке од техника које је величао у *С ове стране раја*; оне су међутим, употребљене по други пут деловале артифицијелно и помало беживотно. Заправо можемо рећи да се два романа надовезују један на други: први означава крај Фиццералдовога књижевног шегртовања док други означава почетак његовог професионалног бављења књижевношћу. *С ове*

стране раја је крцат карактерима и темама; то је *Bildungsroman* који поставља више питања него што даје одговора и свог јунака оставља да "лебди" на ивици зрелости. Насупрот њему, *Лени и проклети* броји много мање карактера и фокусиран је на мањи број тема. Он прати свог протагонисту од периода ране зрелости до неке врсте ране сенилности, доносећи једну снажну приврженост јунака култу новца и пасионирану склоност према алкохолу.

Место дешавања радње два романа је свакако вредно пажње. *С ове стране раја* се дешава великим делом на Средњем западу и на Принстону – местима које је Фиццералд добро познавао из доба детињства и година проведених на колеџу. Темпо је развучен и релативно спор, обезбеђујући време потребно главном јунаку да *пронађе* себе. С друге стране, роман *Лени и проклети* је скоро цео смештен у Њујорку и његовој околини; већи део радње се заправо одвија на централном Менхетну, дуж Пете авеније, која је тада као и сада представљала парадигму богатства Американаца. Њујорк је наравно културна престоница нације, са својим музејима, библиотекама и концертним халама, али изгледа да ништа од тога не занима главне протагонисте романа, Антонија Печа и Глорију Гилберт. За њих, снагу привлачности поседују хотели, барови, кабареи, биоскопи и трговачке радње.

Тема која доминира у романима *С оне стране раја* као и *Лени и проклети* има везе са питањем *вокације*. Шта да појединац учини са својим животом? Шта даје значење и сврху нечијим сатима и данима? (Касније ће се то питати и Дејзи Феј Бјукенен). Ово питање је често било на уму Фиццералду док је писао свој први роман, и о њему је наставио да размишља и у *Лени и проклети*. Размишљања о вокацији из првог романа он тако преноси у други, повезујући их и стварајући централну тему која осветљава многа друга питања не само у поменутих романима већ и целокупном његовом делу.

Термин "вокација" води порекло од латинског *vocatio*, речи која у буквалном смислу има значење занимања, одн. звања. Она не значи исто што и *рад*, већ је њено значење много специфичније и носи призив *световног* и *материјалног*. За Фиццералда, идеја вокације била је кључна: појединац је имао да буде *позван* одн. *предодређен* одређеној сврси у животу. Фиццералд је ипак схватао да је америчка култура тако осмишљена да појединца упорно усмерава што даље од његовог предодређеног позива а у корист потраге за новцем и статусом, како истиче Леонард Подис. (Мерчанд 1984: 141-7) Зато се његови јунаци суочавају са дилемом: има ли за

њих улоге вредне поштовања коју би играли у друштву? Могу ли је открити и тежити да је остваре?

Иако Фиццералд питање вокације намењује пре свега својим мушким ликовима, он сматра да је женама такође неопходна смислена улога у животу. Аутор у оба романа проницљиво запажа да жене из виших друштвених слојева имају током своје младости практично једну друштвено прихватљиву активност, а то је стицање прихватљивог супруга. Дражесна Изабела Борг из *С ове стране раја* је овога потпуно свесна: она зна да ће игра флерта коју она и Амори играју бити "вероватно њен примарни предмет проучавања наредних година" – то јест, све док се не венча и започне привилеговани живот отмене жене. (Фиццералд 1920: 68) Ма колико да ова улога пристаје Изабели, другим младим женама у *С ове стране раја* она није тако привлачна. Тако је Розалинди Конечј ова активност смртно досадна (на очајање њене мајке), а Елеонор Севиц је бесна и огорчена због онога што се од ње очекује. Главна јунакиња романа *Лени и проклети*, Глорија Гилберт, је у отвореној потрази за мужем. Попут младих јунакиња Едит Вортон, Глорија живи у монденском њујоршком хотелу где је у могућности да се прикаже као дражесни примерак "робе" доступан друштвено прихватљивом мушкарцу. Једина њена обавеза, као и њене сестре дебитанткиње, је да буде очаравајућа својим обожаваоцима. "Свака дебитанткиња свакога часа свога дана ради оно што је свет испланирао да она уради", каже Фиццералд. (Фиццералд 1922:35) А већи део испланираног има као своју сврху *освајање* прикладног супруга.

Глорија постиже свој циљ на почетку романа *Лени и проклети* када осваја Антонија, за кога претпоставља да је први на реду да наследи богатство старог Адама Печа. Након венчања, њена једина активност се своди на то како да угоди себи; њено пропадање, узроковано доколицом и алкохолом, један је од најмање пријатних аспеката романа. Након венчања она подстиче Антонијеву амбицију, надајући се да ће одабрати неку каријеру или циљ који ће њиховим животима дати смисао. (Њена једина професионална могућност је да уђе у свет филма – покушај са slabим изгледима за успех у који одлучује да се не упушта.) Па ипак, не можемо сувише строго осуђивати Глорију, као ни младе жене из *С ове стране раја*. Утицај који на њих имају новац и статус је једноставно превелик, а међу старијим припадницама свог друштвеног слоја немају неки алтернативни модел који би могле да следе.

Амори Блејн и Антони Печ су у једном погледу исти: обојица очекују да наследи богатство. Обојица живе од дохотка који им обезбеђује породична рента; ниједан не мора да ради или да одабере професију по завршетку колеџа. Амори потиче из богате

породице, и на почетку романа он са пуним правом очекује да једног дана наследи богатство Блејнових. Међутим, његова мајка (још једна жена без вокације) погрешно управља породичним финансијама, расипајући велики део новца на докона задовољства и путовања, а половину онога што преостаје поклања Католичкој цркви. Тако до краја романа Амори бива лишен наследства, остајући без заштите коју новац представља. Читалац међутим осећа да ће за Аморија овакав обрт ствари имати позитиван исход. Амори постепено губи своје финансијске перспекте на исти начин као што губи своје младалачке илузије и веровања, и у последњој сцени може да се ослони једино на самог *себе*. Амори наравно није без потенцијала; он поседује непроцењиве вредности – таленат, амбицију и имагинацију. Наравно да ће их искористити и учинити нешто са својим животом, ако само буде могао да пронађе место у америчком друштву које за њега има *сврху*.

...Погледај себе; ти си у *Новој демократији*, која се сматра најсјајнијим недељником... Шта је твој посао? Па, да будеш што бистрији, што интересантнији, и што бриљантније циничан о сваком човеку, доктрини, књизи, или политици за коју си задужен. ... Ти, Том Д'Инвилејер, разочарани Шели, променљив, несталан, паметан, неначелан, представљаш критичарску савест расе...

Ми желимо да верујемо. Млади студенти покушавају да верују у старије ауторе, наредбодавци покушавају да верују у своје чланове конгреса, земље покушавају да верују у своје државнике, али *не могу*. Сувише је много распршеног, нелогичног, погрешно смишљеног критицизма. ... Последица: још више пометње, више противуречности, изненадна најезда нових идеја, њихово ублажавање, њихова дестилација, реакција против њих... И зато сам се заклео да нећу перо ставити на хартију док се моје мисли или не разбистре или потпуно не ишчезну; имам сасвим довољно греха на својој души да бих уливао опасне, плитке епиграме у људске главе... (Фиццералд 1920: 200)

За Аморија питање вокације представља значајан проблем. "Како сам овде доспео?", пита он свог пријатеља Тома Д'Инвилејера. "Чему ја служим? Да ширим расу?" (Фиццералд 1920: 200) Док је био на колеџу Амори је имао амбицију, иако је била неусмерена; после рата и неуспеха његове романсе са Розалиндом, он се осећа *празно*.

"Како ти не би било досадно", зевну Том. "Није ли то уобичајено расположење младога човека твојих година и положаја?"

"Да", рече Амори размишљајући, "али мени је више него досадно; ја сам немиран".

"То су последице љубави и рата".

"Дакле, нисам сигуран у то да је рат сам по себи имао било какав утицај ни на тебе ни на мене, али сигурно је упропастио стара залеђа, на неки начин дотукао индивидуализам у нашој генерацији. ... Какво је то било задовољство сањарити да бих могао бити заиста велики диктатор или писац или верски или политички вођа. ... Свет је тако прерастао да не може да миче својим властитим прстима, а ја сам намеравао да бум таква један важан прст... (Фиццералд 1920: 198)

Антони, који је такође *немиран*, блеђа је и мање атрактивна верзија Аморија. Он је толико дуго живео са претпоставком да ће једнога дана бити богат да није успео да осмисли никакву *сврху* за себе – осим нејасне жеље да пише. Питање шта треба да ради, шта треба да буде његова вокација, непрестано се понавља у роману *Лени и проклети*. Читалац тога постаје свестан још од прве странице романа, када нам Фиццералд представља Антонија, "Он је сматрао да ће једнога дана постићи нешто изванредно, што ће одабрани сматрати вредним, и да ће се, умирући, придружити магловитијим звездама у једном нејасном, неодређеном небу на пола пута између смртности и бесмртности." (Фиццералд 1922: 3) Иронични и помало исмевајући тон ове реченице, ипак, упозорава нас на чињеницу да Фиццералд има мало поверења у Антонијеву способност да открије шта је то "нешто изванредно" што *може* и *жели* да ради.

Питање Антонијеве будуће вокације постаје лајтмотив романа *Лени и проклети*, питање које се повремено покреће, разматра и затим одлаже неразрешено. "Сада када си овде требало би да радиш нешто", каже му његов деда, "да постигнеш нешто". (Фиццералд 1922: 15) Антони је неодлучан и једино што може да понуди као одговор су промрљани коментари о својој намери да напише књигу о Средњем веку. Све то веома узнемирава Антонија: "Ако сам суштински слаб", мисли он, "потребно ми је да радим, да радим". (Фиццералд 1922: 55) Али ниједан план се не остварује, и он проводи своје време у доколици и опијању, "правећи каријеру од коктела", како истиче Фиццералд. (Фиццералд 1922: 56) Чак и Глорија започиње њихов однос питањем. "А шта ви радите?", пита га она у једној од раних сцена у роману, а он једино може да

одговори: "Ја не радим ништа". (Фиццералд 1922: 65) После венчања он наставља са претварањем да ради на својој књизи, али она прозире његове изговоре. "Рад!" подсмевала се. "О, ти жалосна птицо! Ти притворице! Рад – то значи једно велико спремање писаћег стола и осветљења, велико оштрење оловака" – и то је све. (Фиццералд 1922: 212)

Фиццералд је, са својим искуством са Принстона, познавао многе људе овог типа – мушкарце који су чекали на наследство. Они су похађали прикладне школе, нашли одговарајуће сапутнице и оженили се, угнездили се у заштити коју пружа породични новац, чекајући да га наследе. Писац је био у могућности да пажљиво посматра начине на које очекивано богатство утиче на формирање карактера и осећаја сврхе код ових појединаца. Заправо, неки од најсликовитијих карактера у његовим раним причама припадају овом типу: Филип Дин, богати дечак у причи *Први мај* (1920) који одбија да позајми новац Гордону Стерету; Ноултон Витни, перспективни наследник у причи *Мајра упознаје његову породицу* (1920); као и Перси Вашингтон, породични наследник у *Дијамант велики као Риц* (1922). Код свих ових карактера, *ишчекивање* новца доводи до чудне малаксалости карактера и неосетљивости према потребама и жељама других. Ови карактери удовољавају само себи, чекају на свој новац, и бивају неспокојни.

У оба романа, амерички образовни систем носи пуно одговорности за потешкоће својих протагониста. Ни Принстон (у случају Аморија), нити Харвард (у случају Антонија) не подучава студенте корисним вештинама – или, ономе што је за њих много важније, осећају *друштвене дужности и сврхе*. Фиццералд је веровао да колеџи попут два поменута, а који окупљају елиту америчког друштва, треба да улију неку врсту *кода отмености* својим штићеницима. Дипломцима је наиме потребна извесна спознаја о томе како наслеђено богатство може бити употребљено да учини друштво *бољим*, или да барем *ослободи* онога ко га поседује да би могао да се развија уметнички или интелектуално. Међутим ни Принстон ни Харвард не обезбеђују овај *идеал*: студенти делују незаинтересовано и ускогрудо, ухваћени у активности и друштвене игре које им кампус обезбеђује, великим делом несвесни света који се налази изван граница академског.

У истинској аристократији, сматра Фиццералд, људи попут Аморија и Антонија би били регрутовани за *вођство*, као и њима слични појединци из других породица. Но у америчком друштву, ови млади наследници су учени само да наставе да *акумулирају*. (Фиццералд 1945: 206) Тако ни у *С ове стране раја* ни у *Лепи и проклети* не видимо

групу старијих мушкараца који би служили као пример онога што би се могло *урадити* са новцем и утицајем. Аморијев отац је слаб и неспособан, па њиме лако доминира његова егзотична жена; Антонијев отац је подједнако безбојан и неуспешан. Једино стари Адам Печ поседује енергију и иницијативу за рад, али у типично америчком маниру он своју моћ каналише у добротворне сврхе и постаје особењак. Блокмен, још једна снажна мушка фигура у *Лени и проклети*, је усмерио своје бројне таленте на филмску индустрију, па од Јевреја који се убрзано пење на друштвеној лествици постаје асимиловани предузетник. О њему се може говорити похвално (он је свакако боље фокусиран од Антонија), али Блокмену недостаје друштвена углађеност и сувише је очигледно преокупиран новцем, изгледом и женама да би му се искрено могло дивити.

И Амори и Антони имају једну вокацију која им је доступна: *писање*. Обојица су вешти са речима и имају одређени списатељски успех на колеџу, али им обојици недостаје дисциплина и фокус да би кренули напред са стартне позиције. У роману *Лени и проклети* имамо пример Антонијевог пријатеља Ричарда Карамела, који оставља траг у књижевности, али након обећавајућег почетка бива искварен искушењем које представља зарада од часописа, и до краја књиге он губи осећај књижевне сврхе који је имао као младић. Део проблема за Аморија и Антонија, као и за Ричарда такође, лежи у томе што ауторство у Америци није нити је икада заиста било *професија*. Ауторство не захтева дипломе ни сертификате; не подразумева систем шегртовања (као што га имају медицина и право, нпр.); не пружа систем рангирања и титула; а приходи које пружа су оскудни и спорадични. Аутори тако постају "номади" који поседују вештину писања, обављајући је исто као што би неко могао обављати физички посао. "Праве" професије обезбеђују својим члановима заштићеност од сурових аспеката капитализма; писање, насупротив томе, чини оне који се њиме баве *рањивим* и отвореним за сваку мањкавост друштвеног система. Амори види писање као нешто што би једног дана могао радити, уколико одлучи да има да каже нешто вредно пажње, ипак, тешко је на крају романа поверовати да ће Амори написати у скоријем року нешто од значаја. За Антонија је ситуација нешто другачија: писање је нешто што он тврди да ради, кадгод га неко упита чиме намерава да се бави у животу. Писање је стога за Антонија користан концепт, реч коју може употребити када га питају о његовој будућој вокацији, и то је све.

Главни проблем обојице младих људи описаних у овим романима јесте њихов осећај крајње *узалудности* напора. Овај осећај је у *С ове стране раја* приказан благо и цинично, али је свакако присутан – у Аморијевој фрустрираности религијом,

образовањем, и напоследку самом романсом. Амори не успева ни у чему што покушава и напоследку закључује да ниједан систем или идеологија неће дати смисао и сврху његовом животу. У роману *Лепи и проклети* теме узалудности и апсурда су много снажније испољене, будући да је Фиццералд у периоду када га је писао био под снажним утицајем мислилаца попут Х. Л. Менкена, Теодора Дрејзера и Џозефа Конрада. Глорији је зато допуштено да објави своју спознају: "Постоји само једна лекција којој нас учи живот", каже она. "Која то?", пита Антонијев пријатељ Маури Ноубл. "Да се ниједна лекција не може научити из живота", она одговара. (Фиццералд 1922: 255)

Недостатак вокације и сврхе код Аморија и Антонија отвара врата уобичајеном проблему међу писцима и богаташима: алкохолизму. (Роулстон 1977:156-63) У Аморијевом случају то још није значајна ставка; видимо га како пије у многим ситуацијама али пијаног само у једној. То је развучена сцена теревенке у *Експериментима за време опорављања*, другом поглављу друге књиге романа, када он користи алкохол (у прилично позоришном маниру) да ублажи бол узрокован Розалиндиним одбијањем. Ипак, можемо рећи да алкохол прожима *С ове стране раја*; увек је присутан као ослонац и подршка. Читалац завршава роман питајући да ли ће Амори успети да избегне клопку алкохолизма.

Лепи и проклети, пак, представља проницљиву студију о утицају алкохола на личност и карактер. Докон и без вокације, Антони полако улази у ритам опијања који му отупљује вољу и замагљује расуђивање. И он и Глорија почињу да се ослањају на алкохол у ситуацијама када им је потребна стимулација и одвраћање пажње; попут многих алкохоличара они уче да организују своје дане и недеље у складу са његовом конзумацијом. "Алкохол је постао практична потреба њиховог забављања", како сазнајемо, а последице ове зависности су значајне. Фиццералд одлично прати напредовање њиховог порока – од тзв. пића у друштвеним приликама, преко све чешћих викенда проведених у теревенкама, све до коначног циклуса опијања и отупљености чула. (Фиццералд 1922: 278) Тако су ритуали *припремања, обезбеђивања, конзумације* и *опијања* приказани са великом прецизношћу.

Самоапсорпција је још један проблем који деле карактери романа *С ове стране раја* и *Лепи и проклети*. Амори је усмерен на себе; он никада не постаје заморен самопосматрањем и сходно томе постаје спутан својим поносом и таштином. Иако нам на крају романа изгледа да се Амори креће од самопосматрања према друштвено много одговорнијем понашању, ми током нарације ипак не видимо да га коначно достиже.

Антони и Глорија су *самоапсорбовани* на другачији начин; немајући други смисао осим да чекају на новац Адама Печа, они постају преокупирани једно другим. Глорија је Антонијев главни предмет проучавања, исто као што је Антони њен: "Она је за њега била ... његова једина обузетост. Да ју је изгубио, он би био сломљен човек, јадно и сентиментално апсорбован у сећању на њу до краја живота". (Фиццералд 1922: 277) Они се хране једно другим – физички и емоционално – али њихова веза нема начина да се обнавља. До краја романа свако од њих је испразнило и исцрпilo оног другог, и они су неосетно склизнули у домен бесмислених расправа и празних дискусија о емоцијама. Никакав круг пријатеља нити породица њима не представља подршку: "Нико не мари за нас до нас самих, Антони", примећује Глорија свом доконом супругу. (Фиццералд 1922: 227)

Ако је *С ове стране раја* бољи роман (или бар више задовољавајући) од романа *Лепи и проклети*, један од разлога може бити и то што је Амори несрећан у љубави. Он не успева да освоји Росалинду, коју обожава, а која се опредељује за његовог богатог ривала Досона Рајдера. Ово даје оштрину његовом романтичарском *разочарању* које читалац може осетити, као и тугу која се преноси све до последње реченице у књизи – па и изван ње. Амори губи своју девојку из снова и мора да осмисли свој пут у доба зрелости без ње. Једино што му остаје јесте успомена на њу као и чистота њеног лика урезана у имагинацији. У роману *Лепи и проклети*, међутим, Антоније осваја објект своје жудње. Према његовим плановима (који су увек нејасни), живот би од те тачке требао савршено да тече: љубав би требала да траје, а богатство да пристигне.

Тог пролећа, тог лета, размишљали су о будућој срећи – како ће путовати из једне топле земље у другу, на крају се враћајући неком дивном имању и могућој идиличној деци, онда како ће ући у дипломатију или политику да би постигли, за извесно време, што више у животу, док се на крају као седи (дивно, свиленкасто седи) брачни пар не буду љуљушки у непомућеној слави, обожавани од буржоазије читаве земље... у тим приликама би почели са "кад добијем свој новац"; у таквим сновима а не у било каквом задовољству њиховим све више траћеним животом, почивала је њихова нада. У сивим јутрима, кад су се синоћне шале збрчкале у лакрдије без духовитости и достојанства, могли су, на неки начин, истаћи ову гомилу обичних нада и избројати их, онда се насмешити једно другом и поновити, као пример коначног закључивања, кратки, па ипак искрени ничеанизам Глоријиног пркосног "Како год!" (Фиццералд 1922: 278)

Али се ниједна од ових ствари не дешава, и Антони је принуђен да посматра како Глорија губи своју младост и привлачност, и како се њихов брак дезинтегрише. Можда би Антони, који је попут Аморија *романтик*, био срећнији да није освојио жену својих снова.

Ова различита интересовања – важност вокације, опасност доколице, привлачност алкохола, као и исцрпљујуће последице ишчекивања новца – настављају да заокупљују Фиццералдову пажњу у годинама које долазе, кроз приче и романе које данас сматрамо његовим најбољим. Том и Дејзи Бјукенен у *Великом Гетсбију* (1925) постају морално искварени богатством и услед недостатка вокације: Том (који је за Џеја Гетсбија "поло играч") чита расистичку литературу и осваја вулгарне жене; док нам Дејзи изгледа способна само за лагану, шалвиву конверзацију. Енсон Хантер у *Богатом момку* (1926) је емоционално умртвљен својим новцем и статусом, неспособан да се посвети неком другом људском бићу или се одрекне свог осећаја друштвене супериорности. Чарли Велс у *Поново у Вавилону* (1931) губи своју вокацију и стога се окреће алкохолу: "Ти знаш да ја никада нисам много пио све док нисам напустио посао и дошао овде да живим у доколици", каже он свом шураку Линколну Питерсу. (Фиццералд 1989: 393-4) А Дик и Никол Дајвер у *Блага је ноћ* (1934) обједињују све наведене теме. Дик занемарује своју медицинску професију, која даје ред и сврху његовом животу, да би лутао наоколо са Никол, постајући све више зависан од њеног новца. Ово га оставља рањивим на дејство алкохола, на који почиње да се ослања за да би добио стимулацију и утеху.

Романе *С ове стране раја* и *Лени и проклети* можемо посматрати као уводне исказе Фиццералдовог канона, ране романе у којима аутор представља своје главне теме и своје најупечатљивије типове карактера. Ови романи су и сами по себи значајна постигнућа, истраживачки огледи о важности вокације у америчком начину живљења, где су лагодност и богатство увек били суштина наших снова. Без занимања, каже нам Фиццералд, ризикујемо детериорацију и пропадање. Алкохол и докона задовољства нас не могу одржати, нити то може богатство. Морамо имати сврху и вокацију које ће дати *усмереност и одредити* ономе што чинимо.

3. 2. 2 Између прошлости и будућности - тематика губитка и времена

Поново у Вавилону је, чини се, најпознатија Фиццералдова кратка прича. Такође је једна од најбољих, захваљујући ауторовој бриљантној стилистичкој и структуролошкој контроли али и опчињавајућој комплексности главног јунака Чарлија

Велса. Фиццераддово стварање карактера чија амбивалентност у себи садржи наду, храброст, носталгију, бес, уздржљивост, само-сажаљење, патос, регенерацију, резигнираност и само-деструктивну трагедију – практично све осим хумора – засновано је великим делом на пишчевом сопственом животном искуству, много више него што то критика потврђује. Фиццерадова писма и есеји о једном аналогном периоду у његовом животу одсликавају његов сопствени ум у агонији и демонстрирају његову дубоку симпатију према Велсу, који је, више него већина Фиццерадових карактера, његов *алтер его*.⁶²

Скоро мазохистички, Фиццерад је окужио Велса атмосфером приближавајуће коби, коби тако неизбежне попут оне коју приказује Стивен Крејн у *Плавом хотелу*. (Луис 1932: 57) Евидентна је његова спретност у навођењу читалаца да симпатизују Чарлија, да им се он допада, у исто време указујући на самом почетку да ће Чарли, барем привремено, бити поражен у својој битци за кћерку Хонорију, поражен у свом покушају да поврати свој смисао, ако не и своју част.

Чарли је у Паризу да би поново добио старатељство над својим дететом, и у много наврата он заслужује да добије Хонорију назад, да је надахне да буде кћер његовог *садашњег ја*, финансијски ситуираног и поштованог Чарлса Ц. Велса из Прага. Оно што је још јасније је Хоноријина јака жеља да буде са својим оцем. Хонорија се баца радосно и са пуно љубави у његово наручје. Она га пита, без оклевања, када ће моћи да живи с њим. Она испољава своје поштовање према Мариони Питерс, својој тетки по мајци, и према Линколну Питерсу, који за њу представља брижног стараоца. Њено почетно одбијање да прими Чарлијеве скупочене поклоне указује да њена љубав према оцу превазилази ону према материјалним добрима. Чарли, разумљиво за оца који није видео своју кћерку десет месеци, доноси Хонорији лутку током њиховог првог сусрета код Питерсових. Следећег дана, за време ручка, ипак, он подиже улог, најављујући: "Прво идемо у радњу с играчкама у улици Сент-Оноре да купимо шта год желиш. А онда идемо у водвиљско позориште". Хонорија одговара: "Волела бих да

⁶² Интервју са Фиццераддовом кћерком, Скоти Фиццерад Смит, који датира из 1979, као и нове информације добијене од једне од Скотиних пријатељица из детињства охрабрују овај јаки аутобиографски призив и тенденције у причи *Поново у Вавилону*. Скотина пријатељица из детињства нам се открива у својим мемоарима из 1982. као Хонорија Марфи Донели, кћерка Фиццерадових пријатеља Цералда и Саре Марфи, на којој је, у сублимацији са Фиццераддовом кћерком Скоти, заснован лик девојчице Хонорије из поменуте приче. (Вејл 1998)

Несвакидашњим креативним поступком у причи *Поново у Вавилону*, Фиццерад претапа стварне моделе себе самог, Зелде, Скоти, Хонорије Марфи, тетке Розалинде и тече Њумена (Зелдине сестре и њеног супруга) у неопозиве актере једног суђења у коме читалац мора делити агоније јунака представљајући судију али и пороту. Емоционални животи Велса и Фиццералда имају улогу оптуженика. Искушење је разарајуће тешко за све актере, сматра Вејлова.

одемо у позориште, али не и у радњу с играчкама". (Фиццералд 1989: 307) Она сматра да већ "има пуно ствари" и, забринута да "више нису богати" а желећи више њега него његову својину, тек невољно и "кротко" пристаје да прихвати још понуђених материјалних поклона.

Чарлијева љубав према Хонорији је подједнако јасна. Чарли константно одбија то "друго пиће". Очигледно је да је дубоко узнемирен "нежељеним" упадом Данкана Шефера и Лорене Кворлз, "неочекиваних духова прошлости", у нежну интимност његовог обеда са Хоноријом и престрављен њиховим пијаним рушењем свог тихог тријумфа у дому Питерсових, где је, за неко време, изгледало да је он победник у борби за Хонорију. (Фиццералд 1989: 308) Чарли би дакле, веома волео да добије Хонорију, и Фиццералд наводи бројне читаоце да симпатишу његову жељу.

Ипак, како неколицина критичара убедљиво истиче, Чарлијеви амбивалентни пориви и његова упорна потреба за само-оправдавањем дискредитују његове добре намере. (Тур 1973: 155-64) Његова невољност да прихвати свој део кривице за деструктивни период своје прошлости који је Хонорију предао старатељству Питерсових, њега сместио у санаторијум а његову жену Хелен у рани гроб, обезвређује његов привидни препород. Чарли ниједном не признаје да је он делимично одговоран за Хеленину смрт. Ова невољност да прихвати одговорност за сопствене грешке и прихвати пуно испаштање за њих је очигледна у свему што каже и чини. Зашто иначе он толико жуди за одјецима своје турбулентне прошлости – искушавајућим кафеима, носталгичном музиком, обојеним светлима, именима дискредитованих пријатеља који ова искуства деле са њим? Зашто креће на носталгично путовање улицама Париза?⁶³ Зашто инсистира на том једном пићу на дан? (Зар то није непотребно искушење баш као и четврт боце вискија коју Док чува у кухињском ормару у драми Вилијема Инца *Врати се, мала Шибба*?⁶⁴) И зашто Чарли на самом почетку приче засађује семе сопственог уништења остављајући адресу Питерсових бармену у Рицу, после распитивања о некадашњим познаницима, вољним саучесницима из свог периода разуданости? Једном речју, зашто је уопште у Рицовом бару? Ако намерава да

⁶³ Причи *Поново у Вавилону* објављеној у збирци *Повечерје у зору* Фиццералд је додао цео параграф, детаљно описујући Чарлијеву носталгичну туру по Паризу. (Фиццералд 1989: 303) Важно је спознати да би Чарлијев портрет имао мање људскости када ове носталгичне успомене на његове забаве не би носиле у себи дозу привлачности заједно са дозом горчине, али је у датом тренутку одбацивање тог периода расипништва, чак и ако изгледа као пуританско одбацивање, неопходно да би повратио Хонорију, декларисану сврху његове поновне посете Паризу.

⁶⁴ Док се напоследку препушта искушењу и испија боцу. Иако су Анонимни алкохоличари основани тек 1935. год, политика уверениости у потпуну апстиненцију од алкохола је током 1920-тих испољавана путем организација попут Оксфордске групе. (Вајкс 1980: 110-16)

демонстрира свој тријумф над слабостима из прошлости, покушавајући да себи докаже да га не могу поново обузети, то је веома дискутабилан покушај. Јер, прича почиње и завршава се са Чарлијем на позорници његових момената вредних прекора, у једној атмосфери несигурности попут оне у Хемингвејевој *Промени мора*. У Хемингвејевој причи (објављеној такође 1931), главни јунак је, ошамућен чињеницом да га је девојка напустила због лезбејске афере, остављен да се опија у друштву услужног бармена и онога што би публика из 1930-их доживела као испразни хомосексуализам. Чарлијев бармен је једнако услужан у бару који је скоро празан осим "групе раскаланих дама" које Чарли посматра "како се смештају за сто у углу". (Фиццералд 1989: 303) Иако Чарли одбија понуђено друго пиће од бармена (као и од било кога другог), његово психолошко стање на крају приче, као и Филово стање у Хемингвејевој причи, је стање запањујућег незнања.

Много позитивније тумачење Велсовог записивања адресе Линколна Питерса бармену Рицовог хотела на почетку *Повратка у Вавилон* би могло подразумевати чин самокажњавања које представља почетак његовог признавања кривице. (Твичел 1978: 155-160) Узимајући у обзир све чиниоце његовог психолошког профила, сматрамо међутим да Чарли није толико напредовао. Постоји, наиме, дубоко очајање у његовој потреби за Хоноријом. Тако он сматра да је неопходно да јој купује скупоцене поклоне. Такође, видимо очајање и патос у његовом сањалачком "повратку" мртвој супрузи, коју најпре замишља у белој хаљини, што је истакнуто као контраст Мариониној дискретној црнини. Фиццералд истиче овај контраст у својим ревизијама приче објављене у различитим магацинима, чинећи Мариону много опаснијим и више "породичним" противником Чарлију, што истиче њену способност да се адекватно стара о Хонорији. Уместо "играња" са "стакленим перлама на својој огрлици", (Фиццералд 1989: 82) Мариона се "игра са својом огрлицом од црних звезда", (Фиццералд 1963: 311) наговештавајући много снажнију контролу над Чарлијевом судбином. Уместо да седи "иза празних шољица кафе", (Фиццералд 1989: 82) она седи "иза сервиса за кафу", (Фиццералд 1963: 311) истичући снажнију контролу над својим домаћинством. Уместо да се "врати из малог салона", (Фиццералд 1989: 4) она се "враћа из кухиње", (Фиццералд 1963: 305) што истиче много интимније учешће у дневним ритуалима који се тичу Хоноријиног живота са Питерсовима. У "полусну" Чарли види преминулу Хелен како лебди, подрхтавајући све више и више, замагљујући прошлост, садашњост

и будућност и стапајући их.⁶⁵ На крају приче он у одбрамбеном маниру себе уверава да она не би желела да буде тако сам, и да одобрава његову жељу да буде са Хоноријом. Међутим што се Велсовог живота тиче, садашњост не представља заштиту од прошлости. За Чарлија, целокупно време је једна категорија. Догађаји из прошлости напослетку замагљују садашњост и компликују будућност.

Није нимало изненађујуће што је Фиццералдов однос према *времени* изазивао доста пажње критичара.⁶⁶ Јасно је да догађаји из прошлости опседају садашњост и прете да оскрнавe будућност. Чарлијеве успомене на Хелен евоциране приказом њеног *лебдења* утичу на његово понашање у садашњости, које ће напослетку одредити његову будућност са Хоноријом. Ритуал испијања једног пића дневно садржи у себи и прошлост и садашњост и прети да контаминира будућност. Коначна иронија се ипак не огледа у томе што Чарли "себе види у вечитој садашњости, самог", већ у томе што је прошлост која га поражавa само мали *сегмент* његове прошлости, тј. она прошлост коју дефинише Мариона и од које је његова свест тако престрашена. (Стејли 1965: 388) Чињеница да је Чарлијева дефиниција прошлости толико различита од Марионине уједно представља његову јачину и његову слабост. Јер иако Чарли истиче далеку прошлост као много дужи временски период, у покушају побијања Мариониног наглашавања много краћег периода непосредне прошлости, значајне врлине дужег периода су немилосрдно засењене трагичним грешкама оног краћег.

За Мариону прошлост представља његова година и по разузданог понашања. Она се гршевито држи оне једне ноћи када је Чарли оставио Хелен напољу на снегу, што представља метафору његове неодговорности. Овде нам изгледа да Фиццералд користи *снег* као главни мотив моралне слабости, раскалашности, духовног банкротства. Снег такође представља и сленг за кокаин па "снежна птица" за коју Чарли пита на почетку уводне сцене може бити корисник кокаина или пак кокаинска веза.⁶⁷ (Фиццералд 1963: 302) "Снег хиљаду деветсто двадесет девете године" који "није био прави снег", а кога се Чарли присећа у последњој сцени, може се такође односити на дрогу дистрибуирану заједно са алкохолом током тих дана сензације: "Ако нисте

⁶⁵ Често када Фиццералд у својим причама и романима описује физичку замагљеност, он такође укључује моралну и духовну несигурност, слабост или поквареност. Такође, јасно је су у романима *Велики Гетсби* и *Последњи магнат* покушаји да се понови или врати прошлост узалудни или пак катастрофални.

⁶⁶ Видети нпр, Грос, *Фиццералд Поново у Вавилону*, и Стејли, *Време и структура*. Гросов инспиративни есеј остаје један од најзвучнијих тумачења приче *Поново у Вавилону*.

⁶⁷ За разматрање Чарлијевог осећаја губитка и кајања које се тиче његове непосредне прошлости и која такође додирује Фиццералдово индицирање употребе кокаина, вид. Цервас, *Снег из двадесет девете*.

желели да то буде прави снег, само сте дали мало новца". (Фиццералд 1989: 321) Посебно је прикладно то што је Чарли оставио своју жену напољу на "вејавици по којој је она лутала у сандалама". (Фиццералд 1989: 315) Могуће је да су и снег и кокаин учинили Хелен рањивом за њену фаталну "болест срца", за коју Мариона криви искључиво Чарлија. (Фиццералд 1989: 314) Фиццералд непрестано указује на дрогом замагљено друштво у коме је новац био ташто дистрибуиран да купи не само *бекство* од моралне одговорности већ и *непроменљивост* у односу на законе природе и само време. Постављање Чарлијевих и Хелениних брачних потешкоћа на друштвену сцену урођену у алкохол и дрогу даје више кредибилитета Мариониној осуди. Иако се она током његових посета понаша неуротично, упадљива уплетеност њеног зета у деструктивни начин живљења је довољан разлог за њено неповерење. Чарли неколико пута покушава да се одупре Марионином спочитавању због оне страшне ноћи, истичући сопствену дефиницију прошлости. Он види ту једну ноћ а са њом и годину и по расипничког начина живљења као атипичне, наглашавајући да је вредно радио током већег дела свог живота, закључујући да је генерално гледајући током дужег низа година *био* одговорна, трезна и вредна особа.

Чарли Велс (заједно са мноштвом књижевних ликова који се налазе под необичним притиском, укључујући протагонисте Дантеове *Божанствене комедије* и Хемингвејеве приче *Кратак срећни живот Френсиса Мекомбера*) је, са тридесет пет година, у центру свог живота, растрзан између своје *прошлости* и *будућности*, успеха и неуспеха, раја и пакла. Његова актуелна тврдња о препороду нам изгледа више вероватна захваљујући његовом дугом периоду прошле одговорности. Поузданост његовог недавног пословног успеха у Прагу је исто толико уверљива колико и вероватноћа његовог општег препорода, уколико као норму истакнемо те бројне године трезвености, пре његовог релативно кратког периода расипништва током година сензација у Паризу. Недоследност у бројању година пре Чарлијевог успеха на берзи (која може бити Чарлијева или Фиццералдова) нам отежава поуздано одређивање хронолошких детаља. Повремено је граница између Чарлијеве недавне прошлости и оне временски удаљеније исто тако замагљена као и оне сцене које указују на амбивалентност или конфузију вредности. У сваком случају, Чарлијев очигледан препород више није довољан да спречи да Хонорија остане под старатељством Питерсових, далеко од свога оца, ништа више него што је Фиццералдова самоконтрола била у стању да надјача болест његове супруге Зелде као и његове периоде

расипништва и спречи га да сопствену кћерку Скоти одвоји од породице и пошаље у низ интернатских школа.

Обзиром да је причу *Поново у Вавилону* написао у исто време као и своје бриљантне есеје *Одјеци доба џеза* и *Мој изгубљени град*, а које се поклапа са временом у коме је Зелда била повремено хоспитализована, Фиццералд је очигледно пренео на свог јунака сопствени осећај кривице, потребу за самооправдањем, као и себи близак очај. Разматрајући овај период слабости он касније бележи дирљиви резиме својих фрустрација: како је "оставио своју способност надања по друмовима који су водили до Зелдиног санаторијума". (Фиццералд 1978: 204) Лета 1930-те он саопштава Зелдином швајцарком психотерапеуту Оскару Фарелу своју самоодбрану, чија суштина одјекује у рационализовањима Чарлија Велса. Фиццералд пише: "Током мог раног доба зрелости седам година сам радио веома напорно, за шест година доводећи себе уз помоћ неуморне књижевне самодисциплине до позиције несумњиве истакнутости међу млађим америчким писцима.... Својој жени сам пружио удобан и луксузан живот какав само неколицина европских писаца икада достигне". (Фиццералд 1978: 242)

У интервјуу из 1979-те, Скоти Фиццералд Смит описује како се комплексност узајамне кривице међу њеним родитељима заиста преноси на причу:

Питање: "Ваш отац је рекао о себи и вашој мајци, Зелди: 'Ми смо уништили сами себе. Никада нисам заиста веровао да смо уништили једно друго'. Да ли је ово релевантан образац и њиховог понашања према теби?"

Скоти: "Да. Моја тетка Розалинд, старија сестра моје мајке, која је приказана (као Хеленина сестра) у *Поново у Вавилону*, се одувек трудила да докаже да је мој отац уништио живот мојој мајци. Ја у то не верујем. Мислим да су били суштински *неодговарајући* једно другом. Нема сумње да је обома требала стабилност и да очигледно ниједно није било у стању да је пружи оном другом. На тај начин су обоје охрабривали самодеструктивне тенденције оног другог". (Смит 1979: 2-3)

Иако је осећао свој део узајамне одговорности за неуспех свог брака, Фиццералд се трудио да пренесе своју кривицу на свог фиктивног парњака. Напорно је радио да начини свој алтер его симпатичним. Такође се трудио да окаје своју кривицу кроз Чарлијева објашњења и рационализовања. Хеленин пољубац младом Вебу је само једна

индикација (можда врх леденог брега) њеног удела у узајамној деструкцији њиховог брака и њеног живота.⁶⁸

Баш као што Фиццералдово писмо Др Фарелу садржи део али не и целу истину о уложеном напору који није био довољан да искупи Фиццералдов сопствени живот, тако ни скорашњи напори Чарлија Велса нити стабилност дужег дела његове прошлости нису довољни да ублаже његову кривицу и поправе штету од године и по узајамне неодговорности. Чарли је такође спознаје фиктивну снагу преминуле Хелен, што представља искуство напорније од оног са Марионом, одн. Скотином тетком Розалинд која је, према Скотиним речима, "одувек настојала да докаже" да је Фиццералд уништио Зелдин живот. На крају, Чарли је принуђен да сачека још шест месеци за још једну шансу док Хонорија наставља да расте ван очинског домашаја. Он мора да угуши своју "жељу да у њу унесе нешто од своје личности пре него што се његова кћи буде потпуно формирала". (Фиццералд 1989: 310) Чарлијев страх да ће Хонорија неумитно одрасти је делимично ојачан његовим сећањем на вештачки "снег из хиљаду деветсто двадесет девете" који је, заправо, био довољно прави да угрози живот оне коју је такође волео, Хелен, његове супруге и Хоноријине мајке. Фиццералдова писма Скоти, прожета проницљивом ужурбанашћу, била су његов покушај да са "дистанце" *досегне* своју кћи пре него што се "потпуно формира" без добробити његовог строгог али оданог очинског утицаја. Јер нико није више од Фиццералда веровао у снагу карактера.

Још једна важна измена у верзији приче *Поново у Вавилону* у збирци *Повечерје у зору* наглашава слику Чарлија који се бори да побољша свој карактер. Фиццералд преуређује реченицу "карактер се, као и све друго, потроши" (Фиццералд 1963: 5) у много оптимистичније сагледавање карактера као "вечно вредног елемента", вредног његовог поверења. (Фиццералд 1989:306) Седам година касније (јула 1938), у писму шеснаестогодишњој Скоти, Фиццералд велича "старе вредности рада и храбрости као и старе врлине учтивости и уљудности" које потичу од "његове генерације радикала и рушитеља", иако је то била иста прошлост "која је створила Барбару Хатон". (Фиццералд 1989: 36) Видели смо да је Чарли "желео да се врати уназад целу једну генерацију и поново верује у карактер као вечно вредан елемент". (Фиццералд 1989: 306) Фиццералд је, попут Чарлија, желео да буде у могућности да пружи Скоти ону

⁶⁸ Значајно је да Фиццералдове ревизије *Поново у Вавилону* за збирку *Повечерје у зору* приказују Чарлијев речник много одлучнијим а његов карактер мање несигурним. Фиццералд овде много прецизније индицира Чарлијеву жељу да се фокусира на садашњост и измени своје видике. Промена од две године периода апстиненције на три године појачава Чарлијево одвајање од недавне прошлости и наглашава његову повезаност са даљом прошлостћу у којој је представљао тревењака, вредног супруга и оца. (Твичел 1978: 261-7)

врсту неосвојиве љубави и сигурности коју је те 1931. отеловљавао породични живот Хонорије Марфи.

Чарлијева жудња да понови своју ранију прошлост је испуњена оним истим очајничким оптимизмом као и покушај Џеја Гетсбија да врати време. Многи читаоци саосећају са Чарлијем из више разлога. Он им се допада због свог оптимизма, упорности служења својој сврси, свог самопоуздања. Воле га због истих разлога због којих воле Гетсбија. Али они такође осећају његову коб. Јер исто као што нити један изабљујући телефонски позив није зазвонио за Гетсбија док је лежао у базену своје неминовне смрти, тако ниједан тестамент из прошлости не може спасити Чарлија, који ће бити принуђен да се одрекне, можда заувек, своје наде да поврати Хонорију. Нити је Чарлијева маска Чарлса Џ. Велса из Прага имало успешнија у његовом походу да поврати Хонорију него што је то била у случају Џимија Геца маска Гетсбија у његовом фаталном покушају да поврати Дејзи. У најбољем случају он може наставити да утиче на њен живот издалека јер, за разлику од Гетсбија, чији је мучни осећај губитка милосрдно прекраћен, Чарли остаје жив на пристаништу својих нада. (Тур 1973: 160) Фиццералд је такође настојао да преживи и утиче на живот своје ћерке.⁶⁹ Исто тако модел брижности, Чарли ће такође наставити да шаље Хонорији поклоне, писма, наду. Ипак, он такође изгледа осуђен да "плови даље... против матице, без престанка ношен у прошлост". (Фиццералд 1925: 182) Исто као и за Чарлија и за читаоца је једнако мучан растући осећај да је прошлост која га тако моћно стеже управо она прошлост уско ограничена пристрасношћу Марионинине осуде. Нада да ће повратити законско старатељство над Хоноријом је крхка као и успони и падови његових расположења која се таласају кроз причу као показатељ комплексности овог карактера.

Јасно је, ипак, на крају приче да ће обудовљени Чарли наставити да се стара о својој кћери као и да се бори да одржи свој угрожени осећај части. Његов аутор му је у томе био подесан модел. Као узоран старалац својој одсутној кћери и хоспитализованој супрузи, све до тренутка своје трагичне смрти, када је био на врхунцу живота, Фиццералд је доказивао да је узвишени пример вредности које је величао – оних старих романтичарских врлина, оне фундаменталне уљудности, рада и храбрости.

⁶⁹ Он није само долазио у повремене посете, он је био старатељ породице. Поред Зелдине скупе медицинске неге, Скотино образовање је за њега увек било приоритет. У тренутку његове преране смрти Скотини рачуни са колеца су били исплаћени, а полиса животног осигурања нетакнута. (Тејлор 1959: 371)

3.3 Култ младости, индивидуализам, немир

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

Један наглашени део приче посебно одсликава Томову опседнутост младошћу: "Младост, неба ми – младост! Желим је близу себе, око себе, само још једном пре него будем сувише стар да бих марио". (Фицџералд 1979: 279) Ова изјава прикладно осветљава читав Фицџералдов корпус, будући да је његова преокупираност младошћу од централног значаја за његово дело. У својој основи, старосна доб за Фицџералда представља мерило сопствене вредности. Све док себе доживљава као младог, он теловљава *обећање* раног постигнућа. "Увек су ме занимале изванредне особе, јер сам

замало и сам постао такав", сећа се он на прагу зрелог доба у двадесет трећој години. "Мислим да сам био један од десеторице најмлађих у својој класи у Принстону". (Фиццералд 1994: 59-60) Седамнаест година касније, он описује зашто више вреднује превремени развитак од зрелости: "Човек који успе млад верује да је до успеха дошао захваљујући својој срећној звезди", пише он у *Раном успеху* (1937). "Човек који се доказује у тридесетој има идеју да су његовом успеху балансирано допринели снага воље и судбина, док је онај ко успева у четрдесетој подложен да цео акценат стави на саму вољу". (Фиццералд 1945: 89) *Младост* је била амброзијски дар богова, божанска милост која означава тријумф судбине над напорним радом.

Многи критичари занемарују културолошку позадину Фиццералдове преокупираности култом младости, описујући његову опсесију као личну ману која није у сразмери са зрелашћу његовог уметничког постигнућа. Ипак, његов став према старењу одсликава ширу *фетишизацију младости* која је била ендемског карактера у популарној култури двадесетог века. "Било је време када је зрелост значила достојанство, ауторитет и моћ, док је младост симболизовала беспомоћно ропство", изјавила је шездесет двогодишња Шарлота Перкинс Гилман 1922. год. "Доб као доб је изискивала поштовање, старији су сматрали да је мудрост оно што се подразумева са протицањем времена и што не изискује напор са њихове стране... Али се сада сцена мења – мења ван граница препознавања. Доб [сада] постаје зачелница напредног друштва". Спознавање значаја феномена младости у Фиццералдовом делу захтева сагледавање изван личне патологије, спознају ширег опсега модерних ставова о животном циклусу. Ова спознаја захтева разумевање зашто је, према речима Гилманове, "час зрелости прошао, а дошао час младости". (Коул 1991: 349)

Снаге одговорне за неговање култа младости двадесетог века су широке и разнолике. Као што многи историчари примећују, дефиниција адолесценције као специфичног транзиционог периода у животном циклусу није постојала изван виших друштвених слојева све до 1890-тих, када су се појавиле различите институције са циљем надгледања моралног развоја младих, а као одговор на растуће обрасце индустријализације и урбанизације које су угрожавале породичне аспекте надзора подмлатка. Овакве институције су одвајале тинејџере од културе одраслих, обећавајући им сопствени друштвени простор уз помоћ раслојавања на специфичне старосне групе које су подстицале унутар-генерацијску идентификацију.⁷⁰ Како су социолози почели

⁷⁰ За конституисање младости као посебне суб-културе у Америци, вид. Џозеф Ф. Кет, *Обичаји иницијације*. (Кет 1973: 245-72)

разликовати психосоцијалне специфичности ове нове категорије искуства од зрелог доба, идеја о адолесценцији као граничном добу живота је добила свој облик.⁷¹ До 1920-тих, прва генерација младих, која је сазрела у оваквој концепцији адолесценције, ступила је на јавну сцену као посебна суб-култура, препуна сопственог сленга, стила и обичаја иницијације. Ово изненадно издвајање младе генерације је изазвало интересовање јавности и започело деценијску дебату о моралности њених хирова и обичаја. Ова темељита пажња усмерена на младе је такође створила потребу за гласноговорницима који би посредовали у све дубљем генерацијском јазу – улогом коју нико у том периоду није играо боље од Фиццералда.

Сами тинејџери су ипак представљали само сегмент ове наступајуће културе младости. Обележја и симболи помоћу којих су адолесценти исказивали своју младост улазили су на јавну сцену онда када су онда када су ризиковали одобравање оних који можда нису били млади али су желели да тако изгледају. Као што Фиццералд истиче у *Одјецима доба цеза* (1931), "дечја забава" раних 1920-тих је напослетку била "преузимана од стране старијих, остављајући децу збуњену, донекле занемарену и прилично изненађену". (Фиццералд 1945: 15) Читава легија "гуруа" самопомоћи је инсистирала да младост не припада искључиво младима; био је то став, животни стил доступан онима који су знали тајну не подлегања старењу. Како су холивудски филмови, музика и романи популаризовали лакомислени *credo* "зар се не забављамо", мода, здравство и козметичка индустрија се везују за привлачност младости да би тврдили да њихови производи могу надахнути њихове потрошаче виталношћу младих. Ова културолошка потрага за младошћу је брзо трансформисала ставове према старењу. Док је животно путовање некада симболички представљало "ходочаснички" пут од доба невиности до искуства, старење је током Доба цеза почело да бива представљано као застарело и добило ноту неумесности. Проучавање Фиццералдовог дела насупрот оваквој позадини нам омогућава боље разумевање не само утицаја, који су обликовали његову анксиозност према старењу, већ и открива зашто су 1920-те – и скоро свака деценија отада – изгледале тако искључиво као "афера младости". (Фиццералд 1945: 15)

⁷¹ Док су млади некада учени да се угледају на старије од раног доба, нови идеал је инсистирао да су тинејџерске године јединствен развојни период испуњен турбулентношћу. И док су викторијански моралисти инсистирали на строгом режиму моралног надзора да би осигурали правилан улазак у зрелост, модерни мислиоци су промовисали покровитељски став који је тинејџере охрабривао да своје идентитете формирају кроз афилијације порекла.

3. 3. 1 Блуз младог човека – оживљавање искуства адолесценције

Када је роман *С ове стране раја* објављен 1920. читаоци су били шокирани реализмом Фиццералдовог приказивања тинејџерског доба. Он је приказивао главног протагонисту Амори Блејна, који се опијао, напустио Принстон и био чак ухваћен у хотелској соби у Атлантик ситију са оскудно одевеном малолетном девојком. Роман поготову не постиже главни прерогатив адолесцентске фикције; уместо приказивања уљудних одговорности зрелости, он се завршава амбивалентно, његов протагониста више није дечак али још увек није достигао зрелост, измештен је из прошлости а несигуран у погледу будућности. "Ја познајем себе, али то је све", признаје Амори у завршном монологу. (Фиццералд 1920: 260) Као што Фиццералд изјављује у предговору, "да ли ће јунак заиста 'стићи негде' је на читаоцу да одлучи". (Фиццералд 1920: 393-5) Према *Чикаго Дејли Трибјуну* (3. април, 1920), *Рај* нуди "једину адекватну студију коју смо добили о савременом Американцу у адолесценцији и раној зрелости" (Брајер, *Критичка рецепција*, 3-4). Популарне књиге о одрастању попут *Стовера на Јејлу* (1912) Овена Џонсона или *Седамнаесте* (1916) Бута Таркинтона су одједном деловале површно. Амори је можда формалиста и сноб, али он показује "како у седамнаестој младост почиње да размишља... да добија идеје, бриге, амбиције – осим ако је осуђена на живот потпуне ограничености и аутоматских радњи". (Брајер 1978: 3-4)⁷²

Овакви културолошки аспекти *Раја* данас изгледају више необично него шокантно, али пре 1920. спомињање девијантног понашања међу младима средње класе је било веома ретко. Још већи куриозитет је био неоправдавајући став романа, који је ове специфичности храбро истицао. Традиционално, Фиццералдов *провокативни* став је бивао приписиван утицају натурализма, Фројдове психологије и модернистичког романа младог човека (*Bildungsroman*) попут Џојсовог *Портрета уметника у младости*, који су сви охрабривали мрачније, много комплексније портрете сазревања. Ипак, саме естетичке иновације нису одговорне за реализам *Раја*. Сама идеја адолесценције је пак била подвргнута редифинисању које је адекватно укинуло традицију "ружичастих" романа попут *Стовера* и *Седамнаесте*. Викторијанци су дефинисали младост као морално шегртовање у коме се млади уче конвенционалним идеалима *учтивости* есенцијалним за буржоаско схватање респектабилности.

⁷² Док Џонсон и Таркингтон приказују младе онако како одрасли желе да их виде, Фиццералд приказује тинејџере онако како се они доживљавају – као немирне, жељне искуства, склоне искушењима и испадима. Брајер истиче да *Рај* представља "грубо буђење за родитеље који верују да њихова деца живе у свету Лујзе Меј Алкот". (Брајер 1978: 2)

Фикционални младићи попут лепо васпитаних јунака Хорација Алцера су требали да младим читаоцима моделују адекватне одговоре на различита етичка питања. Овако усиљеном третирању младости је недостајао психолошки конфликт, јер да су се његови аутори интенцијално задржавали на емоционалним комплексностима адолесценције, њихово деловање би било контрадикторно њиховом инсистирању да сама ригорозна самодисциплина треба да усмерава младе људе кроз процес сазревања.

До раног двадесетог века, викторијанска слика побожне, послушне младости бива супротстављена новој концепцији адолесценције као незгодног, проблематичног доба, неодвојивог од девијантности и бунтовништва. Према речима Џ. Стенлија Хола, чија је обимна студија *Адолесценција* (1904) дала научну легитимност буржоаском схватању "страшног тинејџерства", младост је била време "олује и стреса" у коме су млади људи бивали преплављени супротстављеним емоцијама и импулсима. "Младост подразумева борбу са великим проблемима и идејама", писао је Хол. "Али њене снаге су неадекватне и млади постају ментално дезоријентисани, збуњени и недоследни". (Кет 1973: 250-1) Док викторијанци осуђују ову збуњеност као знак моралне слабости, Хол изражава беспримерну емпатију према својој теми. Суштински романтик, он дефинише адолесцентски развој као русоовски сукоб између природне младости која настоји да поврати примитивне инстинкте и цивилизованог света одраслих који је претерано уздржљив у својим страстима и креативности. Тинејџер је отац човека, сматра Хол, јер док зрелост појединца чини "превремено старим и често сенилним у срцу", младост бива разметљива са својим "врелим животом осећања" који одрасли не успевају да цене. (Кет 1973: 248) Императив одрастања није дакле управљање импулсима већ опирање њиховој репресији, јер уколико су приморани да одрасту исувише брзо, адолесценти ће наћи спасоносну енергију младости исцрпenu. Главна заоставштина Холове теорије била је нова "великодушност и попустљиви родитељски став" према младима, "посебно према младим прекршиоцима норми", чија је тенденција према кршењу правила била уздигнута од моралне претње до потраге за *самоизражавањем*. (Кет 1973: 270) Будући да је нова попустљивост повлачила питање правила прихватљивог понашања, "привлачно дете" је заменио "бунтовник без разлога" чија *отуђеност* и *немир* означавају интуитивну потрагу за етичком убеђеношћу у свету лицемерја одраслих.

Фиццералд свој рани успех дугује чињеници да су адолесцентски и постадолесцентски читаоци били зрели за фикцију која је поткрепљивала новонасталу конфузију и комплексност карактеристичне за живот тинејџера. Како *Књижевник*

истиче, *Paj* је био "убедљива хроника о младости написана од стране исте те младости", јер се Фиццералд није "освртао на младалачке проблеме са сетним покровитељским ставом" већ је био "још увек у жару борбе, и писао ватреношћу учесника". (Брајер 1978: 26) Пратећи Аморијеве емоције кроз тријумф и трагедију, роман документује "нестабилност и колебљивост" темперамента младости, илуструјући како су, према Холовој тврдњи, млади растрзани између "духа за црпљењем задовољстава и добијања признања" од стране свих и антитетичке тенденције према "болу и утучености". (Кет 1973: 265-77) Штавише, завршавајући своју причу са својим јунаком који је "одрастао да нађе све богове мртве, све ратове извојеване, све вере у човеку уздрмане", Фиццералд дефинише адолесценцију као процес емоционалног и историјског прилагођавања. (Фиццералд 1920: 260) Напослетку, Амори не зна како да одрасте јер су се лекције усвојене од узора показале неадекватне у модерном добу. Указујући да су млади људи на удару културолошке промене, *Paj* живописно потврђује Холову тезу да је "модерни начин живљења посебно тежак за младог човека". (Брајер 1978: 27) Заправо, Аморијев пад у *разочарање* и досаду потврђује Холово схватање "опасног тинејџерства" толико да *Хроника Сан Франциска* указује да *Paj* може бити узет као "додатно поглавље Холове *Адолесценције* или белешка психопатолошког случаја". (Брајер 1978: 28-9)

Иако се Фиццералдови романи после *Paja* фокусирају на карактере на врхунцу њихових тридесетих, његове кратке приче приказују адолесценте попут Аморија који морају да преброде олује одрастања.⁷³ Иако су њихове радње базиране на догађајима из ауторовог младог доба, оне су заправо моделоване према Таркингтоновом раду, кога је Фиццералд читао у младости. Но Фиццералдове приче превазилазе своју инспирацију. Таркингтон је популаризовао лаганију слику младости коју је оличавала "лудица" (mooncalf), обично дечак ухваћен у агоније романтичарског делиријума које га приказују као комичну фигуру. Док је хумор био више сентименталан него сатиричан, адолесцентски јадикуюћи, сањиви карактер је био увећан до комичних размера да истакне незрелост и покаже како "седамнаесте не приказују увек дечака живахног испод свих ограда и изговора". (Бруколи, Брајер 1971: 43) Иако је Фиццералд ценио Таркингтонову вештину као хумористе, он осуђује идеју "лудице" као неискрену представу младости: "Штета је", пише он 1922, "да је човек који пише бољу прозу од

⁷³ Међу најбољима од ове "младалачке" прозе су приче о Бејзилу и Џозефини, серија од четрнаест прича написаних између 1928. и 1931, које третирају тинејџерске романсе и популарне обичаје са емпатичком дубином и достојанством.

било ког живог Американца одгајен у генерацији која сматра да је злочин рећи истину". (Бруколи, Брајер 1971: 72)⁷⁴

Напуштање понижавајућег стереотипа "лакрдјаша" у кратким причама омогућило је Фиццералду да се фокусира на врхунац младалачког искуства и истражи, попут Хола, конфликт између *импулса* и *дисциплине*. Бејзил Дјук Ли и Џозефина Пери су истовремено наивни и искусни, делом деца а делом одрасли. Обоје су свесни растуће чулне жудње, која је, чак иако кулминира само пољупцима, ипак страна Вилију Бакстеру и његовој одабраници, г-ђици Прат у *Седамнаестим*. Фиццералдови млади такође морају да се суоче са озбиљним карактерним манама које угрожавају развитак њихових личности. Код Таркингтона, Бејзилова таштина или Џозефинина себичност би изазивали лакрдјашки вид хумора (јер кад год се Вили дотера за г-ђицу Прат, он се нехотично саплете на заборављени есцајг или седне на влажну фарбу). Ипак, Фиццералд се уздржава од редуковања адолесценције на растуће слабости карактера, третирајући је уместо тога као низ формативних развојних изазова. У последњој причи из серије о Бејзилу, *Бејзил и Клеопатра*, главни јунак жуди "да буде старији, мање импресиван, мање импресиониран"; да би то постигао, ипак, мора да се ослободи привлачности коју осећа према лакомисленим, популарним девојкама које се, кроз низ од осам прича, изнова показују као невредне његове привржености. (Фиццералд 1989: 207) Пет прича серије о Џозефини завршавају се у тужнијем маниру. У *Емоционалном банкротству*, јунакиња мора да призна да је њена "бескрајна, трагична апатија" и нарцизам чине неподобном за зрелу љубав. Њен површни став према романси води је до спознаје да, иако још нема осамнаест година, она "нема шта да пружи" и не може "ништа да осећа". (Фиццералд 1989: 326-7) У оба случаја, Фиццералд инсистира на адолесцентској склоности према открочењу (*epiphany*). Бејзил и Џозефина не добијају само вредан увид у њих саме, већ приче о њима указују на они никада више неће гледати на свет онако невино као некада.

Фиццералдово најинтригантније *одвајање* од "лакрдјашке" традиције укључује његову ревизију Таркингтоновог покровитељског наративног става према младим читаоцима. На крају *Седамнаесте*, Вили је заувек раздвојен од своје љубави када се породица г-ђице Прат одсели. Онда када се дечак наљути на девојчицу из суседства

⁷⁴ У роману *Блага је ноћ*, Фиццералд такође пародира само-деградирајући романтизам лудице када описује привлачност коју Дик Дајвер осећа према Розмари Хојт. Удвајањем овој деветнаестогодишњој глумици, Дик подлеже "бесмисленошћу једног од Таркингтонових адолесцената" и, компромитујући аристократску супериорност свог карактера, започиње свој дуги пад у осредњост. (Бруколи, Брајер 1971: 103)

која исмева његов бол, намеће се наратор да изјави да ће се, деценију касније, она и Вили венчати, и да ће њихова брачна срећа доказати "лакрдјашу" оно у шта он сада није спреман да поверује – да је са седамнаест он исувише незрео да препозна праву љубав. Овакви нараторски "упади" изражавају добронамерну снисходљивост којом Таркингтон потире адолесцентске емоције. Међутим, када Фиццералд себи допушта покровитељски тон у уводним страницама, он своје коментаре упућује *одраслима* неосетљивим на тинејџерско гледиште. У *Првој крви*, уводној причи из серије о Џозефини, он описује нагон јунакиње да пољуби удварача кога једва познаје: "Џозефина није никада била посрамљена или жалосна... она није планирала;... само се препустила, а надмоћни, неодољиви живот у њој је учинио остало". Уместо да критикује њену неусиљеност, Фиццералд критикује оне који би је осудили: "Само онда када је младост прошла и када нам искуство да неку врсту јефтине храбрости, већина нас схвати како су те ствари једноставне". (Фиццералд 1989: 235) Уместо да охрабрује младе да размишљају као старији, Фиццералд инсистира да старији читаоци спознају да су млади *инстинктивна, импулсивна* бића којима уздржљивост изгледа као некоректна препрека обележавању сопствених моралних граница. Обраћајући се ширем аудиторијуму него Таркингтон, Фиццералд осећа симпатију према младима којима је, истиче он, потребна ширина назора а не укори од стране старијих.

Заговарајући овакво схватање, Фиццералд није стварао само много изнијансиранији портрет адолесцентске психологије од оног који су дозвољавале *Седамнаесте*. Он је такође преусмеравао вредности, традиционално приписиване младима и одрастању, идеализујући прве као стандард који одраслима недвосмислено недостаје. Младост за Фиццералда представља кулминацију једног *романтичарског обећања*; једном када се врхунац достигне, појединац старењем бива *прогнан* у хладни, земаљски свет. У приказивању старења на овај начин, Фиццералд је слике црпео из уобичајеног схватања које је одрастање изједначавало са библијском причом о срећном паду. Холова *Адолесценција* такође алудира на идеју *пада* да опише зрелост: "Можда мит о Адаму и Еви описује ову епоху. Свест детињства је превазиђена, и једна нова... свест треба да се развије". (Брајер 1978: 72)

За Фиццералда, ова сликовитост моралног пада наглашава радњу "иницијације" или "стасавања" (*coming-of-age*) којима се он увек враћа у својим причама. У једној за другом причом, младић лишен својих снова кроз изненадни обрт судбине добија *архетипски* увид у таштину људске жудње. Многим његовим протагонистима, укључујући Аморија, Џорџа О'Келија у *Разумној ствари* (1924) и Ендија у *Последњој*

лепотици (1929), изгубљена прва љубав узрокује ову нежељену иницијацију. Други, попут Дика Дајвера, Антонија Печа или Чарлија Велса у *Поново у Вавилону* (1931), пад води до расипништва и оставља их *носталгичним* за безбрижном забавом коју су некада узимали здраво за готово. Шта год да је катализатор, резултат оваквих искустава је увек исти: Фиццералдови јунаци се осећају изненадно, неповратно стари. Крај *Зимских снова* (1922) драматизује ову спознају приказивањем Декстера Грина који је шокиран што је лепота његове некадашње љубави избледела:

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

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

3. 3. 2 Химна кобној младости: дефинисање Цез генерације

Фиццералд и Хол нису били усамљени у настојању да користећи сликовитост моралног пада опишу *модерну* младост. До 1920-тих, прва генерација одгајена према Холовој дефиницији адолесценције је била предмет бројних чланака који су процењивали њено стање *пада*. Као што наслови попут *Старији али не и бољи* и *Млади насупрот старијих* указују, критичари су били генерацијски подељени, приказујући старије који су осуђивали дивље младе људе док су самопроглашени гласноговорници младих разметали једном новом отвореношћу. Анксиозност старије генерације је водила порекло од простог питања: може ли размажена, цинична младост израсти у продуктивне, моралне одрасле? Како Пола С. Фас тврди, Фиццералд је имао посредничку улогу у овој дебати. Док је његово дело "приказало јавности понашање америчке омладине", оно је такође ламентовало над њиховим отуђењем од "једног старијег реда вредности и стандарда" који "је био приказан заверенички некооперативним". Пружајући једну инсајдерску перспективу у стање ума његове генерације, он је такође уверавао старије читаоце да су млади "мања претња пређашњој америчкој стабилности него што су стални подсетник да је она прошла". (Фас 1977: 28)

Знамо да смо посрнули, инсистирао је Фиццералд, али не знамо да ли можемо да се подигнемо.

Ниједан обред иницијације приказан у Фиццералдовој фикцији није изазвао више пажње од *петинга* (petting), термина који се у угледним круговима односи на релативно невину уметност флерта, али међу самим младима означава шири спектар неполне интимности. *С ове стране раја* дугује своју почетну озлоглашеност тврдњи да "викторијанске мајке" немају никакву "представу о томе колико су често њихове кћери навикнуте на пољупце" и да "популарну девојку... коју упознате пре осам" на забави можете вероватно "пољубити пре дванаест". (Фиццералд 1920: 61-2) Неколико раних прича скоро да провоцирају старије претњом промискуитетног понашања. *Бернис подсеца своју косу* (1920) почиње забавом у кантри клубу, где "мноштво средовечних дама оштрих погледа и ледених срца" надзиру "варварско" плесање младог света, блажено несвесне да се "што популарније, то опасније девојке" управо тада "љубе у паркираним лимузинама" тих истих "безазлених угледних удова". (Фиццералд 1989: 25-6) У оваквим тренуцима, истиче Фас, Фиццералд открива "читаоцу оно чега се највише плаши али жели да га чује изнова и изнова на различите и чак алармантније начине". (Фас 1977: 28)

Ипак, сцене петинга нису имале за циљ само да шокирају јавност. Оне такође приказују једно смело интересовање младих за сексуалност и *ново* веровање да је викторијанско потискивање емоција нездраво. Инсистирањем да необавезни пољупци не воде до "коктела, опијума ... и перверзности", Фиццералд приказује како, као што пише у чланку из 1924, петинг представља "увод у живот" намењен младом човеку од стране саме "природе да ублажи прелаз између предбрачног и брачног стања". Уместо да слаби морал, предбрачни флерт треба да "умањи авантуристичке тенденције после венчања", јер "девојка, која пре него се венча зна да на свету постоји више од једног мушкарца, вероватно је мање склона да после венчања трага за љубавником који је романтичнији од њеног супруга". (Бруколи, Брајер 1971: 183) Током деценије, овај аргумент постаје уобичајен у водичима који охрабрују одрасле да "прихвате здраве аспекте наше модерне адолесценције" и признају да су флерт-забаве (petting-parties) "природан и користан део емоционалног сазревања". (Фас 1977: 63) Кључна реч овде је *природан*: иако је Фиццералдово дело сензационализовало петинг и изазвало скандал, такође је покренуло културолошки дијалог којим еротска интимност постаје прихваћени аспект иницијације адолесцената у свет одраслих.

Фицџералд је такође разматрао питање раног ступања у брак, феномен који је веома занимао јавност и медије. Током 1920-тих, парови су почели да се венчавају раније него њихови родитељи.⁷⁵ Са померањем граница *нове* адолесценције на средње и касне двадесете, настаје узнемиреност поводом способности младих да помире очекивања о брачној срећи са свакодневицом и новим очекивањима. Ова очекивања су била инспирисана *романтизованим* сликама љубави којима је обиловао филм и сентиментална фикција, укључујући и Фицџералдове нешто сладуњавије приче из *Поста*. Овакве слике нису само поставиле нови идеал породичне страсти, већ и често наговештавале да су предбрачни секс и контрола рађања одговарајућа средства потраге за савршеним партнером. Како студија из 1930. наводи, приче о *новој романси* описују "нови став према заједничком животу парова пре брака" који се не јавља из "жеље за промискуитетом, већ из жеље да постоји увереност ... да мушкарац и жена заиста одговарају једно другом". (Бруколи, Брајер 1971: 220) Традиционалисти, забринути због чињенице да млади верују да је сексуално експериментисање здраво, нашли су се у незавидној позицији. Величајући посвећеност младих институцији брака, они су обесхрабривали рани улазак у такву одговорност. Као што омиљена фраза ере истиче, боље је "чекати" него се "венчати" (*better to wait than to mate*).

Фицџералдово третирање младалачког брака прати оба ова становишта. Његова комерцијална фикција генерално истиче *carpe diem* став према младалачкој љубави. Глорија Печ у *Лети и проклети* описује брачни идеал многих својих вршњакиња: "Брак је створен не зато да буде нека позадина него да би му позадина била потребна. Мој ће бити изванредан. Ја не могу, нећу да будем декор – то ће бити представа, жива, живахна, сјајна представа, а свет ће бити декорација". (Фицџералд 1922: 147) Приче попут *Копненог пирата* (1920), *Неискусног момка* (1924) и *Регс Мартин-Цоунса и принца од В-лса* (1924) истичу да је оваква театрална димензија есенцијална за младалачку романсу. У свакој од њих, конвенционални и неинвентивни обожаваоци показују да су прави наследници Валентина приказивањем разрађених лукавстава завођења; што су необичнији њихови наступи, то су младе жене убеђеније у интригантну и авантуристичку природу тог брака. У међувремену, сентиментални продукти као што су *Љубав у ноћи* (1925) и *Адолесцентски брак* (1926) понављају Таркингтонове *Седamnaесте* вреднујући интуитивност младе љубави над зрелом, разумном

⁷⁵ Фицџералд и његова невеста, Зелда Сејер, били су само нешто старији од средње старосне границе за ступање у брак током декаде када су се венчали, он са двадесет три и она са деветнаест година априла 1920. О овој тенденцији говори Џон Модел у студији *Од младости до зрелости у Сједињеним државама, 1920-75* (1989).

приврженошћу. Али док се заљубљеност Вилија Бакстера према г-ђици Прат показује као пролазна, слепа заведеност Фиццералдових младих парова преброђује раздвојеност и економске неуспехе без слабљења свог интензитета. Обе приче истичу да је прва љубав једина права љубав, будући да је "нестварна, некористољубива измешаност екстазе и мира" адолесцентске страсти "неповратива" у средњем добу. (Фиццералд 1989: 310)

Подједнако често, ипак, Фиццералд упозорава на *разочарања* младалачког брака. Након једва шест месеци брака, Антони и Глорија откривају да је "надахнута идила" прве љубави једна "изнуђивање младости" (extortion of youth) које брзо пређе "даље на друге љубавнике". (Фиццералд 1922: 156) Слично, *Поново у Вавилону*, *Једно путовање у иностранство* (1930) и *Какав згодан пар!* (1932) указују да је самоапсорбованост адолесценције неспојива са брачном срећом. Прича *Прилагођивач* (1925) нам нуди најдидактичкији осврт на ову тему. Након једва три године, Луели Хемпл је досадио супруг и сматра да заслужује боље. Њен супруг унајмљује мистериозног специјалисту чији се третман састоји практично од тога да говори Луели да одрасте. Нимало изненађујуће, она се буни против његових налога. "Желим светлост и сјај", она инсистира. "Не може бити ничега лошег у жељи да одржавате ствари топлим". Али др Мун говори о дужности, не о жудњи: "Срећа може доћи у твој живот, али ти не смеш више трагати за њом. На тебе је ред да даш допринос". Када Луела захтева да зна његов прави идентитет, он јој нуди загонетни одговор: "Ја имам пет година". (Фиццералд 1960: 158-9) Сажети криптограм потврђује докторову мудрост, јер након половине декаде, Луела је научила да жртвује своју младост за "зрелу љубазност" и несебичност које успешан брак захтева. Иако ова прича не даје свој допринос Фиццералдовом стереотипу о необузданој младости, она изражава мишљење бројних колумниста периода који преиспитују одрживост нове романтичарске концепције брака.

У процењивању *нових* ставова према половима и браку, Фиццералд се посебно усредсређује на *слободе* које су се пружале женском полу. У томе свакако није био сам. Током декаде, посматрачи су били затечени преобиљем само-прозваних *шипарица*, "правих" и "бејби-вамп" девојака, које су тврдиле да представљају модернизовану женственост. Фиццералд је сматрао да се девојачки приступ новим слободама заснива на њихвој способности да *замагле* разлику између детета и одрасле особе. "Практична луткица" (hard-boiled baby), каже он у интервјуу из 1927, представља комбинацију "безбрижног, љупког детета које гвозденом руком влада збуњеним родитељима који је

обожавају" и "лепе, дрске, супериорно самопоуздане" *femme fatale* која је "светски мудра, оскудно обучена и по могућству захтевна". (Бруколи, Брајер 1971: 280) Роман *Блага је ноћ* описује идеални тип грађе који настаје оваквом комбинацијом старосне доби: "Изгледала је", пише Фиццералд о познаници Дајверових, "више као једна од мршавих шипарица Џона Хелда него једна из хијерархије високих беживотних плавуша које су служиле као модели сликарима и романописцима пре рата". (Фиццералд 1934: 291) Одломак указује на то да је *нова* жена одбијала икону женствености генерације своје мајке, тзв. Гибсонову девојку, јер су њене рубенсовске пропорције оличавале домаћичку равнодушност. Насупрот томе, равна, дечачка фигура коју приказује Хелд (који је илустровао три Фиццералдове насловне стране) приказује радостан, неспутани покрет. Као што један психолог овог периода примећује, шипаричини "дуги, витки удови и неразвијени торзо" такође указују на "незрелост": "Ако је скромност напустила њене ноге, померила се према горњим деловима тела, где је било какво приказивање (раније толико вредних дивљења) карактеристика облије фигуре одбијено. Грудни морају бити мале и девичанске а зрелост ... одложена колико год је то могуће". (Брајер 1978: 161-2)

Идеја да физичка и емоционална незрелост унапређују женску еманципацију увредила је феминисткиње попут Шарлоте Перкинс Гилман, која осуђује шипарице због напуштања њихове главне дужности: "Уз помоћ јаког, добро информисаног, ригидно селективног мајчинства младе жене данашњице могу да очисте људску расу од најгорег наслеђа уз помоћ дискриминишућег одбијања неподесних очева... Али начин на који се ове жене (девојке) облаче, дотерују и понашају не показује наду у боље мајчинство, што је улога за коју су створене. (Фас 1977: 353) Оно што Гилманова не препознаје – а шта Фиццералдова дела приказују – је то да младе жене осећају да је њихова слобода нераскидиво везана са њиховом младошћу. Како Глорија Печ разуме, свет је њен докле год је млада, што је разлог зашто се радије понаша као да има осамнаест уместо двадесет две године. (Фиццералд 1922: 64) Зелда Фиццералд експлицитније истиче исто становиште у *Меколовом* чланку из 1925: "Верујем да је шипарица уметница у свом пољу, уметности постојања – бити млада, бити дражесна, бити објекат ... Њена једина улога је да забави и учини старење много пријатнијим неким мушкарцима а остајање младим лакше оним осталима" (3. Фиццералд 1991: 393)

Фиццералдово рано дело представља праву химну приказаним улогама *нове* младе жене. Његова прототипна јунакиња, било да је то Розалинд Конечј у *Рају*, Сели Керол Харпер у *Леденој палати* или Ненси Ламар у *Слаткишу* (*The Jelly-Bean*) је

самосвесно незрела, раздражљива и себична. "Она жели оно што жели онда када жели и склона је да све око ње наведе да се осећају несрећно када то не добије", пише Фиццералд у *Рају*. "Али дубоко у себи она није размажена. Њен свежи ентузијазам, њена воља да се развија и учи, њена безгранична вера у неисцрпивост романсе, њена храброст и фундаментална искреност – све то није размаженост". (Фиццералд 1920: 170-1) Џ. Стенли Хол изражава сличан став 1922. када пише да су шипаричина "величанствена себичност", безбрижност и "чињеница да она никада не спозна шта значи зарађивати за себе" афектације помоћу којих она "једноставно мења све врсте типова темперамената, нарави и црта карактера, као што често испробава различите рукописе пре него се одлучи за један" (Брајер 1978: 278) За оба писца, шипаричино вредновање романсе живљења потврђује њено необично понашање. Моделујући свој вишак енергије она својим савременицама показује како да максимално живе своја задовољства.

Фиццералд је такође схватао да се фантазија о *вечној младости* неизбежно мора суочити са реалноћу старења. У његовим романима пре свега, шипарице обично уживају у продуженој младости само да би изненада откриле да је време декадентне, хедонистичке забаве неповратно потрошено. Иако Глорија Печ жуди "да буде млада и лепа веома дуго" неумерено понашање и брачни несклад исцрпљују те драгоцене особине. (Фиццералд 1922: 270) После деценије извођења улоге "бејби-вамп", она је приморана да на свој двадесет девети рођендан сазна да изгледа старије него што би требало да би убедљиво играла своју вршњакињу на филму. Пошто изгледа као "жена у тридесетим", филмски студио јој сугерише да је прикладнија за "мању улогу... као што је веома охола богата удовица". (Фиццералд 1922: 403) У *Блага је ноћ*, Розмари најпре испуњава улогу шипарице тако што оживљава младост Дика Дајвера. "Ти ниси стар", уверава га она када он говори о њиховој разлици у годинама. "Ти си најмлађа особа на свету". (Фиццералд 1934: 106) Али док Розмари буди његове адолесцентске страсти, Диков "очински комплекс", његова квази-инцестуозна привученост младим девојкама му дозвољава да је види само као дете. На почетку њихове заљубљености, њега прогони трач да је Розмари као тинејџерка била ухваћена *in flagrante delicto* у возу; четири године касније, за време њихове афере, он захтева да зна целу њену сексуалну историју. У оба случаја, Дик не може да помири њену сексуалност са сликом коју одаје у филмовима као *Татина девојчица*, у коме се појављује "тако млада и невина ... оличавајући сву незрелост свога рода". (Фиццералд 1934: 80) Док се труди да објасни нагли прекид њихове везе тврдећи да Розмари "није одрасла", привлачност коју осећа

према њој је осуђена на пропаст истог тренутка када схвата да је она заправо одрасла особа. (Фиццералд 1934: 321) Једном када спозна да је њена привидна наивна невиност само биоскопска илузија, Дик једноставно губи интересовање за Розмари.

Најдирљивији портрет шипарице која стари је без сумње онај Дејзи Бјукенен у *Гетсбију*. Иако је мужевљево стално неверство начинило циничном, Дејзи настоји да у двадесет трећој години остане она иста лакомислена тинејџерка која се заљубила у Џеја Гетсбија пет година раније. Да би одржала такву слику о себи, она изводи афектиране, претеране гестове који наглашавају њену детињастост, повремено чак користећи исти бејби-говор као г-ђица Прат у *Седamnaestim*. И док Таркингтон користи ову афектираност да изрази невиност своје јунакиње, у *Гетсбију* она подцртава Дејзино очајничко одбијање да спозна своју улогу у смрти свога љубавника. Све док себе доживљава као младу и безбрижну, она може бити лакомислена без последица. Зато, када се Том и Гетсби обрачунавају у хотелској соби у Плази да би приморали Дејзи да се одлучи између њих, она жуди да побегне у младост: "Старимо", објављује она када музика почиње да продире у њихов апартман са оближњег балкона. "Да смо млади умали бисмо и играли". (Фиццералд 1925: 135) У завршном оптуживању Томове и Дејзине "бескрајне површности", Ник имплицитно везује способност овог пара да се повуче и "остави другима да почисте неред који су оставили за собом", њиховој невољности да прихвате да је њихова младост прошла. Када га Џордан Бејкер оптужује да је запоставља, Ник спознаје повезаност између старосне доби и саучесништва са Бјукененовима: "Имам тридесет година. Имам пет година више да бих могао да лажем себе и називам то чашћу". (Фиццералд 1925: 186) Изједначавајући сазревање са кривицом, Ник указује да Дејзина жеља да остане млада није настала из потребе да заустави пролазност младости већ из њене незреле потребе да избегне одговорност одрасле особе.

3. 3. 3 Заувек млади: старосна свест и тржиште младости

Фиццералдово стваралаштво нам такође открива свест о трећем аспекту *културе младости* доминантне током 1920-тих: појављивање младости као *тржишне* вредности. Са истом ревношћу као и њихови савременици у чланцима, агенти маркетинга овог периода почињу да освајају тржиште конзументата испод тридесет година кампањама које се обраћају *осећају* младих за *различитост* од старијих. Године 1925, професор психологије маркетинга је овако објаснио ово циљање на адолесцентске конзументе: "Млади људи не само да владају тржиштем када је куповина у питању, већ

имају снажан утицај на све породичне куповине... Пружање отпора новим идејама код младих је мање него код старијих, отуда широко распрострањено обраћање младима у савременом маркетингу". (Мерчанд 1984: 283) Овакви захтеви тржишта су укључивали стварање препознатљивих заштитних знакова производа који су требали да исијавају маркетиншу виталност и аристократску софистицираност. Ту на сцену опет ступа шипарица, као прикладна и вишенаменска гласноговорница широког спектра производа.⁷⁶ Тврдећи да поседују сличну ауру младалачке енергије, тржишни производи читавог низа производних линија стварају идентификациону мрежу која омогућава младима који долазе из различитих средина да се дефинишу као део хомогене генерацијске групе. Младић који нема финансијских средстава да похађа колеџ може ипак изгледати попут студента са одговарајућом поло-мајицом и панталонама од твида. На овај начин, култура младости потврђује моћ мас-културе да пренесе одређени стил живљења целој нацији коју су некада делили региони, друштвене класе и етничност.

Књижевност се показала као популаран медијум за ширење тржишта младости. Само пет година пре објављивања Фиццералдове *С ове стране раја*, оснивач *Суботње књижевне ревије* Хенри С. Кенби је писао да су издавачи индиферентни према тзв. кампус-роману. (Мерчанд 1984: 97) Али након што је *Рај* продат у педесет хиљада примерака, свет универзитетских кампуса постаје распрострањено место радње у књижевности. И док једни приказују типичне сентименталне романсе смештене у академском окружењу, други колеџ-романи попут *Пластичног доба* (1924) Персија Маркса или *Преко зида* (1929) Кетлин Милеј представљали су озбиљну критику педагошких императива вишег образовања, често приказујући универзитет као "затвор" са "управницима попут мирних, хладних стражара ... факултет као заморан и неинспиративан" а "размишљање као опасно". (Мерчанд 1984: 129) Али док су критичари протестовали против оваквог осуђивања елитизма и педантерије, популарност кампус литературе је постајала све очигледнија.

Фиццералдов канон је био толико често поистовећиван од стране медија са шипарицама и дендијима да му је често приписивано конституисање младости као тржишног симбола. Распрострањене изјаве, попут оне из 1920. године да "аутор треба

⁷⁶ Роланд Мерчанд бележи да је можда најекстремнији пример присвајања шипарице од стране рекламних агената слављење аутомобилског дизајна изједначавањем аутомобила са атрактивношћу женских промотера; наизглед бизарна тенденција која може бити објашњена тиме што је шипарица била отелотворење динамичности које је створило мотив "жене у покрету", драгоцен симбол бројних аутомобилских компанија. (Мерчанд 1984: 182)

да пише за младе људе своје генерације, критичаре следеће, а за професоре сваке наредне" нису само индицирале да писац своју лојалност дугује првенствено онима себи сличнима; оне су и указивале да ти њему слични представљају идеалну тржишну циљну групу. (Бруколи 1984: 35) У веселој причи *Коцка, дуваљке и гитара* (1923), писац исмева *материјализовање младости* причом о самопрозваном "учитељу цеза" који оснива институт за обучавање дебитанткиња манирима шипарице. "Родитељи наивно претпостављају да је у питању академија за музику и плес", пише Фиццералд. "Али је прави наставни план дате школе пренет из Санта Барбаре до Бидерфорд Пула од стране тајне штампарске асоцијације која повезује тзв. млађу генерацију". (Фиццералд 1989: 248) Фиццералд је био на ивици пародије увођењем ове "тајне штампарске асоцијације" у мејнстрим токове. Тако Дороти Паркер сатиризује оно што многи виде као пишчеву предузимачку сналажљивост у писању о својој генерацији. Фиццералд можда није "измислио младост ... али је био у самој претходници када је требало уновчити идеју". Он и његови савременици "не сматрају да је бити млад једна од оних ствари које припадају свима. Они од тога праве институцију". Паркерова чак нуди звучне наслове који би дали подстрека будућем акцентовању раскалашне младости и створили бестселере: *Глоријино експоновање*, *Сузан се отрезнила*, и који би, инсистира она, "пренели мрачно упозорење да се ситуација погоршава и да је декаденција, каквом је старији доживљавају, још увек у њиховом подмлатку". (Фас 1977: 14, 156-7)

Фасцинација младалачким животним стилем је такође изазвала прохтеве тржишта намењене одраслима који су жудели да избегну осећај старења. До средине 1920-тих, веома се инсистирало на учењу да је старосна доб питање психологије а не хронологије. Како магазин *Форум* уверава своје читаоце, "младалачки дух може однети победу над седом косом или набораним рукама, уколико није ограничен или ометан менталним ограничавањем 'година'. Запамтите, *никада се на понашајте у складу са својим годинама*". (Мерчанд 1984: 246) Тинејџери су исмевали призор мајки у сукњама до колена и доколеницама. "Старе цуре су се понашале онако како се понаша младост", рекла је једна шипарица *Новој републици*. "Сви желе да буду млади, сада – иако желе да сви ми млади људи будемо нешто друго. Смешно, зар не?" (Берд 1981: 66) Жудња за младошћу је разумљиво изазвала потребу за мноштвом производа попут крема против бора, витамина и бизарних хируршких захвата. Овакве тенденције су драматизовале чињеницу колико су очајно конзументи желели да верују да се биолошки сат може вратити уназад. Фиццералдов *Чудни случај Бенџамина Батона* (1922) драматизује

продуктивност коју су многи видели као могућу када би младалачка енергија и зрела мудрост могле синхронизовати. Човек који се рађа као седамдесетогодишњак и постаје све млађи током времена достиже свој врхунац управо када би средње доба требало да га успори. Ипак, Батон у четрдесетој поседује снагу двадесетогодишњака; чак је у стању да надјача дечаке млађе од његовог сина за место у харвардском фудбалском тиму. За многе коментаторе, слављење младалаштва у овом маниру није била ствар научне фантастике већ резултат позитивног, виталног погледа на живот.

Трагање за младошћу је изазвало аналогну анксиозност у вези да добом када појединац и званично постаје "потрошен". Зато значај одређених прекретница (најчешће су то биле тридесета и четрдесета година) постаје тема бескрајних расправа. Корени овог тренда датирају још од 1880-тих, када су научници попут Џорџа Милера Берда почели да формулишу законе "повезаности између старосног доба и рада". Берд је тврдио да већина државника, војних лидера и уметника достигне свој врхунац пре четрдесете, времена када "њихови мозгови почињу да дегенеришу, а страсти младости су упола потрошене". (Берд 1981: 22) (Његов живот је убрзо потврдио ову тврдњу; након што ју је изнео у својим средњим тридесетим, Берд је до своје четрдесет четврте био мртав.) До 1905. године, старосна свест је била толико актуелна да је Вилијем Ослер, професор универзитета Џон Хопкинс, изазвао гнев сатиричним одобравањем еутаназije за шездесетогодишњаке. Када су таблоиди објавили да је његов коментар довео до више десетина самоубистава старијих, потресени Ослер је био принуђен да објасни да је он заправо само заговарао принудну пензију за раднике у годинама који не могу да постигну продуктивност младих. (Мерчанд 1984: 163-5) Старосна дискриминација коју су заговарали Берд и Олсен је до 1920-тих постала чињенично стање политике запошљавања; у рекламној индустрији и односима са јавношћу је владало опште мишљење да су појединци старији од тридесет пет година неадекватни за ујурбаност, брзину и притиске које посао у агенцији са собом носи. И поред гневних појединаца који су оспоравали овакве ставове питајући се шта ће се догодити са средовечном генерацијом уколико се настави такав тренд, веровање да крај двадесетих означава осеку ентузијазма и потенцијала је опстало. (Мерчанд 1984: 242) Према Хауарду Шудакову, будући да су старосне границе "постале прекретнице ... изазивајући интроспекцију психе и учинка појединца", старење је значило раширену претпоставку да су "животни успони резервисани за млађе доба". (Коул 1991: 132)

Видимо да је Фиццералдова свест о старосној доби била продукт једне културе у којој је старење било симбол детериорације и дегенерације. Више од било ког аутора

свог времена, он је био преокупиран симболизмом старосних прекретница, често од њиховог прелаза стварајући драматичне заплете својих сижеа. Тако би *Лети и проклету* могли носити поднаслов "Одбројавање до тридесете", јер су Антони и Глорија толико ужаснути средњег доба да нам њихов "пад" у декадентност изгледа као напор расипања своје младости пре него им је време одузме. Прича често бива прекидана дидактичким упадима који одсликавају популарне ставове о стадијумима живота:

Током двадесетих година стварни замах живота почиње да опада, и заиста је једноставна душа она којој су многе ствари исто тако важне и значајне у тридесетој као што су биле и пре десет година. У тридесетој години је оргуљаш мање или више човек из нафталина који вергла на оргуљама – а некада је био оргуљаш! Непогрешиви жиг човештва додирује све безличне и дивне ствари које је само младост кадра да досегне у њиховој безличној величини. Сјајни бал, весео од лаког романтичног смеха, истроши се кроз свилу и сатен да покаже голи оквир ствари коју је направио човек – о, та вечна рука! – Позоришни комад, веома трагичан и божански, постаје просто низ говора, презнојен од вечног плагирања у хладним часовима, које глуме људи подложни грчевима, кукавичлуку и човечном осећању. (Фиццералд 1922: 169)

У сличном маниру, Енсон Хантер у *Богатом момку* (1926) страхује да ће га тридесети рођендан испунити "ужурбаним песимизмом четрдесетогодишњака", а да би задржао свој осећај виталности и могућности, он се посвећује томе да изиграва дведесетогодишњака тако што урања у површни, псеудо-студентски свет пијанки и дебитантских балова. (Фиццералд 1989: 348-9) Роман *Блага је ноћ* такође пропагира понашање карактера у складу са њиховим годинама. Када се Никол Дајвер облачи за прељубнички састанак са Томијем Барбаном, Фиццералд упоређује њену жудњу за романсом са тинејџерском: "Атрактивне жене од деветнаест и двадесет девет година личе једне на друге својим живахним самопоуздањем ... Прве су оличење дрскости, сличне младом кадету, док друге личе на ратника гордог држања након битке". Пошто још увек нема тридесет година, Никол је изузета од сврставања у "наредне године када ће њена способност схватања често бити замагљена паником, страхом од заустављања или пак од започињања. Али у домену деветнаесте или двадесет девете она је прилично сигурна да није угрожена". (Фиццералд 1934: 313) (Никол у овом смислу подсећа на Глорију у *Лети и проклету*, која отклања свој страх од старења тако што се понаша као тинејџер, све док у двадесет деветој не схвати да изгледа старије од својих година.) У

дефинисању важности старосних прекретница, Фиццџералд обрће, а донекле и исмева савете "гуруа младости" периода који подстичу свој аудиторијум да се понаша што је младалачкије могуће. Колико год да се допадамо себи као млади, инсистира он, тренутак када ћемо бити демаскирани као стари и оронули је неминован.

Фиццџералдова детерминистичка вера у стадијуме живота постаје чак мрачнија у његовим белешкама, где он често своје професионалне неуспехе приписује старењу. Овај пророчки двостих указује колико је старење обликовало његов осећај сопствених могућности: "Пијан са 20, пропао са 30, мртав са 40 / Пијан у 21, човекољубив у 31, припит са 41, мртав са 51". (Фиццџералд 1978: 189) Свест о старењу је стални мотив у сећањима његових савременика. У својој биографији *Чега се сећам*, Алис Б. Токлис се присећа Фиццџералдове посете чувеном атељеу Гертруде Штајн у Паризу управо на његов тридесети рођендан. "Једног поподнева он је рекао: "Знаш ја сам данас тридесет година стар и то је трагично. Шта ће постати од мене, шта треба да радим?" А Гертруда му је рекла да не треба да брине, да он већ много година пише као човек од тридесет". (Токлис 1963: 117) Мало је вероватно да је одговор Штајнове био умирујући. Идеја о прераном старењу је просто била сувише централна за пишећег трагични сензибилитет.

Глорификовање младости које доминира у Фиццџералдовом стваралаштву нас доводи до екстрема до кога америчка популарна култура деградира зрелост. Преокупираност адолесценцијом присутна у романима *С ове стране раја*, *Лепи и проклет*, *Велики Гетсби*, *Блага је ноћ*, кратким причама и есејима не одсликава само ову деградацију, већ такође помаже одржавању овакве тенденције у америчкој имагинацији од 1920-тих. Године 1953, Ван Вајк Брукс говори против оживљавања интересовања за Фиццџералда упозоравајући да "култ младости" који он слави може "испунити читаоце страхом од старења који ... одвраћа било какву пажњу од користи сазревања". (Токлис 1963: 69) У овом светлу, Фиццџералда често наводе као пример заустављеног америчког интелектуалног развоја. Да би умањили његов значај, често га описују као претечу битника, младалачких деликвената па чак и Елвиса Прислија свога времена – што заправо никако није лакомислена заоставштина као што је то сама намера оваквих критика. (Коул 1991: 181) Успон културолошких приступа књижевности помаже нам да боље разумемо различите улоге које категорија "младости" има у популарној култури. Адолесценција, као бурно доба прилагођавања и усаглашавања појединца како са друштвом тако и са самим собом, драматизује *неспокој* и брзину промена које карактеришу двадесети век; адолесцент, при томе, постаје *домен* у коме разматрамо овакве трансформишуће друштвене ставове према полу, браку и

раду. Уместо да замерамо Фиццераду што није успео да сазри на конвенционалан начин, требало би да спознамо колико дубоко његов корпус одсликава борбу *одрастања* у једној култури која демонизује старење.

3. 3. 4 "Нова" жена - Индивидуализам

Видели смо да је Фиццералд најпознатији као хроничар 1920-тих и као писац који је, више него било ко други, препознао, описао и популарисао женску представницу свога доба, шипарицу (*the flapper*). Иако би било претеривање рећи да је Фиццералд створио *шипарицу*, он је, уз значајну помоћ супруге Зелде, понудио јавности слику модерне младе жене која је била размажена, сексуално ослобођена, егоцентрична, забавна и магнетски привлачна. Према Фиццераду, ова млада жена је представљала *нову* филозофију романтичарског *индивидуализма*, *бунтовништва* и *ослобођења*, и његов најранији рад је представља као отелотворење ових *нових* вредности. Иако често виђена само као мода несталог *Доба џеза*, шипарицу требамо посматрати као један од најаутентичнијих карактера америчке историје. Као истинском симболу америчке модерности, завидели су јој, жудели за њом, плашили је се и надметали се са њом и свим оним што она представља, и управо је Фиццерадова верзија шипарице "жена која је имитирана више од четири деценије". (Мерчанд 1984: 22)

Фиццерадова рана повезаност са шипарицом, ипак, навела је многе читаоце да погрешно тумаче и сувише поједноставе ауторове приказивање жена као и односа међу половима. Наиме, од самог почетка Фиццералд је био амбивалентан према својој "креацији", страхујући да шипарица не оличава само *слободу* већ и моралну анархију и недостатак усмерености. Он све чешће почиње да је користи као симбол на само *новог* поретка, већ и друштвеног поремећаја и конфликта. Као што пише Едмунду Вилсону маја 1925, "Уколико мени имало припадају заслуге за креирање манира савремене америчке девојке, онда сам сигурно подбацио". (Фиццералд 1994: 110) Али је јавност погрешно разумела да ју је Фиццералд, чији је рани успех био везиван за шипарицу, неизоставно одобравао. Фиццералд је, заправо, постао жртва тог успеха. Његове уметничке амбиције су биле ометане сталном жељом јавности за још прича о шипарици, и његова повезаност са овим типом жене је читаоце спречавала да спознају пуни дијапазон и комплексност његовог интересовања за модерну жену.

На постхумном одавању почасту свом супругу 1941, Зелда је истакла да је он "зграбио, из неодређених неминовности једне настајуће цивилизације, суштину девојке

способне да преживи нове, и мање наслеђене, драме ... те проблематичне и турбулентне епохе између два светска рата". (З. Фиццералд 1991: 709) Својим непоновљивим стилем, Зелда је препознала fine нијансе Фиццералдовога достигнућа, његово разумевање модерне младе жене као продукта друштвених промена и одређеног притиска на жене током те "турбулентне епохе". Другим речима, Фиццералд је био водећи мушки аутор који је стекао посебан *увид* у женску психологију и друштвену еволуцију америчке жене.

Није нимало изненађујуће што су књижевни критичари, од самог почетка Фиццералдове каријере, придавали посебну пажњу његовим јунакињама и трудили се да одгонетну природу његовог става. И док су га је једни видели као симпатетичког гласноговорника модерне жене, велика већина је доживљавала дело овог аутора као директно осуђивање жена због њиховог неуспеха да буду вредне романтичарских снова његових јунака.⁷⁷ (Фрајер 1988: 310-24) Оба става, ипак, зависе од једностраних и полемичких интерпретација доказа. Истина лежи у томе да је Фиццералд био амбивалентан, дакле фасциниран и узнемирен модерном женом и прерасподелом моћи између полова. Заиста, често спомињану подељеност у Фиццералду – између његове романтичарске и оне прагматичне/осуђујуће стране – можемо тумачити као узрок и последицу његовог амбивалентног става према женама. То *подељено ја* које читаоци често примећују може бити разматрано и као израз једне андрогене креативности. Сам Фиццералд је, настојећи да објасни своје креативне импулсе, често изјављивао, "Не знам зашто пишем приче. Не знам шта је у мени или шта ме инспирише на то. У том тренутку, мој ум је напола женски". (Токлис 1963: 259)

Као што видимо, Фиццералдово истраживање "модерне жене" је неодвојиво од његових напора да формулише прикладан мушки одговор. Овај део поглавља настоји да опише Фиццералдову променљиву визуру жена кроз проучавање главних дела у њиховим најсимптоматичнијим контекстима, било културолошким или личним. Пре него пређемо на индивидуална дела која нам жену откривају као носиоца *нових*, но заправо *старих* романтичарских тенденција овога пута отелотворених у женском принципу, биће нужно размотрити кратак приказ историје жена пре и током времена када је Фиццералд почео да обележава и обликује нове улоге међу половима.

⁷⁷ Вид. Дејвид Федо, *Жене у фикцији Ф. Скот Фиццералда*; Џејмс В. Татлтон, *Битка у ерогеној зони: Жене у америчком роману између два светска рата*, Џудит Фетерли, *Скептични читалац: Феминистички приступ америчкој фикцији*.

Познато је да је живот у викторијанској ери био подељен на две сфере, јавну, економску сферу којом су управљали мушкарци, и приватну, породичну сферу којом су управљале жене. Васпитане у духу очувања дома као безбедног уточишта за своје супруге и децу, од жена се очекивало да оличавају врлине побожности, чистоте, породичних вредности и покорности. Нимало изненађујуће, када су ови "анђели дома" почели да бивају више укључени у културни и политички живот нације, да су то чинили примењујући тзв. "виши морал" који су мушкарци од њих очекивали, промовишући "породичне" вредности у домену најразличитијих покрета, поготову аболиције, трезвености и женских права. Проблеми 1890-тих – економска депресија, насиље на послу, пораст сиромаштва, сиротињске четврти, болести – допринели су неопозивом успону јавне активности жена. Почетком двадесетог века, женске организације све више узимају учешћа у "прогресивним" реформама америчког живота, посебно у областима као што су образовање, здравство, социјалне службе, уметност, расни односи, породични односи и права жена. (Фрајер 1988: 153) Укратко, од 1890-1920-тих, долази до успона јавне моћи жена – својеврсне *феминизације* америчке културе.

Са уласком жена у јавну сферу у позном деветнаестом веку, са феминизовањем америчке културе, долази до различитих мушких одговора. До 1900-те, као одговор на приметно запоседање јавне сцене од стране жена, био је популаран култ *мужевности*, чије су присталице славиле мужевни примитивизам, физичку снагу, мушке спољне активности као и типично мушке спортове. (Лирс 1983: 107-8)

Широм света, различити мушки мислиоци попут Освалда Спенглера, Д. Х. Лоренса и Виндама Луиса изјављују да су жене које су напустиле традиционално субмисивну улогу свога пола узроковале "пропадање Запада". (Лирс 1983: 182-208) У Америци, Х. Л. Менкен, Харолд Стернс и харвардски психолог Хјуго Минстенберг, између осталих, деградирају културну активност жена као сентименталну, превише емоционалну и интелектуално инфериорну. Друштвени и културолошки проблеми нације, сматрали су они, би били најбоље превазиђени не симпатијама жена већ применом нових експертиза у образовању, природним наукама, технологији и друштвеним наукама (које укључују психологију и психоанализу) – а које су у рукама мушкараца.

Ове промене су биле нераздвојиве од настајања онога што данас зовемо *модерно* (modernity). Са напретком економије, *мас-производња* доступних добара, нове технологије (аутомобили, телефон, филмови), мобилност, урбанизација, пораст

конзумеризма, рекламна индустрија и *мас-култура* су заједно радиле на трансформисању америчких вредности. Почевши пре Првог светског рата, бивајући наглашена ратом и послератним просперитетом, ова револуционарна промена "у манирима и моралу" је умањивала важност самопорицања и социјалне једнакости и величала "индивидуална задовољства". (Лирс 1983: 417)

Рана манфестација овог наглашавања свога *ја* била је "Гибсонова девојка" (Gibson girl), најнепосреднија претходница "шипарице". Створена 1896-те од стране Чарлса Д. Гибсона, илустратора магазина *Лајф*, "Гибсонова девојка" је била лепа млада жена, препланула и витка, којој је кратка сукња дозвољавала да буде атлетски тип – здрава пре него сексуална, самодовољна пре него зависна од жудње мушкараца. (Браун 1987: 30) И док је "Гибсонова девојка" убрзо била замењена у машти јавности много сексипилнијом *шипарицом*, чији је циљ био привлачење мушкараца, оба типа жене су имала као заједничко одбијање да играју "несебичне анђеле" дома или пак нације. Заправо, оне су себе дефинисале одбијањем утврђеног идеала женске хранитељске, материнске природе. Примећујући овај прелаз са породичног и друштвеног на *индивидуално*, неки историчари бележе појаву шипарице не током 1920-тих, већ непосредно пре Првог светског рата. (Браун 1987: 128-9)

Ф. Скот Фиццералд је био оштроуман посматрач насталих промена у понашању и обичајима жена. Читајући његове ране приче, многе "златне" девојке, популарне кћери и дебитанткиње су усвајале понашање, моду и ставове шипарице и шириле магију њене веселости. Ширењем оваквих ставова, Фиццералд је допринео модернизовању женствености. По његовом мишљењу, значај његових раних шипарица се огледао у томе што "оне нису представљале тип – већ генерацију, слободу духа која је настала у хаосу рата и оличење коначног неизбежног бега од ограничења и инхибиција". (Бруколи, Брајер 1971: 279) Он је појаву америчке шипарице везивао за више утицаја, посебно за успон нове буржоазије америчког Средњег Запада која је била "без порекла, традиције или манира" и популаризацију Сигмунда Фројда, чије су идеје, стигавши до њих "из треће руке" убедиле "младе богаташице" да су "све оне жртве потиснутих жеља" и да треба да се "ослободе". (Бруколи, Брајер 1971: 164-5)

Док су овакви ставови представљали нову *слободу* за жене, они су такође нарушавали важна обележја родне политике која су цветала у деветнаестом веку: женску солидарност, развој женског пријатељства и "материнску" природу ангажовања жена у социјалној реформи. Током просперитетних 1920-тих, различити облици мас-културе су довели до прелаз са активистичког феминизма на феминизам као начин

живљења. Нови, упадљиво слободнији женски *идеал* је био створен. Пригрливши вредности индивидуалног самостварања (и женског ривалства), жене су настојале да одрже корак са новим правилима у одевању, ставу и понашању.

Ускоро, оно што је изгледало као ослобођење постаје пропис. Жене нису биле само слободне да буду модерне – од њих се очекивало да буду модерне. Око 1922, у свом *Хвалоспеву шипарици*, Зелда је представила њену опоруку: "Шипарица је почела да представља моду, а некада је била филозофија". (З. Фицџералд 1991: 392) Као "филозофија", она је представљала индивидуалну побуну против старе побожности и ограничења. Као мода, представљала је управо супротно, од конформизма до конвенционалности. Савремене списатељице попут Дороти Паркер у *Валцеру* и Едне Ст. Винсент Милеј у наредним стиховима, описују неискреност улоге коју је модерна жена принуђена да игра:

Дођи, показаћу ти мој најновији шешир,
И гледаћеш ме како пућим усне и дотерујем се!
Ох, још ћу те волети, и све то.
И никада ти више нећу рећи шта мислим.
Бићу слатка и вешта, нежна и лукава:
Никада ме више нећеш ухватити да читам;
Бићу права жена по обрасцу

(Милеј 1941: 31)

Фицџералдов став о овој популарној теми је био збуњујуће амбивалентан. Будући фасциниран женственошћу као изразом самослављења – једне заводљиве па ипак обмањујуће театралне позе – Фицџералдова проза као да представља *упутство* за њено функционисање, али и *проповед* у коме он осуђује њено лицемерје.

Фицџералд је рано почео да жене доводи у везу са друштвеним одобравањем и вредновањем мушкарца.⁷⁸ Као што Доналдсон истиче, "Када би могао да освоји срце девојке – поготову златне девојке над којом лебди аура новца, лепоте и друштвеног положаја – то би засигурно значило да је стигао тамо где припада". (Доналдсон 1983:

⁷⁸ Према биографу Скоту Доналдсону, Фицџералдова мајка Моли Мекмилан је представљала "новчану" страну породице, али јој је недостајала друштвена отменост и препознатљивост. Безукусно обучена и запуштеног изгледа, она је била отвореног духа и уживала репутацију једног ексцентрика. Размазила је свог сина, али је он био више привржен карактеру свог оца Едварда Фицџералда (који је, по њему, представљао романтичарску фигуру осиромашене отмености) и био огорчен чињеницом да је његова мајка засењивала оца. Као младог, иако је стекао истакнуте менторе и пријатеље – попут Едмунда Вилсона - писца је прогонило осећање друштвене инфериорности и страховао је од одбацивања. Да би потврдио сопствену вредност, окренуо се женском принципу. (Доналдсон 1983: 41)

43) Незаборавна за Фиццералда и модел за многе популарне кћери у његовој фикцији, била је лепа, богата и популарна Гиневра Кинг, са којом се забављао током студентских дана 1915-16. Она је била његова прва љубав и, како касније пише, одбацила га са "најузвишенијом досадом и индиферентношћу". (Фиццералд 1994: 19) Била је "златна девојка коју Фиццералд, попут толиких својих протагониста, није могао да има". (Доналдсон 1983: 51) Његови студентски списи, као што је једночинка *Дебитанткиња*, одсликавају његово рано интересовање за проучавање женског погледа на свет. До тог времена, његови погледи на мушко и женско понашање били су такође обликовани литературом, која је у великој мери укључивала британску романтичарску поезију.

До времена када је срео Зелду Сејер јула 1918, Фиццералд је већ настојао да се књижевно афирмише. Осамнаестогодишња кћерка отмене јужњачке породице на чијем је челу био судија Антони Сејер, Зелда је била љупка, размажена, неустрашива, отворена природа. Волела је пливање и учила балет од своје девете до седамнаесте године. Савршено се уклапала у слику коју је аутор имао на уму, и после турбулентног перода веридбе, онда када је постигао успех у књижевним круговима, пар се венчао априла 1920-те. Тако, до своје двадесет четврте године, писац је стекао књижевну славу (објављивање *С ове стране раја*), финансијски успех и жену коју је волео.⁷⁹

Зелда, као његов уметнички модел или прототип, у потпуности је учествовала у различитим промоционим стратегијама – фотографијама, писању и интервјуима – који су утемељили Фиццералда као "креатора" шипарице. 1920-те Зелда је написала два чланка од којих је први, *Хвалоспев шипарици*, приказивао цртеж Зелде у реалистичном маниру. Овакве илустрације пара или само Зелде су често пратили Скотов и Зелдин рани рад као и интервјуе. Ови интервјуи су такође наглашавали да се Зелдине фикционалне двојнице могу наћи у делу њеног супруга.

Сам писац је рекао да је *Рај* "роман о шипарицама намењен филозофима". (Фиццералд 1945: 55) Јако аутобиографски, роман приказује трагање Аморија Блејна за самоспознајом, почев од детињства да дана у колеџу. Његови сусрети са женама су важан део Аморијеве иницијације у свет одраслих. Другим речима, књига проучава шипарицу као и мушки одговор на шипарицу. Као што Фиццералд каже у једном раном

⁷⁹ Кључну улогу у Фиццералдовом делу имао је модеран и узбудљив тип девојке чије је отелотворење била Зелда. "Заиста", рекао је у интервјуу из 1921, "оженио сам хероину мојих прича. Не би ме занимао ниједан други тип жене". (Мизенер 1959: 77) Допадао му се тип "младе жене 1920-тих која флертује, љуби се, има лепршав поглед на живот, живи опасно на један незрео начин – врста менталне бејби-вампи". (Бруколи, Брајер 1971: 244-5)

предговору, протагониста је "волео многе жене и посматрао себе у многим огледалима – заправо, жене и огледала носе превагу у свим важним сценама". (Мизенер 1957: 293)

Девојке које су Аморију најзанимљивије – Изабела, Розалинд, Елинор – су популарне кћери: беле, богате, ведре, атлетски грађене, самопоуздане, размажене, отворене и младе дебитанткиње склоне флертовању. Свака од ове три девојке представља одређену црту карактера које је Фиццералд исцрпније истраживао у каснијем раду.

Изабела Борг нам представља тему којом је писац био посебно заинтригиран, *театралност* популарне младе девојке.⁸⁰ У овом роману, само-драматизација којој је млада девојка склона негира традиционални идеал женског самопоништавања. Када се дама није пред очима јавности, жипарица излази на сцену шепурећи се својим необуздано модерним *ја*. Иако има само шеснаест година, Изабела Борг зна како да привуче пажњу јавности. Када нам је представља, писац је пореди са главном глумицом на сцени или са атлетом који пред публиком изводи своју тачку. (Фиццералд 1920: 67) Амори и Изабела знају да обоје глуме, и свако од њих поштује право оног другог на искреирану позу: "Чекао је да њена маска падне, али у исто време није доводио у питање њено право да је носи. Она пак, није била импресионирана његовом наученом ауром блазиране софистицираности... Али је прихватила његову позу". (Фиццералд 1920: 72)

Деветнаестогодишња Розалинда Кониц илуструје тенденцију Фиццералдових јунакиња да буду *практичније* од својих романтичних обожавалаца. Иако испољава црте карактера вредне дивљења, попут њене "бескрајне вере у неисцрпивост романсе, храбрости и фундаменталне искрености" и иако воли Антонија, она не жели да се венча са њим и подели његово сиромаштво. (Фиццералд 1920: 175)

Као што је Фиццералд саветовао сестру Анабел, девојка мора да "научи да се понаша светски". (Фиццералд 1945: 16) Његове шипарице, размажене кћери богатих или некада богатих породица, ипак очекују материјални комфор и економски су зависне од мушкараца. Младићи морају да се финансијски докажу пре него добију руку богате девојке – стални образац у фикцији настао из пишчевог искуства са Гинервом и

⁸⁰ Фиццералдово писмо упућено сестри Анабел када је имала петнаест, а писац деветнаест година (око 1915) показује да је сматрао да је популарност неизбежно признање које завређује пажљиво васпитана особа. Писмо нуди детаљне савете о "главном предмету конверзације", "ставу, држању главе, игрању, изразу", као и о "облачењу и личности". Посебно је занимљив Фиццералдов савет "Увек глумите потпуну искреност али будите толико искрени колико ви то желите да budete. (Фиццералд 1945: 15) Фиццерал је дакле веровао да је "природност само поза", како тврди један од јунака у Вајлдовој *Слицци Доријана Греја*, делу за које је Фиццералд рекао да "увелико оплемењује" његов првенац. (Фиццералд 1978: 393)

Зелдом. Иако Фиццералдов рани рад још увек описује девојке попут Розалинде са одређеном симпатијом, он касније "постепено деромантизује девојку и поништава славу такве потраге". (Доналдсон 1983: 102-3)

Осамнеестогодишња Елинор Ремили Севиц представља опасну страну жене без идентитета или сврхе (попут Глорије Печ, Дејзи Бјукенен и Никол Дајвер у каснијим романима). Попут Џо Марч из *Малих жена* Луизе Меј Алкот (које је Амори двапут прочитао), Елинор се пита, "О, зашто сам ја девојка?... а ја, ма шта паметно предузимала, ипак сам свезана за брод будућег брака који тоне". Иако је "упућена у Фројда", од ње се ипак очекује "да се уда за неког богаташа" и бесни против своје улоге бескорисности. (Фиццералд 1920: 240) Када умало скочи са литице у инциденту у коме гине њен коњ, Амори престаје да је воли: "Али као што је Амори волео себе у Елинор, тако је оно што је сад мрзео било само огледало". (Фиццералд 1920: 242) Будући да слично размишљају и деле страст према поезији и бунтовништву, он у њој препознаје опасни потенцијал свог романтичарског *ја*.

Роман такође представља два стереотипна типа жена које представљају крајње екстреме. Аксија Марлоу, девојка која пева у хору, је рани пример вулгарне жене из радничке класе која се јавља у Фиццералдовој фикцији и индикује сексуално лицемерје. Супротност Аксији је Клара, коју Амори идеализује: "Била је древна ... Амори није био довољно добар за Клару, Клару златне таласасте косе, као што није ни било ко други". (Фиццералд 1920: 141) Клара – дражесна, јака и побожна – је подсећала на даме из средњовековне витешке љубавне традиције у односу на коју, истичу критичари, Фиццералд "осуђује односе који се развијају у току пропадања модерне цивилизације". (Фрајер 1988: 136) Као стереотипи који представљају екстремност лошег и доброг, Аксија и Клара представљају ране индикаторе пишчеве животне фасцинираности симболичком употребом жена.

Иако Амори на крају романа завршава сам, он себи честита на својим сексуалним изборима: "Сопствени укус је најбољи; Изабела, Клара, Розалинда, Елинор, биле су свеамеричке. Елинор би одбијала лопту у крикету, вероватно као лево крило. Розалинда је била за спољну одбрану, прекрасни бацач. Клара је, можда, била прва база". (Фиццералд 1920: 262) Видимо да Амори жене посматра као активне играче у мушкој игри. Девојке које среће помажу му да открије себе, и Фиццералд их приказује, уз све њихове мане, са поштовањем па чак и ентузијазмом.

Кратка прича *Берниса потсеца своју косу* (1920), ипак, указује да писац већ тада осећа амбивалентност према својој "креацији". Сама прича је "заправо приручник

савета о томе како се постаје шипарица", у којој Фиццералд јасно указује да стварање шипарице захтева поништавање превазиђених идеала женствености. Заиста, Фиццералд "позајмљује главне елементе радње и тему из *Малих жена*" и окреће их "наглавачке у својој ревизији смештеној у Доба цеза". (Брајер 1978: 68)

Две различите јунакиње, плавокоса Марџори Харви и њена тамнокоса рођака Бернис представљају супротстављени модерни и викторијански идеал женствености. Када традиционална провинцијалка Бернис допусти себи да буде измењена зарад стицања популарности, Марџори јој даје конкретне сугестије ради побољшавања Бернисине конверзације, изгледа и манира. Промена је више од површинске будући да Бернисина нова спољашњост указује на промену филозофије, но по питању ове нове филозофије Фиццералд критичаре оставља у недоумици. До краја приче, изгледа нам да ослобођење модерне младе жене ипак захтева више од дивљег, необузданог понашања.

Бернисина реконструкција такође укључује и измењен став према женама, знак историјског прелаза од женске породичности и солидарности на женско самоистицање и ривалитет. Њен узор Марџори (попут њене књижевне претходнице Розалинде и попут Зелде) "нема интимних пријатељица – она сматра девојке глупим. Бернис, за разлику од ње, жуди да размени своје тајне, зачињене кикотањем и сузама". (Фиццералд 1989: 29) Наиме, Бернисино модернизовање значи да она постаје склона сплеткама и опасна, непријатељ пре него пријатељ.

У настојању да прикажемо Фиццералдов став о моралној деградацији шипарице, ставићемо акценат на његов следећи роман, *Лепи и проклети* (1922). Читаоци који су очекивали забавну породичну романсу били су разочарани што је роман уместо тога приказивао, према ауторовим речима, како фикционални двојници Фиццералдових Антони Печ и "његова лепа млада жена Глорија бивају насукани на спруд неумерености". (Фиццералд 1994: 41) Роман одбацује "тезу младе генерације" која је Фиццералда учинила славним: "Глорија и Антони Печ – млади, гламурозни, еманциповани – живе себично и хедонистички након периода бунтовне младости и завршавају очајни и деградирани". (Фас 1977: 131)

У интервјуу из 1922. год. Фиццералд је оптужио Глорију за "проклетство" описано у роману. Он је изјавио: "Наше америчке жене су пијавице. Оне су савршено бескорисна четврта генерација која се користи постигнућима својих пионирских прабака. Оне једноставно доминирају америчким мушкарцима". (Бруколи, Брајер 1971: 256) У годинама које су следиле, у својој приватној преписци као и својој фикцији, он наставља да истражује ове две мане карактера модерних жена – њихову бескорисност и

доминантност над мушкарцима. Ипак, и поред настојања неких редуccionистичких интерпретација да роман представе првенствено као оптужницу против Глорије (читати Зелде) и уопштено свих жена, *Лепи и проклети* је свакако много више од тога.

Глорија Гилберт је лепа, размажена и довољно модерна да инсистира на праву жене да "пољуби мушкарца лепо и романтично без икакве жеље да му буде жена или љубавница". (Фиццералд 1922: 113) Она је револтирана идејом беживотног, понижавајућег брака попут оног њене мајке, и одбија женску традиционалну улогу материнског самопоништавања. Према једном критичару, Глорија "одбија породичну улогу не из неког слободарског принципа или аспирације према каријери већ из чистог театралног хедонизма". (Татлтон 1972: 280)

У скорије време, критичари имају много више симпатија према Глорији. Она демонстрира "моралну снагу" коју њен супруг не поседује и за разлику од њега жели да нађе значајан посао. (Фрајер 1988: 30) Када одлучи да буде глумица, ипак, открива да је у двадесет деветој години сувише стара да игра улогу шипарице. У сугестивној сцени са огледалом, Глорија, клонувши духом, јеца над сликом свога лица "које стари". (Фиццералд 1922: 404) То је живописан подсетник да је идентитет који је створила неадекватан. Укратко, Фиццералд описује Глорију симпатетички.

Иако је тачно да Фиццералд "не може а да не препозна у 'новој жени' оно што она често у себи препознаје – досаду, неискреност, тривијалност и хедонистичку неодговорност", слабости "нове жене" такође представљају и наглашавају слабости "новог мушкарца". (Татлтон 1972: 280) Сам Антони је бескористан, лењ, самодовољан, неодговоран и хедониста као и било која од Фиццералдових јунакиња. Заиста, роман показује како измењена дефиниција женствености представља значајан изазов за мушкарце, који морају да рedefинишу сопствене концепте мушкости, друштвене одговорности и моћи.

За разлику од Џозефа Блокмана (светског човека који је сам себе створио и који представља олочење "френклиновског успеха"), Антони Печ је човек растрзан између својих романтичарских фантазија и стварности коју сматра вулгарном. Његова прељубничка афера са Дороти Рејкрофт, "девојком из ниже класе", део је вулгарне стварности коју жели да порекне. (Фиццералд 1922: 323) Иако је Дот са деветнаест година већ стекла "непријатну репутацију" и приказана као патетично пасивна и мазохиста, она је симпатетички описана као жртва својих околности, укључујући ту и издају од стране Антонија.

Приказано је такође неколико мање симпатетичких описа жена, било из радничке класе или, укључујући Глоријине пријатељице, из средње класе у успону. (Фиццералд 1922: 69-79) Мјуријел Кејн, вамп у покушају, представља пародију на све што је Фиццералд саветовао својој сестри да негује – од "пренаглашених израза у њеном говору па до њене претеране шминке и начина одевања" ; а ту је и Рејчел Церил, "изузетно одевена Јеврејка", чије неверство Глорија осуђује као "сасвим уобичајено". (Фиццералд 1922: 83-4; 368)

Упркос Глоријиним манама, Антони изјављује да је она супериорна над обичним женама, које одбацује као "хранитељице и одгајивачице" потомства. (Фиццералд 1922: 104) Он у њој види своју инспирацију – неискварено оличење његових романтичарских идеала "лепоте и свих илузија". (Фиццералд 1922: 72-3) У начину на који представља Глорију, видимо Фиццералда који истражује како мушкарци, делујући у складу са својим потребама, настоје да сагледају жене симболички, као представнице врлине или светске покварености – проучавајући, другим речима, есенцијалну важност перспективе.

Роман *Лепи и проклети* можемо дакле посматрати као "шегртовање" које антиципира *Великог Гетсбија* (1925), у коме Фиццералд темељно истражује симболички значај модерне жене у "добу дезинтеграције". Показујући да у модерном свету "лични идентитет зависи од перцепције других", књига сугерише да жена нема идентитет, осим оног у очима посматрача. (Фрајер 1988: xxxiii)

Према речима једног критичара, *Велики Гетсби* није "књига коју треба да чита читалац који верује да је Американка идеална девојка двадесетог века. Запитамо се да ли је аутор исто толико циничан колико и његови карактери". (Брајер 1978: 195)⁸¹

Иако је Фиццералд сматрао да "роман не садржи ни један значајан женски лик", његова главна јунакиња Дејзи Бјукенен заузима истакнуто место у америчкој књижевној традицији представљања јунакиња дискутабилне моралности – од Дејзи Милер Хенрија Џејмса до Маријан Форестер Виле Картер (Фиццералд 1994: 100-7) Попут Џејмса и Картерове, Фиццералд експериментише са наративном перцепцијом представљајући женске карактере преломљене кроз централну мушку свест.

⁸¹ Како сам писац каже, књигу је "извукао из саме своје суштине у доба очаја". Јуна 1924, Зелда је на Ривијери упознала француског авијатичара Едуарда Жозана, и иако је права природа њиховог односа остала непозната, Фиццералд је у својим белешкама писао о великој кризи из тог периода. (Фиццералд 1978: 178) До августа, он бележи да су Зелда и он поново били "веома блиски"; (Фиццералд 1978: 179) ипак Зелда је током тог позног лета узела прекомерну дозу пилула за спавање. (Доналдсон 1983: 111) Како Фиццералд касније бележи, "Тог септембра 1924. знао сам да се догодило нешто што се не може поправити". (Фиццералд 1978: 113)

Читаоци упознати са Фицџералдовом ранијом фикцијом ће одмах препознати Дејзи као *златну девојку* и Мирту Билсон као *сексуализовану жену* из ниже класе. Новину међутим представља Џордан Бејкер, шампионка у голфу равног, дечачког тела и "усправног држања" које је чинило да изгледа "попут младог кадета" – што је индикација њених андрогених тенденција. (Фицџералд 1925: 12)

Први утисак о Дејзи и Џордан добијамо кроз перспективу Ника Каравеја. Смештене у елегантном декору и ваздушастим сликама природе, две жене импресионирају Ника као инкарнације женске љупкости у сугестивној мешавини чистоте, етеричне лакоће, авантуре и чак натприродних моћу: "Обе су биле у белом, а хаљине су им се таласале и лепршале као да их је ветар удубао унутра након кратког лета око куће". (Фицџералд 1925: 10)

Од самог почетка, ипак, Ник сумња да две жене крију своје право *ја* иза својих култивисаних јавних улога. Он у Дејзином софистицираном цинизму примећује "суштинску неискреност ... одређени трик". (Фицџералд 1925:17) *Театрална* тенденција коју преиспитује може одсликавати формативни утицај поп-културе, посебно Холивуда, на улогу жена. Према Роналду Берману, сви актери романа изузев Ника се понашају као да имају "сценарио на уму". (Берман 1997: 113) Тако, Дејзи утврђује да идеални женски идентитет представља "лепу малу глупачу", (Фицџералд 1925: 17) чиме она као да прихвата маску "прихватљиве женске глупости" промовисане бујицом популарних филмова тога доба који су промовисали улогу "глупе плавуше" (Берман 1997: 127)

Џорданин идентитет нам такође изгледа као продукт популарних медија. Ник најпре препознаје њено лице будући да је видео њену фотографију, а за време њиховог последњег сусрета она га још увек подсећа на "добру илустрацију". (Фицџералд 1925: 141) Примећујући да њену спортску славу окружују сензационалистичке гласине, Ник закључује да "блазирано охоло лице које показује свету" прикрива неизлечиву неискреност рођену из њене невољности да призна пораз". (Фицџералд 1925: 47-8)

Према Нику, Мирта је само мање успешан и више очигледан преварант који ставља на себе маску "импресивне ароганције", коју повезује са високим друштвом – како га доживљава кроз таблоиде и филмове. (Фицџералд 1925: 26) Окружена вулгарним декором мас-културе, она је пародија свега што настоји да имитира. Ник закључује, са мрачном резигнираношћу да је "неискреност код жене нешто што никада не можете дубоко осуђивати". (Фицџералд 1925: 48)

За разлику од Ника, који доживљава све три жене као варалице, Гетсби идеализује Дејзи. Као беспримерни *аутсајдер/сањар/домаћин*, Гетсби подсећа на Џозефа Блокмана и најављује Дика Дајвера (и наравно одсликава самог аутора). Са својим "белим фланелским оделом, свиленом кошуљом и златном краватом", он је *витез* који идеализује Дејзи, према средњевековној витешкој традицији, (Фиццералд 1925: 67) па иако је предмет његовог обожавања погрешно одабран, "Гетсбијева способност да се чуди, да сања и да трага је представљена као вредна дивљења". (Морланд 1996: 143)

Ник се диви Гетсбијевој посвећености једном "неисквареном сну" (Фиццералд 1925: 123) – "његовом херојском иако погрешном романтизовању Дејзи". (Фетерли 1978: 95-6) Дејзина исквареност – њена неодговорност и издаја Гетсбија – можда су убиле главног протагонисту, али по Никовом мишљењу њена исквареност само потврђује супериорност Гетсбија и његовог сна. У обмањујућем и манипулативном свету, Дејзи и даље задржава своју вредност као симбол. Она представља саму *илузију*, илузију свега вредног дивљења, аутентичног, пожељног и недостижног. Роман *Велики Гетсби* тако истиче важност инспирационих симбола и мушке тенденције да жене доживљава као симболе, посебно у времену личне, сексуалне, породичне и националне дезинтеграције.⁸²

Након *Великог Гетсбија*, Фиццералдови књижевни портрети жена одсликавају тежак период у његовом личном животу и каријери. Међу овим потешкоћама које су моделовале његову визуру жена биле су његово разочарање у Холивуд, промене у његовом браку, Зелдина ментална детериорација и њено институционализовање, као и његова растућа самосвест и осећај пропадања као уметника.⁸³

Док је Фиццералд, све више завистан од алкохола, настојао да заврши свој следећи роман, Зелда је доживљавала креативно буђење. Иако је њено емоционално здравље било нарушено и што је била хоспитализована, она је наставила да пише чланке и кратке приче као и да слика. Марта 1932, само неколико недеља после њеног

⁸² О овим аспектима романа *Велики Гетсби* ће детаљније бити речи у поглављу о америчком сну.

⁸³ Иако је Фиццералд био задовољан успехом који је пратио рецепцију *Великог Гетсбија*, 1927. се суочава са професионалном фрустрацијом радећи у Холивуду на сценарију за *Руж*, који никада није продуциран. У то време аутор се заљубљује у седамнаестогодишњу глумицу Луј Моран. Касније ту аферу описује као освету због Зелдине раније везе са Едуардом Жозаном. (Фиццералд 1994: 211)

После повратка Фиццералдових у Париз 1928. год. Зелда узима балетске часове код Мадам Јегорове и брачни односи пара бивају још више нарушени када се емотивно везује за своју професорку. На тај начин, како примећује писац, био је увучен у "њену хомосексуалну опсесију". (Фиццералд 1994: 243) Фиццералд, који је касније имао неколико афера са другим женама, наставља да истражује прељубу у свом раду, а у наредном роману *Блага је ноћ* он такође истражује питање хомосексуалности.

другог нервног слома, она је завршила свој роман *Сачувај ми валцер* (*Save Me the Waltz*). Фиццералд, који је до тада подржавао Зелдино писање, осетио се изданим. Зелда, за коју је он толико учинио, уврстила је у свој роман "један цео део" романа на коме је "он са прекидима радио четири године" и који није могао да заврши "због неопходности њеног боравка у санаторијумима". (Фиццералд 1994: 209) Био је огорчен што је постао "теглећи коњ", који плаћа њене третмане и уметничке претензије својим "проклетим комерцијалним писањем прича". (Фиццералд 1994: 220) Заиста, уметнички ривалитет пара, који су пратиле дискусије о њеном креативном развоју, такође доприноси обликовању његовог сагледавања себе и своје уметности.

Током раних 1930-тих, кроз кратке приче, есеје и скице наредног романа, Фиццералд истражује своју емоционалну и уметничку кризу и развија књижевне методе који свој пуни израз налазе у ромну *Блага је ноћ*. Као и раније, његово сагледавање женске природе било је централно у овом процесу.⁸⁴

Док је аутор осећао све већу потребу за реевалуацијом своје ситуације уметника који стари заједно са једном застарелом темом на тржишту које се мења, стигао је успех - осам прича о Бејзилу Дјуку Лију (1928-9) са темом аутобиографског истраживања мушке адолесценције. Охрабрен овим успехом, Фиццералд пише пет прича о Џозефини Пери које оживљавају Гиневру Кинг и младалачко искуство.

Емоционално банкротство (1931), последња у низу ових прича, можемо тумачити као Фиццералдов полу-свесни приказ сопственог банкротства као писца. Прва реченица скреће пажњу на перспективу "мушког погледа": "Ево опет оног кицоша са шпијунским наочарима", каже Џозефина. Воајер посматра адолесценткиње из интерната г-ђице Траби. Његово перверзно интересовање за девојчице прати њихов егзибиционизам, јер су "индиферентне" према чињеници да су посматране. Заправо, Џозефина верује да је његово интересовање сасвим нормално. "Сви су они исти", изјављује Џозефина. "Кладим се да би сваки човек урадио исту ствар, када би имао телескоп". (Фиццералд 1989: 546) Као писац у тридесетим, који је још увек писао приче о размаженим младим девојкама, Фиццералд је заиста могао сматрати своје животно истраживање женске адолесценције врстом неадекватног воајеризма; штавише, прича антиципира експериментисање са наративном перспективом у следећем роману и

⁸⁴ Једна од његових преокупација била је тема женског ривалства. Прича *Какав згодан пар!* (1932) показује да не постоји ништа толико лоше као бити у браку са такмичарски настројеном и много успешнијом женом. Уметник протагониста приче, ипак, трансформише своје разочарање у музику баш као што је Фиццералд претворио ривалство са Зелдом у ову комерцијалну причу и развио тему уметничког ривалства у роману *Блага је ноћ*.

његово потпуније третирање америчке опсесије културом еротизоване девојчице, посебно у популарним филмовима.⁸⁵

Иако је Фиццералд роман *Блага је ноћ* (1934) називао "женском књигом", (Фиццералд 1963: 247) Џудит Фетерли с правом указује да роман представља оптужницу "феминизације америчке културе". Ипак, тврдња да је "роман непријатељски настројен према америчкој жени коју деградира" звучи превише поједностављено, будући да текст "деградира" и америчког мушкарца и истиче његову улогу у тој феминизацији. (Фетерли 1978: 114)

Главна јунакиња романа је Никол Дајвер, која благо подсећа на Зелду, а удата је за психијатра Дика Дајвера. Њен контраст представља млада Розмари Хојт, филмска звезда и фикционални парњак Луј Моран. У експерименталном маниру, Фиццералд обликује роман из перспективе ове две јунакиње у два одвојеним сценама на плажи, једној на почетку а другој у завршници романа. Читалац, у уводној сцени, дели Розмарине прве утиске о "самодовољној малој групи" која се окупља око Дика и Никол Дајвер. (Фиццералд 1934: 16) Између Розмари и Дика се одмах развија узајамна привлачност. Розмари, наивна аутсајдерка, налази да је Дик "љубазан и шармантан" и у његовом гласу чује обећање да ће је "чувати ... и показати јој један цео нови свет". (Фиццералд 1934: 16) На крају романа, пет година касније и на истој тој плажи, након што посматра са растућим презиром Дикове напоре да импресионира Розмари, Никол најзад одлучује да напусти и њега и плажу "на којој је она била планета која се окретала око Диковог сунца". (Фиццералд 1934: 289) Другим речима, један од основних аспеката књиге је мушки "наступ", посебно онај виђен и процењен очима жена.

Бриљантном проницљивошћу, аутор нам Дика представља као психијатра (што је модернистичка верзија свештеника) и писца осредњих публикација. Фиццералд, који је размењивао са Зелдиним психијатром дуга писма о дијагностици њеног случаја, је себе сматрао "неком врстом аматерског експерта о теми" менталне болести. (Фиццералд 1994: 217) Тако, Сара Биб Фрајер велича његову карактеризацију Никол због "евидентне способности схватања рањивости једне жртве инцеста". Други критичари, указује Фрајерова, често пренаглашавају Николино "стање" и окривљују је за Дикове проблеме када је евидентно да њено стање може бити препознато као симптоматично њеној трауми. (Фрајер 1988: 72) Поред тога, Никол је двострука жртва будући да бива

⁸⁵ У *Поново у Вавилону* (1931), Фиццералд настоји да искупи слику о младој девојци чинећи је још млађом и невинијом, симболом поново освојене части. Касније он ипак објашњава да ова тенденција "прилично најављује смрт његових младалачких илузија". (Фиццералд 1963: 588)

издана најпре од оца, па онда од Дика, дакле од *два* мушкарца од којих се очекивало да је заштите а који су је уместо тога, у име љубави, злоупотребили.

Као психијатар, Дик преузима на себе очинску улогу повереника; ипак, када постане Николин љубавник и супруг, он нарушава професионалну етику, односећи се према љубавном пориву своје пацијенткиње на трансгресиван начин, својим емотивним одзивом (попут инцеста који је починио Николин прави отац), уместо да га сагледава објективно. Како Ричард Лејхан примећује, Диков "симболични инцест са Розмари, чин који га надаље повезује са Деверексом Вореном, открива Диков неуспех као одговорног 'оца'". Смрт Диковог оца непосредно пре него што он започиње своју аферу са Розмари "симболично се подудара са Диковим губитком ауторитета и самодисциплине". (Лејхан 1966: 68) Диков "пад" симболично означава неуспех патријархалног управљања.

Дик пише популарну психологију за лаички аудиторијум уместо озбиљних научних студија за стручњаке (зато представља слику Фиццералдовог сопственог расипања талента). Он постаје професионално "мек" и идући лакшом линијом отпора учи Никол да чини исто. Иако она испрва жели да ради значајан посао, уместо тога се окреће хедонизму и свој избор оправдава као терапију. Она *купује* задовољства ради и започиње аферу. (Фиццералд 1934: 123) Одбијајући викторијанску репресију, она би радије била "разборити варалица него луди пуританац". (Фиццералд 1934: 293) Као крајњи чин њене регресије у примитивно стање удовољавања сопственим задовољствима, она предност даје војнику (ратнику) Томију Барбану, оличењу ратоборне мушкости, у односу на осећајног али слабог оца-психијатра који ју је "створио".

Без намере да Дика ослободимо одговорности, морамо приметити да он упознаје Розмари и Никол у време када обе младе девојке носе варљиву маску невиности, јер обе преузимају иницијативу заводећи га. Розмарин филм *Татина девојчица* са темом инцестуозног односа отац/ћерка представља централну метафору, како објашњава Рут Пригози, "пропадања једне цивилизације која је, након крвавог, разочаравајућег рата, тражила уточиште у адолесценцији, слободној од захтева зрелог доба – моралности, рационалности, одговорности за друге". (Пригози 1980: 190) *Татина девојчица* означава, дакле, утицај једне популарне културе идеализовања младости и хедонизма као и пропадања родитељског и уопште традиционалног ауторитета.

Нису само очинске фигуре одговорне за моралну конфузију младе генерације. Иако Розмари сматра своју мајку, г-ђу Елси Спирс, "својим најбољим пријатељем" због испољавања "ведрог стоицизма", неки од мајчиних савета делују дискутабилно и имају

дух агресивног мушког сензибилитета који њено име имплицира.⁸⁶ Судаћи према Фиццералдовим саветима упућеним кћерки Скоти у бројним писмима, он је сматрао да је добро што је Розмари била "одгајана да ради – а не првенствено да се уда" и што је, према речима њене мајке, "економски ... попут младића, а не девојке". (Фиццералд 1934: 40) Међутим, засигурно је дискутабилна чињеница да јој мајка допушта да заради упалу плућа зарад захтевног снимања, као и то што охрабрује њену везу са ожењеним човеком. (Фиццералд 1934: 40) Ово нас доводи до поменутог тумачења да роман представља "хвалоспев изумирању *правог* материнства", као што је "хвалоспев гашењу патријархалне културе".

Напоследку, и пропадање мушког принципа као и друштвени поремећаји настају као последица самоволне женске надмоћи – било у облику *заводљиве* девојчице-жене или пак *маничне* жене. Једна од неколицине упорних жена у роману је Николина сестра Бет Јуан "Беба" Ворен, која има контролу над породичним новцем, истим оним који квари и емаскулира Дика. Описана као фригидна уседелица, Беба је идентификована као сила која стоји иза феминизације Америке. Она је "Америчка Жена ... Незадржива ирационална ћуд која је сломила моралну кичму нације и читав контенент претворила у обданиште", особа која побеђује. (Фиццералд 1934: 232)

Борбена је такође и Дикова омиљена пацијенткиња, која замишља да "дели судбину жена прошлог времена које су мушкарце изазивале на двобој". (Фиццералд 1934: 184) Тридесетогодишња америчка сликарка која пати, као Зелда, од ексама, себе види као "симбол нечега". (Фиццералд 1934: 185) Дик успешно обуздава њену претећу упорност говорећи јој да је сувише "болесна" и крхка да би била уметник. (Фиццералд 1934: 183-5)

На почетку романа, Никол, Розмари и Мери Норт су представљене као "трио" које су, за разлику од "толико Американки, ... срећне да постоје у свету мушкараца – које своју индивидуалност штите кроз контакт са мушкарцима, а не сукобљавање са њима". (Фиццералд 1934: 53) Ипак, Мери Норт Минети и лезбејка Леди Керолајн Сибли-Бирс бивају напоследку ухапшене због неприхватљивог јавног понашања. (Фиццералд 1934: 303) Да би нагласио опасност изгубљене разлике међу половима, Фиццералд додаје две странице, о чилеанском хомосексуалцу, у ревизији романа за периодично објављивање. (Бруколи 1963: 205) Као потврда савремених ставова, које су

⁸⁶ Име Спирс (Speers) у енглеском језику може изазвати више асоцијација: тако "spear" означава копље, харпун одн. копљаника, док "spearhead" представља идејног носиоца неког подухвата.

промовисали сексолози попут Хевлока Елиса, хомосексуалност је представљена као неприродна инверзија.

У роману *Блага је ноћ*, Фиццералд изражава свој *немир* због феминизације америчке културе као и претеће емаскулације од стране заводљивих девојчица, али и *мужевних* жена. Попут Карла Јунга, Д. Х. Лоренса и Освалда Спенглера, чијим се теоријама дивио, Фиццералд је веровао да мушкарци и жене имају *комплементарну* природу и страховао да ће померање родних разлика једноставно охрабрити обе стране да усвоје најгоре карактеристике супротног пола. У његовом опусу, "слом сексуалног идентитета је знак слома моралних неоспорности". (Стерн 1994: 41) Зато, Фиццералдово дело одсликава бојазан његовог периода да је културна феминизација само симптом већег поремећаја – пропадања Запада.

Блага је ноћ нам такође открива неадекватност мушког одзива културној феминизацији, популарној у Фиццералдово време. Ни култ мушкости (Томи Барбан) нити мушке експертизе (Дик Дајвер) нису представљени као успешне солуције. Ипак, Фиццералдов роман нас подсећа да је психијатрија, као ново поље мушке експертизе, имала експерименталну улогу у незадрживом негодовању које је преиспитивало женску еманципацију и оживљавало "природне" разлике између мушкараца и жена које су модерне тенденције претиле да избришу.

Као писац, Фиццералд се бунио против "женске контроле над трендовима фикције". (Фиццералд 1994: 107) Попут осталих модерниста, он је презирао инфериорне књижевне продукте мас-културе. Од своје прве приче *Глава и рамена*, објављене у *Суботњем вечерњем посту*, до романа *Блага је ноћ*, он константно изражава страх од расипања свог "мушког" талента на сладуњаве комерцијалне књижевне продукте који су пунили странице популарних магазина. Његово становиште о овом питању тако потврђује оне књижевне теорије које указују да естетика "врхунског" модернизма, оличавајући "мушке" вредности, добија свој облик као реакција на естетику мас-културе, која се повезује са "женском" сентименталношћу и површношћу.⁸⁷

Фиццералд своју неумањену популарност дугује, управо, присуству "женских" и "мушких" тенденција у свом делу. Његова фикција садржи елементе традиционално приписиване женски-оријентисаној популарној књижевности – романсу,

⁸⁷ Вид. Елејн Шовалтер, *Друга изгубљена генерација у: Сестрин избор: Традиција и промена у америчком женском писму*; Дејвид Минтер, *Страх од феминизације и логика скромне амбиције у: Културна историја америчког романа: од Хенрија Џејмса до Вилијема Фокнера*; Мајкл Нолин, *Модернизам и мушкост у Фиццералдовом роману Блага је ноћ*, и сл.

сентименталност, мелодраму, сензационализам. Његово дело такође испољава одлике "мужевне" модерне уметности – експерименталну форму, наративну комплексност, иронију као и неразрешиву амбивалентност.

Велики писци су често хваљени због своје андрогене комплексности и разноврсности. Како Сара Биб Фрајер објашњава, андрогеност указује на "широк спектар искуства који се пружа појединцима који могу, ако су жене, бити агресивни, а као мушкарци, благи ... без бриге о обичајима и нормама". (Фрајер 1988: x-xi) Управо је Фицџералдова америчка млада девојка са својим "дечачким" карактеристикама помогла у поништавању утврђених концепата о мушкој и женској природи. Истина је да је исти онај Фицџералд који је представио свету ову енергичну младу жену која се опире старом коду моралности (и створио неколико фасцинантно осећајних и неконвенционалних мушкараца) управо жалио над *зубитком* тог старог кода, нестајању патријархалног принципа и последичном настајању феминизованог, емаскулираног света. Он романтичарски остаје веран *старим* вредностима и не признаје своје андрогене књижевне тенденције. Ипак, управо ове тенденције биле су *нагон* који је подупирао његову фасцинираност женском природом, инспирисао његове креације изузетних мушкараца и жена и могућио његовом делу да превазиђе своју историјску котингентност. На тај начин Фицџералд, попут свих великих писаца, од "душе" свога доба постаје не "душа" једног доба, већ универзалног времена.

3.4 Амерички сан или романтизовање психологије мас-културе

... сваком човеку, независно од његовог рођења, припада његова сјајна, златна прилика ... право да живи, ради, буде свој, и постане све оно што његова *срчаност* и *визија* могу створити од њега.

Томас Вулф, *Не можеш се вратити кући*

Навикнути смо да *амерички сан* разумемо као национални *дух* Сједињених Држава, скуп идеала према којима слобода укључује могућност просперитета и успеха, као и напредовања на друштвеној лествици достигнутог кроз напоран рад.⁸⁸ Али шта је заправо амерички сан? Џејмс Траслоу Адамс у својој књизи *Епика Америке* (1931) истиче да је амерички сан

... онај сан о земљи у којој живот треба бити бољи и богатији и пунији за свакога, уз пружање прилике свакоме у складу према његовим способностима или постигнућу. Показало се да европска виша класа има потешкоћа у правилном интерпретирању овог сна, и многи од нас су постали заморени и неповерљиви према њему. То није просто сан о стицању аутомобила и високих зарада, већ о једном друштвеном поретку у коме ће сваки човек и свака жена моћи да достигну највише висине којима њихова душа тежи, без обзира на случајне околности свог рођења или положаја. (Адамс 1931: 214-215)

Аутори *Декларације независности* су истицали одређене истине као очигледне: да су дакле "сви Људи створени једнаки, да су обдарени од стране Створитеља одређеним неотуђивим правима, и да су међу тим правима Живот, Слобода и право на Срећу". Можемо ли овакво становиште сматрати основом америчког сна?

Да ли су досељеници који су напустили велике градове на Истоку да би пронашли срећу и своје парче земље у непознатој дивљини тежили овим неотуђивим правима? Да ли су емигранти који су настанили Сједињене Државе у потрази за животом, слободом и правом на срећу следили свој Сан? И шта нам жеља ветерана Другог светског рата – да се смире, имају свој дом, аутомобил и породицу – говори о овом еволуирајућем Сну? Да ли је амерички сан достижан свима?

Многи социолози истичу да је амерички сан постао потрага за материјалним просперитетом – да његови следбеници раде много напорније да би добили лепше

⁸⁸ Идеја о америчком сну је заснована на *Декларацији независности* Сједињених Држава, која истиче да су "сви људи створени једнаки" и да су "обдарени од стране Створитеља одређеним неотуђивим правима" која укључују "Живот, Слободу и право на Срећу". (Кемп 2009: 5)

аутомобиле, величанственије домове, плодове успеха за своје породице – али да имају мање времена да уживају у свом просперитету. Други истичу да је амерички сан био и остао изван домашаја радничке класе, радујући се *новом* америчком сну који ће се мање фокусирати на материјално стицање а више наглашавати потребу за живљењем једног једноставног, потпунијег живота. Ово поглавље се бави даљим психолошко-социолошким импликацијама једне овакве крајње романтичарске поставке америчког сна.

3. 4. 1 *Романса о мас-култури*

За разлику од дела америчке књижевности која прикривају природу конзуматорске идеологије америчког сна, Фиццералдов роман *Велики Гетсби* (1925) истиче нашу немогућност да је сагледамо. Можда више него било које друго дело америчке књижевности, Фиццералдов најпознатији роман представља критички одговор који открива америчку жудњу да истакне њихову *носталгију* за једном идеализованом Америком – и идеализованом америчком идеологијом – као универзалном позитивном вредношћу која представља извориште свих вредности. Оно што је Маријус Боули истакао 1954. год. о Џеју Гетсбију је дуго представљало расположење многих читалаца: Гетсби представља "енергију издржљивости духа" и "отпор коначној контаминацији" "јефтиноће и вулгарности"; он је "херојска персонификација америчког романтичарског хероја, истински наследник америчког сна". (Блум 1986: 13, 14) Као што Чарлс С. Неш истиче, "Емерсонова *Бескрајност индивидуалца*" је "најбоље отелотворена у Џеју Гетсбију, за кога је све могуће". (Блум 1986: 23) Гетсби је тако виђен као "сензуални светац" кога "сан ... оплемењује", "репрезентативни амерички херој ... свакако не просечни". (Картрајт 1984: 229) Чак и када спознамо мрачнију страну главног протагонисте, спремни смо да га оправдамо: "Гетсби може бити и криминалац и романтичарски јунак зато што му роман подарује визионарски морални стандард који превазилази онај конвенционални и онај који његов живот афирмише". (Картрајт 1984: 232) За такве читаоце, амерички сан, попут лика Гетсбија са којим је поистовећен, представља нешто чисто и истинско – "свету енергију" – искварену током времена због утицаја моралне пустоши која наставља да се шири даље све до сржи америчког друштва. (Блум 1986: 61) Исквареност, верују они, лежи не у америчком сну или Џеју Гетсбију већ у ономе што окружује и жртвује главног протагонисту: Волфшимовој експлоативности, Дејзиној дволичности, Томовој подмуклости и површности америчке светине – представљене Гетсбијевим паразитским

гостима на забави – чија морална чврстина бива урушена са сваком годином која пролази.

Главни протагониста *Великог Гетсбија*, ипак – далеко од тога да је, како Боули истиче, Томов "пандан ... сачињен од аспирација и доброте" – представља заправо одраз Бјукененових. (Блум 1986: 24-5) Том, Дејзи и Гетсби нам откривају психолошку страну *конзумираности идентитета* која лежи у сржи америчког сна. Као што ћемо видети, Том и Дејзи отелотворују психологију конзумизма која је манифест полом одређених културолошких улога: Том персонификује културу конзумизма као *субјект жудње*, док је Дејзи персонификује као *објект жудње*. Сам Гетсби не представља супротност односу Бјукененових према култури конзумизма; он је пре њена апстракција, различитост превиђена од стране подређеног модела *субјективности* који осветљава већину анализа главног јунака. Тако, да бисмо разумели Џеја Гетсбија, морамо разумети Тома и Дејзи Бјукенен као конкретне манифестације *културе* која, у својој апстрактној форми, ствара Гетсбијеву жудњу да поништи сопствени идентитет, да обрише своју прошлост, као средство којим избегава егзистенцијалну суштину коју прате доживљај недовољности, губитка или ограничености.

У овом поглављу, заправо, настојимо да покажемо да роман *Велики Гетсби* не приказује амерички сан као универзалну позитивну вредност која представља извориште свих вредности и која временом бива искварена. Напротив, пошто представља мас-културу – у овом случају, симбол који је поистовећен са жудњом за конзумирањем, која пак лежи у основи феномена производње – сам амерички сан је извор искварености. Гетсбијево емоционално улагање у овакав сан не указује да је он сам отпоран на исквареност већ да постаје њен представник. Читаоци који осуђују Гетсбија чине то на блажи начин него свет који га у роману окружује, делимично и из жеље да заштите идеолошко улагање у сопствени амерички сан. Напослетку, размотрићемо важну нит нарације која функционише као моћна противтежа увиду романа у психологију мас-културе: *заводљиву привлачност* конзумизма приказану у тексту, тј. заводљивост која прати начин на који наратор Ник Каравеј бива заведен Гетсбијевим ликом и делом, а са њим и многи читаоци који се радо поистовећују са његовом судбином.

Како Едвин Расел примећује, водећа претпоставка *Великог Гетсбија* је да се "сва магија света може створити новцем", и како роман открива, управо парадоксално "сусретање" ова два појма – *новца* и *магије* – дефинише амерички сан. Нигде у роману

није магијска моћ новца ефикасније и успешније представљена него у Тому Бјукенену. Он не прихвата, како Роџер Луис тврди, да су "поло понији и дугмад за манжетне све што може купити"; он је научио да купи и друштвени статус као и представу о себи. Он је савршени представник чисте силе: субјективности којој сви други морају бити објекти, а за богаташа који се односи према свету кроз свој новац, сви објекти су потрошне вредности. (Бруколи 1985: 44, 51)

Томов брак са Дејзи Феј је очигледно *размена* Дејзине младости, лепоте и друштвеног статуса за Томов новац и моћ, као и слику јачине и стабилности које му они дају. Прикладно, симбол ове "куповине" је ниска бисера од триста педесет хиљада долара коју Том даје својој будућој невести. Џорданино спомињање огрлице током њеног приказа Дејзиног венчања, дефинише је као куповину – и *угњетавање* – које представља, посебно када видимо Дејзи како је носи први пут одмах после њеног пропалог покушаја да откаже венчање. Начин на који Џордан приказује Дејзи у том моменту – "Када смо изашле из собе, бисери су били око њеног врата и инцидент је био завршен" – танано истиче Дејзину *предају*: бисери, а не Дејзи, су субјект реченице; они су "око врата", фраза коју лако повезујемо са амом за робове или омчом. (Фиццералд 1925: 77-8) На сличан начин, Том користи свој новац и друштвени статус да "купи" Мирту Вилсон и бројне друге жене радничке класе са којима је имао афере, попут собарице са којом је био у вези три месеца после венчања са Дејзи и "обичне али лепе" младе жене коју је срео на Гетсбијевој забави. (Фиццералд 1925: 107)

Наравно, Томова психологија *конзумизма* није ограничена само на његове односе са женама. Много Бјукененовог задовољства његовом скупом својином је резултат њене тржишне вредности, друштвеног статуса који му даје њено поседовање. Друштвени статус постаје важан не само да би задивио друге већ и да би задивио себе. Томов доживљај сопственог идентитета је производ онога како верује да га други виде. Његова жудња да импресионира друге је велика јер је његова жеља да задиви себе велика. "Овде имам пријатно уточиште", каже он Нику, али то говори и себи. У овом контексту, "педигре" његове куће је важан детаљ: "Припадала је Дејмену, нафташу", истакао је, као да се "педигре" куће преноси и на њега. (Фиццералд 1925: 7, 8)

Зашто је човеку попут Тома – богатом, згодном, физички јаком – потребно да импресионира себе? Један од разлога нам даје Ник: Том "је био један од најбољих играча фудбала у Њу Хејвну – на неки начин национални јунак, од оних људи који у двадесет првој години постигну тако блиставу савршеност да све што се догађа касније мирише на антиклимакс". (Фиццералд 1925: 6) Начин на који се Том труди да евоцира

славу прошлости се огледа у његовом завођењу искључиво жена из радничке класе. Са женама из ниже друштвено-економске класе од његове, могао је да буде *херој* за кога су се надале да ће их *избавити* од ограничења својствених њиховој класи. Ово је улога коју му додељује Мирта Вилсон, када је видимо како покушава да игра улогу домаћице из високог друштва у стану који је Том изнајмио за њихове састанке. (Фиццералд 1925: 29-32) На овај начин, он доживљава *шлузију* оне врсте пажње, осећања моћи, потврђивања *ега*, које је некада доживљавао са младим женама које је импресионирао током његове фудбалске каријере у колеџу.

Постоји, међутим, много важнији разлог Томовој жељи да купи статус, разлог чији корени сежу дубоко у његово место рођења на Средњем западу, области која закупља нашу пажњу изнова и изнова. Важност тржишне вредности за Тома је у знатној мери последица његове *жеље* да припада свету који захтева један неопходни, ако не и довољни предуслов за друштвени престиж: мораш бити рођен и одгајен на Истоку. Без оваквог "педигреа", огромно богатство Тома Бјукенена представља само мноштво кованица. Томово богатство није, како Роџер Луис истиче, "староседелачко" (old money). (Бруколи 1985: 51) Иако је наследио своје богатство од утицајне породице из Чикага – па његов новац није новостечени у смислу да га је стекао за свога живота (new money) – утицајна породица из Чикага током двадесетих година прошлог века, у које је смештена радња романа, није била сматрана "старом" на Истоку, где је америчка аристократија живела откада су се њихови преци први пут доселили из Велике Британије и Европе. За Источњаке током двадесетих година, један од предуслова да новац буде староседелачки је био не само да буде створен у прошлости већ и на Истоку. Бити са Средњег запада значило је у очима Источњака бити *дошљак*, без обзира на количину нечијег богатства.

Будући да је похађао Јејл, Том је морао бити, као што је то био Фиццералд, болно свестан источњачких друштвених стандарда које неће никада испунити рођењем; и чак и када се он и Дејзи буду вратили у Европу или Средњи запад, Том ће носити ову спознају дубоко у себи, и она ће имати утицаја на све његове активности. Он се зато опредељује за статус другачији од онога који не може имати, статус који ће истицати његову индиферентност према питању "старог" новца на супрот "новом". Тако његова вулгарност – његов недостатак дискреције са Миртом Вилсон; његово гласно, агресивно понашање; његова грубост – могу бити виђени као покушај уверавања самог себе да су његов новац и моћ једино што је важно, покушај да покаже да га његово богатство одваја од разматрања његове класе или префињености. Псеудонаучна

"интелектуалност" коју Том усваја када говори Нику о књизи о "белој" раси коју је прочитао – као и расизам који његово тумачење потврђује – могу бити сагледани у истом светлу. Њему није потребно да припада староседеоцима зато што припада већој и много важнијој групи – Аријевској раси: "Ми смо створили све што чини цивилизацију – науку и уметност и све друго". (Фиццералд 1925: 14)

Природна последица Томовог *материјализовања* људи је његова способност да хладнокрвно њима манипулише да би добио оно што жели. Да би добио сексуалне услуге од Мирте Вилсон, он је наводи да мисли да је могуће да се њоме ожени једног дана, да је његово оклевање последица Дејзиног позивања на Католицизам, а не његов недостатак жеље. Да би уклонио свог ривала за добијање Дејзине наклоности, он жртвује Гетсбија Вилсону, кога прорачунато шаље, наоружаног и суманутог, Гетсбијевој кући. (Томов изговор Нику – да није имао избора јер је Вилсон био наоружан а да је Дејзи била на спрату – га иначе не би спречио да на неки начин упозори Гетсбија.) Осим тога, Томове злобне аспирације су наговештене кроз његову фамилијарност са светом подземља оличеним у лику Волтера Чејса, који је био умешан у илегалне активности са Гетсбијем. Заправо, последњи пут када видимо Тома, наведени смо да га повежемо са Мајером Волфшимом, најочигледније мрачним карактером у роману. Када Ник налети на Тома на крају романа, он претпоставља да је разлог Томове намере да уђе у једну златару испред које је стајао "да купи бисерну огрлицу или можда само пар дугмади за манжетне". (Фиццералд 1925: 181) Бисерна огрлица нас наравно подсећа на његово *материјализовање* жена: он или плаћа "део" своје куповине Дејзи или "купује" другу жену. Спомињање дугмади за манжетне нас моћно подсећа на дугмад од људских кутњака какве носи Мајер Волфшим.

Није случајност да Том Бјукенен има веома *конзуматорску* психу и веома развијене мрачне способности. Постоји логичка повезаност између ова два аспекта личности, између психологије конзумизма и хладнокрвне манипулације другима. Размена вредности захтева субјект-објект (пре него субјект-субјект) однос међу људима: *материјализовање* је, по дефиницији, третирање објеката и људи као робе. Из ове перспективе, Мирта је практично играчка намењена разоноди богатог белца који ужива у посећивању сиротињских делова града. На сличан начин, Дејзи је заправо Томово власништво: за њега је потпуно исправно и природно да уклони уљеза – Гетсбија - или, речено са аспекта Томовог становишта, да види крхотине које је море нанело на његову обалу како су отпловиле даље.

Док нас карактер попут Тома Бјукенена наводи на симпатије према свакоме ко је зависан од њега, Дејзи није просто невина жртва *конзуматорске* психе свога супруга. Они су завереници, почевши од њиховог конвенционалног брака до често спомињаног тихог разговора над хладном пилетином и пивом у трпезарији након смрти Мирте Вилсон. Најпре, Дејзино прихватање бисера – и њеног брака са Томом који они представљају – је наравно чин материјализовања, трговине: она је користољубива колико и Том. Дејзи је склона, као и Том, да подржи идеју статуса који се тиме преноси на њу, као када материјализује *незадовољство* да би импресионирала Ника:

"Видиш", наставила је она уверљиво, "мислим да је ионако све ужасно. У томе се сви слажу, чак и најумнији људи. А ја то *знам*. Била сам свуда и видела све, радила сам свашта." Очи јој севнуше пркосно, попут Томових, и насмеја се с горким презиром...

У тренутку када је њен глас замро, када више није привлачио моју пажњу, моје поверење, осетио сам суштинску неискреност изговорених речи....Чекао сам и за који тренутак она ме је погледала с презривим осмехом на лепом лицу, као да је управо потврдила чланство у прилично значајном тајном друштву којем она и Том припадају. (Фиццералд 1925: 18)

Чак и Дејзина ванбрачна афера са Гетсбијем, попут њене раније романсе са њим, има као предуслов њену претпоставку да је он припадник њене класе, и када ту претпоставку Том доводи у питање током сцене сукоба у хотелском апартману, њен ентузијазам према Гетсбију се значајно смањује. Укратко, Дејзина склоност материјализовању је на највишем нивоу. Ипак, њена примарна функција у свету психологије мас-културе, није као субјекта већ као објекта. Разматрање Дејзине улоге као објекта – поред тога што јој даје много комплекснију личност од оне која јој се обично додељује – истиче оно што роман открива о друштвеној и психолошкој улози жена као објеката мушке жеље у култури конзумизма.

Према Лусу Иригреју, у патријархалном друштву, жене су, попут добара и симбола, *роба* којом мушкарци тргују. Жене "имају вредност једино ако служе могућности и потенцијалној добити од успостављања односа међу мушкарцима". (Иригреј 1985: 172) Из ове перспективе, друштвене улоге које су одређене женама, верује Иригреј, су ограничене на *мајку*, *девицу* и *проститутку*. Дејзи, с разлогом можемо рећи, испуњава све три улоге, некада одвојено, некада истовремено, кроз различите улоге у различитим тренуцима. Мајке, објашњава Иригреј, представљају:

репродуктивне инструменте означене очевим именом и затворене у његовој кући. ... (Оне) морају бити приватна својина, и нису обухваћене разменом. ... (Оне) не могу циркулисати у робној форми без угрожавања саме суштине друштвеног поретка. ... Њихова дужност је да одрже друштвени поредак без уплитања којим би га промениле. (Иригреј 1985: 185)

Оваква концепција функције мајке у патријархату помаже нам да објаснимо једну од улога у којој Том види Дејзи. Иако његово понашање према жени не истиче њену биолошку функцију, налик репродуктивном објекту, Дејзи ипак обавља ову функцију: она има дете које носи његово име и у стању је да има још деце. Као много важније у контексту друштвених импликација Иригрејевог схватања мајке, Том сматра Дејзи својим приватним власништвом, и његова увереност у зависност друштвеног поретка од неповредивости те улоге постаје апсурдно јасна када се боји да је може изгубити због Гетсбија: "Мислим да је последња ствар да човек седи и да дозволи да неки никоговић дође ниоткуда и да води љубав с твојом женом. Дакле, ако је то идеја онда ја нисам у игри... Данас људи почињу са исмевањем породичног живота и породичних институција, а онда ће све да одбаце и чак ће почети бракове између црних и белих". (Фиццералд 1925: 130) Дејзина важност за Тома као његове приватне својине – као Иригрејеве *мајке* – је евидентна по томе колико далеко он иде да би је сачувао у тој улози, по његовом истраживању Гетсбијеве прошлости, по његовом злобном вербалном нападу на свог ривала у присуству Дејзи, Ника и Џордан у хотелском апартаману у Њујорку, и по његовој кључној улози у Гетсбијевом убиству.

Дејзи такође испољава много функција Иригрејеве *девице*. Иако у време када упознајемо Дејзи она више није биолошка девица, и за Тома и Гетсбија она симболично функционише као таква. "*Девичанска жена*", пише Иригреј, "је *чиста тржишна вредност*". "Она не постоји ради себе: она је чисти омотач који скрива оно што је заиста у питању у друштвеној размени". (Иригреј 1985: 186) Иригрејева употреба термина *робна вредност* (exchange value) имплицитно стапа робну вредност са вредношћу размене симбола (sign-exchange value). Као што видимо, у случају Тома Бјукенена и Џеја Гетсбија, односи међу мушкарцима, за које Иригреј везује женину вредност, семиотички се прожимају. Гледано са овог становишта, није изненађујуће што Том често третира Дејзи (док се не уплаши да ће је изгубити) као да не постоји. У њеној улози *девице*, она има за Тома значење само као *симбол*, не као физичко биће. Дејзи је симбол "добре девојке": она носи име цвета, увек је обучена у бело, увек изгледа

хладно, чак и по топлом времену. Она има изглед девичанске, невине жене којом се мушкарци жене из разлога везаних за друштвени статус. Том такође користи Дејзину тржишну вредност *девице* да дефинише и интензивира своје односе са бројним "лошим девојкама" са којима има афере. Његов брак са симболом девице неопходно и прикладно ограничава његове прељубничке односе (он се не може оженили лошом девојком јер је већ ожењен, а као што завава Мирту, његова добра девојка не верује у развод) и дефинише их (са уживањем) као варање.

Поред тога, Дејзи има функцију девице и у Гетсбијевим очима. Она је симбол идентитета који он жели да *освоји* и имагинарне прошлости којим жели да замени своју стварну прошлост; тј, она је симбол његовог *девичанског сна*, сна који остаје чист и нетакнут временом или околностима. У његовој визији Дејзи, она је такође нетакнута проласком времена. Из његове перспективе, она није никада заиста дирнута Томом: "Никад те није волела", он каже Тому, "у свом срцу она није никада волела никог сем мене". (Фиццералд 1925: 131) Зато, Гетсби не може сасвим да поверује да Дејзи има дете: "Касније је он нетремице гледао у дете", извештава нас Ник. "Мислим де није никада пре поверовао у њено постојање". (Фиццералд 1925: 117)

Дејзина можда најзанимљивија улога у контексту психологије конзумизма је њена улога *проститутке*. "Проституција", објашњава Иригреј, "се односи на размену користи. Та корист није само потенцијална: она је већ реализована". (Иригреј 1985: 186) "Размена користи" је, наравно, један начин описивања Дејзиног брака. Најреалније сагледано, Дејзи се просто продала купцу са највећом понудом. Осим тога, њена употребна вредност као сексуалног објекта, није била "само потенцијална" већ је "већ била реализована" у време када се удала за Тома: иако њен супруг то није знао, она и Гетсби су већ имали сексуалне односе. Штавише, Иригреј запажа да је "женско тело вредно *зато* што је већ употребљено. У екстремном случају, што је више служило, више вреди". (Иригреј 1985: 186) Овај аспект улоге проститутке је део онога што Гетсби налази посебно привлачним код Дејзи: "Узбуђивало га је и то што су многи мушкарци већ волели Дејзи – у његовим очима то јој је подизало вредност". (Фиццералд 1925: 148) Није важно да ли је Дејзи или није заиста имала односе са било којим од тих некадашњих момака; главни чинилац је тај да њихови љубавни односи са њом, ма какви они били, повећавају њену *употребну* вредност као симбола у Гетсбијевим очима. Њена слика као жене "поседоване" од стране других мушкараца, симболично ако не дословно, повећава његову жељу да је сам поседује. Иронично, пошто Гетсби сагледава све улоге у контексту *конзументне* вредности симбола,

Дејзина вредност *проститутке* (као размене користи) повећава у његовим очима њену вредност *девице* (као размене симбола).

Сама Дејзи разуме исувише добро значај жене као робне вредности када описује Нику рођење своје ћерке Пеми: "Пробудила сам се из наркозе са потпуно тупим осећањем напуштености и питала сам сестру да ли је дечак или девојчица. Рекла ми је да је девојчица, окренула сам главу и расплакала се. 'У реду', рекла сам, 'драго ми је да је девојчица. И надам се да ће бити глупача – то је најбоље што девојка може да буде на овом свету, лепа мала глупача". (Фиццералд 1925: 17) Овај пасус нам не открива, како Сузан Резнек Пер верује, Дејзину "досаду"; нити је његов значај ограничен Дејзином "спознајом како болни интелигенција и свест могу бити". (Бруколи 1985: 68) Дејзи зна да је "лепа мала глупача" најбоље што девојка може бити јер, будући да је жена робна вредност, боље да буде она која се може продати. Бити лепа и глупа је веома продајна комбинација. Такође, ако је глупача, можда неће спознати очајање борбе против своје судбине, можда чак неће патити ни због свести о својој судбини (неко може бити робна вредност несвесно као и свесно). Тако је веома специфична врста свести – свест о томе да је жена у патријархату – она коју Дејзи препознаје као болну.

Дејзин говор у овом одломку је свакако горка жалопојка због положаја жена у мушком свету, али је такође и прихватање таквог стања и жеља да њена ћерка из њега извуче корист. Дејзино прихватање угњетавања жена – тј, њене уверености да је оно неизбежно у ономе што данас зовемо фалоцентричном културом – делимично објашњава њену спремност да материјализује себе. У рату између полова у коме непријатељ има сву предност, пуки опстанак, што је све чему све Мирте Вилсон овог света могу да се надају, није довољан за Дејзи. Она жели исту нарцистичку потпору као и Том – финансијску и друштвену хегемонију као и пажњу и поштовање коју такав успех доноси – и као жени свог времена и места, њен најбржи и најсигурнији метод да достигне такве жеље је да материјализује себе.

Баш као што је Томова психологија конзумизма манифестована на начин на који он *материјализује* свој свет, Дејзина је манифестована, већим делом, начином на који она материјализује себе. У Дејзином случају, ипак, понашање које нам се психолошки открива је емоционално самодеструктивно, јер чак и када је њено понашање деструктивно по друге, оно је напослетку засновано на њеној самодеструктивности. Дејзин "бренд" самодеструктивног понашања је својствен многим мушкарцима и женама, иако је у нашој култури стереотипно повезиван са женама: то је *самодеструктивна љубав*. Очигледно је да Дејзи није волела Тома када се удала за

њега, као и да није покушала да откаже венчање пошто је добила прекоморско писмо од Гетсбија. Ипак, до времена када се пар вратио са тромесечног меденог месеца, Џордан каже да "никада није видела невесту да је толико луда за својим мужем". (Фиццералд 1925: 78) Спомињање (у Џорданиној причи) Дејзине предбрачне индиферентности са њеном ватреношћу после меденог месеца једног за другим, наводи читаоца да се запита шта се догодило у тако кратком времену да се Дејзин став промени тако драстично? Џорданин опис Томове неверности на њиховом повратку са меденог месеца указује на другачији одговор. "Недељу дана по мом одласку из Санта Барбаре, Том је налетео на запрежна кола на путу и откинуо точак аутомобила. Девојка која је била са њим такође је доспела у новине зато што је поломила руку – била је то једна од собарица из хотела Санта Барбара". (Фиццералд 1925: 78)

После тог инцидента, и када знамо за Томову аферу са Миртом, веома је вероватно да је до времена када су стигли у Санта Барбару Дејзи већ знала да је њен супруг био неверан. Ово би објаснило Дејзину узнемиреност када год јој је Том изван видокруга: "Ако би он само на тренутак напустио собу, она би почела да се нервозно осврће око себе, говорећи, 'Где је Том отишао?' и имала би тако тужан израз на лицу док га не би видела на вратима". (Фиццералд 1925: 78) Засигурно да је имала добар разлог да страхује да, осим уколико није са њом, Том може бити у потрази за другом женом као што је то урадио на њиховом меденом месецу. Уместо да га замрзи због таквог третирања, Дејзи се заљубљује у њега: "Дуго би седела на песку држећи његову главу у крилу, трљајући му очи и гледајући га са неизмерном радошћу". (Фиццералд 1925: 78) Дејзи је волела, како Силвија Плат истиче, "чизму у лице". (Плат 1981: 223) Дејзи је волела бруталност. А вољење бруталности је у вези са постајањем *потрошне робе*.

По дефиницији, потрошна роба је објект, а не субјект: потрошна роба не закључује куповину; она је куповина. То јест, конзумирана роба није никада извршилац. Штавише, њена тржишна вредност се на темељи на њеној суштини већ на тренутној вредности коју има на тржишту. У контексту жена као конзумиране робе на мушкарцима доминираним тржишту, ово значи да жена нема контролу над дефинисањем своје тржишне вредности.⁸⁹ Овакво стање ствари охрабрује низак степен самопоштовања код жена, а природна последица ниског самопоштовања је самодеструктивност, посебно у љубави: ако ја не вредим, онда је свако ко ме воли

⁸⁹ На првом месту, она није извршилац, на другом месту, њена тржишна вредност се не ослања на њену суштину већ је условљена тренутном прописаном тарифом међу мушкарцима.

такође безначајне или никакве вредности; љубавник који је добар према мени ће се напослетку показати ништавним, али љубавник који ме лоше третира тиме показује своју вредност. Ту на сцену ступа Том.

Иако је Гетсби засигурно много шармантнији од Тома и Дејзи, као и много више симпатетички приказан од стране Ника, он ипак представља њихове жеље у апстрактном смислу. Колико год да је Бјукененовима важна својина у смислу њене тржишне вредности, она такође има и своју употребну вредност: у њима видимо пар који се наслања на своје софе и једе за својим столовима. Насупрот њима, речено нам је да је једина соба коју Гетсби користи у својој величанствено намештеној палати његова спаваћа соба, која је "најједноставнија од свих соба". (Фиццералд 1925: 3) У њој га видимо само једном, и чак и тада његова намера је да је покаже Дејзи. Он сам скоро никада не користи своју библиотеку, базен или хидроавион; он не пије алкохол и не познаје већину гостију на својим расипничким забавама. Изгледа да је за главног протагонисту једина функција материјалне својине њена тржишна вредност: он жели слику о себи коју му даје њено поседовање и ништа више. За Гетсбија, потрошна роба је оно што симболизује моћ. И док сва три карактера акумулирају симболе потрошне робе, Гетсбијеви симболи су махом празни: његова готска библиотека испуњена неупресованим књигама, његова имитација хотела-виле са својим торњем, "сасвим нова под младим бршљаном", његова слика са Оксфорда, сви су само површина без унутрашњости. (Фиццералд 1925: 5) Напослетку, Гетсбијево гомилање празних симбола – само по себи апстракција – се испољава кроз подређеност другој апстракцији: освајању Дејзи као начину поништавања свог идентитета, поништавања своје прошлости у циљу постајања "платонског поимања самог себе", тј. да би и сам постао апстракција. (Фиццералд 1925: 99)

Иако Гетсби верује да је поседовање Дејзи његов коначни циљ – уверење које Ник, Џордан, Том и Дејзи изгледа да деле – Дејзи је више кључ за остваривање циља него сам циљ. Оно што Дејзи представља за Гетсбија није "универзална доброта", нити чак "лепота и невиност", већ симбол своје друштвене класе. (Бруколи 1985: 38, 300) Оно што Гетсби заиста жели је да освоји симбол припадања истом блиставом, беспрекорном, ваздушастом, безбрижном свету веома богатих чије је Дејзи отелотворење од тренутка када ју је упознао. За Гетсбија, њено присуство је кући у којој је живела давало осећај "дубоке мистерије",

...слутње да су спаваће собе на спрату лепше и свежије од других спаваћих соба, да се у ходницима те куће одвијају активности које озарују, да ту

романсе нису бајате и одбачене у лавандули, него да су свеже и зајапурене, да миришу на блиставе аутомобиле и на играчке чије цвеће ретко вене. (Фиццералд 1925: 148)

То што реторика овог одломка открива стереотипни романтични аспект Гетсбијеве жеље према Дејзи не умањује снагу његове жудње. Напротив, живот представљен оваквим аспектом романсе – тј, живот као фикција у коме је симбол конзументне робе отелотворење среће – је оно чему Гетсби тежи. Тако, прикупљањем материјалних добара да би освојио Дејзи, он акумулира једну врсту симбола да би освојио други. (Мерчанд 1984: 95)

Шта је то у Гетсбијевом пореклу што у његовим очима чини Дејзи тако моћним симболом? Одговор на ово питање можемо наћи у Гетсбијевом детињству проведеном са његовим родитељима и са Деном Кодијем. "Џејмс Геџ – то је било његово стварно, или бар законито, име. ... Његови родитељи били су непромућурни и неуспешни сељаци – у својој машти никада их није ни прихватио као родитеље. ... Зато је измислио онаквог Џеја Гетсбија какав приличи седамнаестогодишњаку и тој представи је остао веран до краја". (Фиццералд 1925: 98-99) Какав је то Џеј Гетсби? Као допуну представи који имамо о Гетсбију као одраслом човеку – будући да својој оригиналној концепцији остаје веран "до краја" – имамо "кључ" који нам даје његов отац када покаже Нику "Џимијев" дечачки "распоред", по коме је младић делио свој дан, у традицији рада на себи Бенџамина Френклина, на физичке вежбе, учење о електрицитету, рад, бављење спортом, вежбање дикције и како је постићи, као и проучавање потребних изума. Овај распоред указује да се надао – заправо планирао – да живи живот "од сиромаша до богаташа", повезиван са самоствореним милионерима попут Џона Д. Рокфелера и Ендрјуа Карнегија. Први пут бива изложен богатству и добија прилику да напредује када је почео да ради за Дена Кодија, који је и сам био "од сиромаша до богаташа" тип човека. Али је Гетсбијева концепција живота у богатству и доколици у то време била равна, ненадахнута, производ пре концепције него непосредног личног искуства. Све док није срео Дејзи, увек је постојала "невидљива бодљикава жица" између њега и богаташа које је упознавао преко Дена Кодија. (Фиццералд 1925: 148)

Наиме, Гетсби је био подстакнут на стицање богатства и друштвеног статуса много пре него што је упознао Дејзи, али су та постигнућа добила своје коначне психолошке обресе тек када ју је упознао. Контакт са њом омогућио му је да замисли како би *изгледало* бити припадник њеног света, бити, као што је осећао да је Дејзи била,

"блистава попут сребра, безбедна и горда изнад тегиба сиротиње", тегиба које је сам познавао и мрзео. (Фиццералд 1925: 150) Ово осећање – осећање *одвајања* од сопствене прошлости и од егзистенцијалне суштине које свест о тој прошлости продубљује – је то што она почиње да представља за њега, и то је оно што он жели када жуди за Дејзи. Он зато инсистира да Дејзи призна да никада није волела Тома и да се, након што она буде слободна, венчају у дому њених родитеља у Луисвилу – да би могли, како Гетсби каже, да "понове прошлост" и "среде све да буде баш као што је било некада", да би Гетсби могао, као што Ник примећује, "да нешто врати, можда неку представу о себи која се преточила у драгу Дејзи". (Фиццералд 1925: 111)

"Представа о себи" коју жели да поврати је она о младом човеку који је поверовао у сопствену фантазију о томе да потиче из високе класе, који припада Дејзином свету зато што она верује у то, да је "човек из приближно истих друштвених слојева из којих она потиче". (Фиццералд 1925: 149) Поново имати Дејзи након пет година би, у Гетсбијевим очима, "опрало" његов "новостечени новац" у учинило га "староседелачким", а његову "сасвим нову" имитацију хотела *Девил* учинило домом његових предака. На тај начин, Гетсбијево поседовање Дејзи би поништило историју и његов идентитет, дозвољавајући му да порекне да је икада постојало време када није имао новац и статус – да поверује у лаж коју је испричао Нику да потиче из богате породице, да је студирао на Оксфорду и путовао Европом – да поверује да никада није изгубио свој свет зато што никада није изгубио Дејзи због Тома. Када би могао да поништи свој идентитет и замени своју личну историју фикционалном, онда би могао да уклони егзистенцијални бол који прати свесност о недовољности, губитку и ограничениости. Тада би могао бити *одвојен*, као што верује да је Дејзи одвојена, тим магичним светом свежих романи, сјајних аутомобила и цвећа које никад не вене, светом фикције који је створио пре пет година и "сачувао у свом утварном срцу". (Фиццералд 1925: 97)

Попут Тома, Гетсби агресивно гони оно што жели, а хладнокрвна природа његове потраге је, такође као и код Тома, продукт психологије конзумизма. Символи луксуза, безбрижног задовољства и сензуалне лепоте међу којима се Гетсби креће не постоје као изоловани. Они имају упориште у мрачном и злокобном свету корупције, криминала и смрти. Сигурно је да Гетсбијево богатство, како сазнају Ник и Том, води порекло из активности света подземља, посебно кријумчарења и превара. То није "ничија земља између послова и криминала" како Гетсби верује; то је подземље Мајера Волфшима, који има тако бескрајне криминалне везе да је могао да "лажира" 1919. год.

финалну утакмицу у бејзболу. То је човек који је заслужан за Гетсбијев почетак. (Мерчанд 1984: 89)

Природу тог света наслућујемо у "зликовачком" изгледу послуге коју Волфшим шаље код Гетсбија, и у телефонским позивима које Гетсби прима (и које, после Гетсбијеве смрти, игром случаја прима Ник) а који очигледно припадају криминалним изворима. То је свет предатора и плена у коме илегални – и зато често дефектан – алкохол бива продат на црном тржишту свакоме ко је у стању да плати, и у коме су лажне обвезнице прослеђиване мањим градовима и лаковерним инвеститорима. Они који конзумирају алкохол таквог квалитета се могу разболети, па чак и умрети. Сви мали инвеститори који купују лажне обвезнице ће на њима изгубити новац који вероватно не могу приуштити да изгубе. А када се десе неизбежне грешке и умеша се закон, неко мора бити жртвован, као што Гетсби жртвује Волтера Чејса.

Чак и жудња главног протагонисте за Дејзи – због које га многи читаоци романтичарски сагледавају – је прожета "духом" подземља: када је Гетсби посећивао Дејзи у кући њених родитеља у Луисвилу, "узимао је оно што може да добије, халапљиво и безобзирно – најзад је узео и Дејзи". (Фиццералд 1925: 149) Гетсби није водио љубав са Дејзи, већ ју је "узео халапљиво и безобзирно". Овакав језик снажно одзвања својим дубоким асоцијацијама са Деном Кодијем (пре него што је упознао Дејзи) и са његовим криминалним активностима које су следиле после њихове почетне афере.

Гетсби, попут Тома, третира људе као *потрошну робу*. Људи који купују његов алкохол и лажне обвезнице, или који, попут Волтера Чејса, бивају ухваћени док обављају његове "прљаве" послове, су пуки пиони, средства за постизање циља, објекти који треба да буду размењени за оно што жели: у Гетсбијевом случају, новац који омогућава његову потрагу за освајањем трофеја који ће *поништити* историју и на тај начин га ослободити егзистенцијалног терета сопственог постојања. Ипак, иако је Гетсби *субјект* у субјект-објект односу са својим криминалним везама и у своје материјализовању Дејзи, он је такође *објект* у свом односу са њом; то је карактеристика коју Џудит Фетерли занемарује у својој занимљивој анализи "Дејзи и Џордан као 'жртвених јарчева'" романа. Гетсби *материјализује* себе – он усваја представу о себи и начин живљења да би "продао" себе – и био прихваћен као припадник истих друштвених слојева из којих Дејзи потиче. Штавише, његова *жудња* за Дејзи одговара Дејзиној жудњи за Томом. Као што смо видели, Дејзина опседнутост Томом почиње тек пошто постаје свесна његових веза са другим женама, а Гетсбијева

жудња за Дејзи бива појачана његовом спознајом да су је волели други младићи. И посебно, тек пошто је имао сексуални однос да Дејзи и она остала недирнута – "издајући" га тако што је "нестала у својој богатој кући, у богатом и испуњеном животу" – Гетсби почиње своју потрагу за Дејзи, и схвата да се "предао трагању за гралом". (Фиццералд 1925: 149)

Док су *субјект-објект* односи неоспорно доминантна вредност у мас-култури у којој новац – и моћ над другима коју он даје – *предуслов* за срећу, психологија конзумизма је још више повезана са важним својством романа: *објект-објект* односима, најапстрактнијем облику људских односа који је драматизован кроз Гетсбијев однос према Дејзи. Ако субјект-објект односи уопште постоје у роману, они имају *пратећу* вредност, вршећи функцију *носталгије* и *фантазије*, као када се Гетсби присећа њихових првих састанака или замишља њихову заједничку будућност.

Ако *субјекат-објекат* односи доводе до *дистанце* са другима која омогућава хладнокрвну манипулацију и експлоатацију, *објекат-објекат* односи стварају дистанцу појединца од себе самог. Као што смо видели, у формирању себе као објекта друге особе, појединац себе спознаје првенствено кроз перцепцију тог другог, тј, пре као своју спољашњост него суштину. Појединац је стога ослобођен терета егзистенцијалне *самоспознаје*. У том контексту, није изненађујуће што Фиццералд није могао да нам дочара унутарњу страну Гетсбијеве и Дејзине афере на Лонг Ајланду. Као што аутор сам примећује у свом писму Едмунду Вилсону, он "није имао осећање или спознају о емоционалном односу између Гетсбија и Дејзи од времена њиховог поновног сусрета па до катастрофе". (Фиццералд 1963: 341-42) Очигледно, Фиццералд није могао да прикаже *унутрашњост* њиховог односа, јер га није ни било. Постојала је само интеракција двеју *спољашњости*. Сходно томе, једина описана размена између пара се јавља у односу према или кроз Гетсбијеве симболе потрошње: његов поновни сусрет са Дејзи у Никовој колиби, у окружењу брижљиво припремљеном за ту сврху; Дејзином великом обиласку његове палате; и заједничка разметљивост овог пара његовом колекцијом скупих кошуља. То је спољашњост без унутрашњости у коме креација Џимија Геца живи свој *сан* о срећи са Дејзи, иста она спољашњост без унутрашњости под којом се "'Џеј Гетсби' разбио као стакло под Томовом шаком злобе". (Фиццералд 1925: 148)

Један од централних *парадокса* америчког сна се дакле огледа у томе што, иако прокламује отвореност историје према *свима*, пружајући сваком појединцу *могућност* да постане део америчке историје, у стварности он "затвара" историју: он омогућава

сваком појединцу *бег* из историје у свет *конзумизма*. Тако, за Гетсбија, потрошна роба – не само његова материјална својина већ исто тако и Дејзи – постаје место *замене*, симбол који треба да освоји да би се задржао контролу и осећао се заштићено, одвојен од егзистенцијалне суштине која прати психолошку везу са сопственом прошлошћу. То јест, конзумизам постаје попут религиозне реликвије, места мистификације или магијског размишљања. У овом контексту, занимљиво је приметити да читаоци који Гетсбија доживљавају као *романтика*, попут самог Гетсбија, деле јунакову жељу да се *одвоји* од сопствене прошлости. Ричард Чејс, нпр, види Гетсбија као део "једног ранијег пасторалног идеала", у коме он дели са Хаклбери Фином један романтичарски "идеал невиности, бег, и веома личног кода понашања". (Хофман 1962: 305) Гетсби може заиста "представљати саму Америку" као "пројектовано испуњење жеље" "свести једног народа", али је то онда Америка вољна да искоришћава побеђене у циљу унапређивања сопствених интереса и свести која се односи према другима као потрошној роби. (Мерчанд 1984: 240-41) Очигледно, жеља да се Гетсби одвоји од своје експлоативне прошлости је праћена жељом да се Америка одвоји од исте.

Насупрот чињеници да *Велики Гетсби* представља снажну критику психологије мас-културе стоји суптилно истицање *заводљиве привлачности* те исте културе коју нам открива роман. Ова противуречност делује на два нивоа. Прво, пошто је Ник заведен *сном* чија је Гетсби персонификација, његово приповедање заводи многе читаоце у неку врсту "тајног споразума" са Гетсбијевом жељом. Друго, језик коришћен да опише физички амбијент овог света богатих чини га атрактивним и поред људи попут Бјукененових који га настањују. Ник можда жели да осуђује Џеја Гетсбија – зато што зна да би *требало* да га осуђује из истих разлога због којих осуђује Бјукененове – али је од самог почетка јасно да је приповедач њиме *очаран*. Као што Ник каже, "постојало је нешто величанствено у вези са њим, нека узвишена осетљивост према животним обећањима... био је то необичан дар за наду, романтична спремност какву нисам никада нашао ни код кога другог и коју вероватно више нећу наћи". (Фиццералд 1925: 2)

Оваква романтичарска визија о Гетсбију је истакнута фокусирањем Никове наративе на Гетсбијеве романтичарске инкарнације: бунтовни дечак, амбициозни млади грубијан, сањар идеалиста, посвећени љубавник, храбри војник, расипни домаћин. И поред спознаје о Гетсбијевим криминалним везама, због Никовог односа према њима, оне не утичу на његово мишљење. Нпр, Ников начин разматрања Гетсбијевог

криминалног живота има тенденцију скратања пажње са моралних импликација Гетсбијевих активности из света подземља, као када Ник извештава о разговору који је случајно чуо на једној од Гетсбијевих забава: "Он је кријумчар", говориле су младе даме, крећући се негде између његових коктела и његовог цвећа". (Фиццералд 1925: 61) Речитост ове фразе је типична за Никову одбрану Гетсбија од оних који га клеветају, чак и када су клеветници у праву: његов исказ се фокусира на Гетсбијевој великодушности и његовој спремности да је злоупотребљава на оне који га клевету, занемарујући тако чињеницу да "његови коктели и његово цвеће" заправо уопште нису његови: они су купљени фондовима насталим продајом кријумчареног алкохола и лажних обвезница.

На сличан начин, Ник утиче на реакцију читалаца према Гетсбију захваљујући сопственом емоционалном улагању у оне догађаје који Гетсбија приказују у добром светлу. Нпр, када Гетсби, суочен са Томом, признаје пред свима да је његово оксфордско искуство било омогућено захваљујући владином споразуму који се односио на америчке војнике који су се налазили у Европи после Првог светског рата, Ник је "пожелео да устане и да га потапше по раменима". (Фиццералд 1925: 130) Тај мали уступак реалности са Гетсбијеве стране поново изазива у Нику "потпуно поверење у њега". (Фиццералд 1925: 130) Упркос ономе што Ник зна о подземним изворима Гетсбијевог богатства, упркос "природном презиру" који каже да осећа према Гетсбијевом свету, сам Гетсби је "ослобођен" Никовог неодобравања: "На крају се испоставило да је Гетсби сасвим у реду; оно што је прогонило Гетсбија, онај прљави прах који је лебдео после њихових снова" је то што изазива Никову ненаклоност – а такође и многих читалаца. (Фиццералд 1925: 2) Лако бивамо под утицајем тоpline Никових осећања јер та осећања тако снажно одсликавају портрет који он ствара. Попут Ника, многи би волели да уживају у Гетсбијевом осмеху, "једном од оних ретких осмеха са својством вечитог охрабрења у себи ... који је на тренутак обухватао ... цео свет, а онда се усредсређивао на вас са неодољивом предрасудом у вашу корист". (Фиццералд 1925: 48)

Зашто Ник заваља себе и нас у вези са Гетсбијем? Зашто у први план истиче све позитивне, допадљиве карактеристике Гетсбијеве личности, а одговорност за оне непријатне пребацује на плећа других? Разлог се засигурно не крије у, како А. Е. Дајсон истиче, Никовој "хуманости", која га "наводи да разуме и сажалева Гетсбија". (Мизенер 1963: 115) Свакако је правилније закључити да се разлог крије у томе што је наратор и сам *заведен* Гетсбијевим сном. Будући да има тридесет година, да га и даље финансира

отац, док он сам настоји да открије шта жели од будућности, није изненађујуће што Ник жели да верује да је живот и даље пун *обећања*, док је заправо уплашен да је стварност много приземнија. Он страхује да је све чему има да се нада, како каже, "све тањи списак познаника, све тања актовка одушевљења, све тања коса". (Фиццералд 1925: 136) После једне пропале романсе кући и још једне у Њујорку, Ник жели да верује да могућност *романсе* још увек постоји. Пошто се његово лето у Њујорку – последње у низу авантура – завршило катастрофално, он жели да верује у могућност *наде*. Ник верује у Гетсбија зато што жели да верује да се Гетсбијев сан може остварити и њему самом: да младић без одређеног занимања може остварити бесраман финансијски успех као што је то учинио Гетсби... заљубити се тако потпуно у једну жену... и гледати тако оптимистично на будућност.

Када говоримо о психолошком контексту нараторове жеље, јасно је да Дајсон веома греша када тврди да Каравејеве "емоције и судбина нису суштински укључене" у његово приповедање. (Мизенер 1963: 115) Никове емоције и судбина су заправо суштински обухваћене нарацијом: он не жели подсећање да се Гетсбијев блистави свет базира на покварености, зато што *жели* тај свет за себе. Он је "у дослуху" са Гетсбијевом жељом и наводи читаоце да такође буду "у дослуху" са том истом жељом. Стога, под Никовим утицајем, Том Барнам каже да Гетсбијев карактер "преживљава здрав и читав, неискварен поквареношћу која га окружује". (Мизенер 1963: 105) На сличан начин, Роуз Ејдријен Гелоу верује да Гетсби "задржава своју невиност" до краја. (Мизенер 1963: 43) Можда, попут Ника, овакви читаоци желе да верују да је *сан* главног протагонисте неповредив, зато што желе да верују да се сан попут његовог и даље може остварити. Никово представљање Гетсбија је стога један од разлога што он представља, како смо видели, тако *заводљиву* фигуру.

Занимљиво је да питање Никове поузданости имплицира питање нараторове поузданости у целини: чак иако је Ник поуздан (и његово виђење ликова и догађаја у роману представља Фиццералдове ставове), и даље нам преостаје да се питамо да ли је Фиццералд разумевао све импликације сопственог текста. То јест, питање нараторове поузданости заобилази питање колико је ауторског *несвесног* укључено у стварање текста. Чак иако је Фиццералдова намера била да представи Ника као поузданог наратора који тачно приказује онаког Гетсбија каквог аутор жели да видимо – иако је Фиццералд желео да верујемо, заједно са Ником, да се "на крају испоставило да је Гетсби сасвим у реду" и да сачувамо своје неодобравање, као што то ради Ник, за "оно што је прогонило Гетсбија, онај прљави прах који је лебдео после његових снова"

(Фиццералд 1925: 2) – и даље нам преостаје терет вредновања Гетсбијевог понашања *изван* граница Никовог становишта због могућности да Фиццералдово представљање и наратора и главног протагонисте *надмашило* његову намеру. Ко што смо видели раније, у Фиццералдовом писму Едмунду Вилсону, ауторска намера, која је упориште *поузданости* функције наратора, *није* део уметничке креације. Велики део текста ствара оно чега аутор није свестан. Тако, можемо спекулисати да је Фиццералдов противуречан став према богатима *могао* створити карактеризацију много мање позитивну него што је то била (свесна) ауторова намера.

Привлачност коју читалац осећа према Гетсбијевој жељи да припада магичном свету у коме се Дејзи осећа као код куће – "Гетсби поседује оно што читалац такође мора желети: *необуздану* садашњост" – је такође сведочанство о великој моћи *конзумизма*. (Мизенер 1963: 61) Гетсби можда не користи на најбољи начин своју палату, свој хидроавион, свој базен и своју библиотеку, што не спречава многе од нас да верујемо да *ми* свакако *бисмо*. У роману у коме је једина алтернатива животном стилу богатих долина пепела (Ников Средњи запад тешко да можемо сматрати алтернативом зато што је његов опис кратак, дат више као скица, и фокусира се на његовој носталгији према симболичном повратку једној невиној прошлости која је можда за њега изгубљена), конзумизам је приказан посебно атрактивним уз помоћ контраста. Штавише, привлачност конзумизма је снажно истакнута уз помоћ језика коришћеног да опише овај свет доколице и луксуза. Потрошачка роба је заоденута магијом – једном моћи да преобрази стварност – што указује да је материјални свет сам по себи *транценденталне* природе. Чак и освежење на Гетсбијевим забавама, нпр, делује зачарано: "послужавник коктела проминуо је кроз сутон испред нас", (Фиццералд 1925: 43) а "на столовима, украшеним блиставим предјелима, зачињени одресци печене шунке тискали су се са салатама пеливанских шара и свињским и ћурећим паштетима кулинарском магијом претвореним у суво злато". (Фиццералд 1925: 39-40) Као што Џон С. Вајтли примећује, у поређењу Фиццералда и Китса, опис Гетсбијевих столова

...ствара величанственији ефекат од пуког обиља. Преображавање темеља стварности је већ почело; ништа није баш онако како изгледа. Свињетина је у облику паштете, ћуретина је боје која је пре из света естетике него кухиње а салате су "пеливанских" шара, што је реч која указује не само на различитост боја већ такође на маске и шале. (Мизенер 1963: 24)

Конзумизам посебно изазива дивљење у наредном опису дома Бјукененових на Ист Егу:

Њихова кућа је била... весела црвено-бела колонијална палата у џорџијанском стилу, с погледом на залив. Травњак је почињао на обали и протезао се према улазним вратима... прескачући сунчане часовнике, циглене стазице и преплануле баште... Прочеље куће било је разбијено низом француских прозора, који су сада одбијали златне сунчеве зраке и били отворени на топлом ветровитом поподневу. ... предњи део имања... [је обухватао] замахом оронулу италијанску башту, пола јутра трновитих ружа и моторни чамац затубастог прамца који се љуљао на води...

Прошли смо крз високи ходник у светли ружичасти простор, који је био уклопљен у кућу са француским прозорима са обе стране. ... Ветар је дувао кроз просторију, машући завесама као бледим заставама, подижући их према свадбеном колачу таванице с белом глазуром, а онда је прелазео преко тепиха боје вина, правећи на њему сенку као ветар на мору. (Фиццералд 1925: 6-8)

Овај одломак представља право уживање за свако од пет чула. Језик је толико сензуалан да нам изгледа да кућа дише сопственим животом, да је у стању чак и да покори природу, коју обуздава и користи у циљу сопственог наглашавања: "Травњак је почињао на обали и протезао се према улазним вратима... прескачући сунчане часовнике, циглене стазице и преплануле баште – и на крају се пењући уз пузавице као да не може да се заустави". (Фиццералд 1925: 6-7)

Иако се имање налази на рубу мора, једна од најмоћнијих сила на земљи, *природа*, је у овом одломку потпуно припитомљена. Дивља трава која иначе окружује океан је замењена травњаком, који "скакуће" преко ствари попут дресираног пса, док винова лоза украшава кућу попут накита. Конзумизам је овде толико снажан да је у стању да *покори* природу: природа постаје потрошачка роба; природни објекат постаје људска рукотворина вреднована кроз новац и престиж који представља. Ова декорација тако постоји *независно* од оних који је настањују: имању нису потребни Том и Дејзи да би било величанствено; било је такво пре него га је Том купио и биће такво и када на њему не буде Бјукененових. Заправо, могли бисмо веома лако замислити ово окружење без његових становника. То јест, окружење је *веће* од Бјукененових – оно их садржи и превазилази. Они га не искориштавају нити исцрпљују његове могућности. Оно је неприступачно њиховој искварености: ништа нас не наводи да повезујемо место са

догађајима који се у њему дешавају. Зато, оно задржава магнетску привлачност за многе читаоце.

Овај двоструки утицај текста – његова истовремена критика и фасцинација конзумизмом – јесте дубоко заслужан за комплексну природу често цитираног одломка романа:

... постадох свестан старог острва које је некад цветало за очи холандских морепловаца – свеже, зелене груди новог света. Његова ишчезла стабла, стабла која су направила места за Гетсбијеву кућу, некада су шапатам пружала задовољство последњем и највећем људском сну; у једном пролазном чаробном тренутку мора да је човеку застајао дах у присуству овог континента; потчињен једној принудној естетској контемплацији коју није ни разумевао ни прижељкивао, последњи пут у историји нашао се очи у очи са с нечим што стоји у сразмери с његовом способношћу да се чуди. (Фиццералд 1925: 182)

Иако нас Ник подсећа да су "свеже, зелене груди новог света", у окружењу "сразмерном [нашој] способности да се чудимо", "ишчезле" да "направе места за Гетсбијеву кућу" – тј, биле поништене од стране потрошње – он такође асоцира тај "чаробни" сан холандских морнара са Гетсбијевим материјализованим сном: "И док сам седео тамо размишљајући о старом, непознатом свету, помислих на Гетсбијеву задивљеност када је први пут угледао зелено светло на крају Дејзиног дока". (Фиццералд 1925: 182) Романтичарска величанственост морнарске визије је тако повезана са конзумизмом (у Гетсбијевом лику), на начин на који је то двоје – осећајно ако не логично – скоро немогуће развојити. И наравно, реч *задовољство* је повезана са трговином, имплицирајући обећање задовољења искварених амбиција. Чак и сан холандских морнара у себи садржи усађене *моћ* и *жудњу* за потрошњом.⁹⁰ И док су морнари били пуни страхопоштовања пред оним што су открили, њихов доживљај није био онај романтичарског сједињавања са једном симпатетичком Природом, као што ће то бити случај са њиховим потомцима у деветнаестом веку. Уместо тога, морнари су "били *потчињени* једној естетској контемплацији коју [нико] није *ни разумевао ни прижељкивао*". (Фиццералд 1925: 182) Ово није језик постиндустријалне носталгије за сеоским животом, већ одговора на дивљину као нечег потпуно "другачијег". Њихов успех у укроћивању потпуне *различитости* коју је представљао нови континент говори

⁹⁰ Као што знамо из историје, ови морепловци су дошли до Новог света у потрази за добрима и тржиштима за имућне холандске трговце. Сврха њиховог путовања је била материјалне, а не духовне природе.

нам о моћи конзумизма да трансформише сваку различитост у оно познато, припитомљено и сигурно. Не постоји ништа тако величанствено и дивно да не може бити укроћено и стављено у службу мас-културе.

Шта се дешава онда када конзумизам укроти природу, као што је то случај у *Великом Гетсбију*? Мора ли сама мас-култура заузети место које је имала природа као врста "другачијег", баш као што је зелено светло на крају дока Бјукененових замена за зелене груди новог света? Сматрамо да би одговор био и да и не. Свакако да у нашој култури постоји жеља да конзумизам обавља ову функцију. Јер ако би мас-култура постала оно "другачије", онда бисмо одједном могли "поседовати" различитост и припитомити је. Наиме, можемо одједном имати "другачије" као симбол онога што нисмо – улажући у то сву жељу и жудњу која нас наводи да тежимо једном замишљеном будућем идеалу испуњености – и можемо разоружати то "другачије" тако да не буде застрашујуће. У оба случаја, конзумизам као "другачије" је средство избегавања егзистенцијалне суштине: жеља и жудња које нас наводе да тежимо ка замишљеном будућем идеалу испуњености нас одвраћају од егзистенцијалне условљености садашњости; ослабљено/непретеће "другачије" значило би да чак ни непознато не може да нас заплаши. Жудња је тако потчињена сопственој историји: баш као што потрошња укроћује природу, она укроћује жудњу. Није дакле само различитост укроћена конзумизмом, већ је то и наша жудња за различитошћу. Искуство показује да егзистенцијално разумевање жудње не може преживети прошлост којом управља потрошња. Ипак Фиццералд, као што смо видели, жудњу подређује њеној прошлости али и одбија да је подреди – при томе, он изгледа да не примећује контрадикторност. Колико год да критикује конзумизам, Фиццералд је такође поета мас-културе. А његова поетика привлачи многе читаоце ономе што, на много очигледнији начин, роман осуђује. Тако, док *Велики Гетсби* нуди значајну критику материјализоване идеологије америчког сна, он је такође поново обликује и пласира обновљену. Ова амбивалентност текста даје завршној реченици посебну иронију: ако "пловимо даље, као чамци против матице, без престанка ношени у прошлост" (Фиццералд 1925: 182), онда у роману постоји оно што јача супротну струју, носећи нас непрестано у конзумизам. Тако, иако Гетсби не успева да оствари свој сан, многи читаоци настављају да улажу своје емоције у њега.

3. 4. 2 Социолошке импликације америчког сна

Видели смо да Фицџералдов роман *Велики Гетсби* на веома отворен начин говори о љубави и егзистенцијалној слободи. Роман открива један свет препун супротности, имплицирајући баријере између мушкараца и жена, протестаната, католика и Јевреја, богатих и сиромашних, капиталиста и радне снаге, образованих и полуписмених. У једном веома дефинисаном и морално ригидном свету који нам је представљен, ни у једном тренутку у роману се Дејзи Феј Бјукенен не приближава узвишеном ауторитету љубави, нити Џеј Гетсби оном о једнакости. Друштвене конвенције се вреднују више. Дејзи зна да у животу има много трајнијих ствари од љубави, док Гетсби зна, или Фицџералд зна уместо њега, да је једнакост само политичка клаузула.

Само један део значења романа откривамо проучавајући изворе, утицаје и позадину романа, чије проучавање се фокусира на три широка поља: развој романа из Фицџералдовога ранијег бављења темама љубави и новца; утицај других писаца попут Џозефа Конрада и Т. С. Елиота; као и снажног евоцирања аутобиографског аспекта приче о Скоту и Зелди. Фицџералдове приче *Зимски снови* (1922) и *Разумна ствар* (1924) обе говоре о мушкарцима којима је потребан новац, заљубљеним у жене које су им без њега недоступне. Прича *Зимски снови* нам приказује младића чије амбиције постају сплетене око размажене богате девојке. Један део приче бива укључен у *Великог Гетсбија*: "Заиста, Фицџералд узима начин на који Декстер Грин доживљава кућу Џуди Џоунс и премешта га у роман као доживљај куће Дејзи Феј од стране Џеја Гетсбија". (Бруколи 1985: 217) Он такође делове приче *Дијамант Дик и први закон жене* (1924) употребљава у једном изузетном пасусу романа, а да би га уклопио у опис Дејзи Феј Бјукенен као богиње џеза:

Јер Дејзи је била млада и њен извештачени свет мирисао је на орхидеје и пријатну, веселу снобовштину, на оркестре који су одређивали ритам године, сажимајући тугу и наметљивост живота у новим тоновима. Целе ноћи саксофони су безнадежно завијали у ритму *Бил стрит блуза* док је стотинак пари златних и сребрних папуча дизало сјајну прашину. На предвечерњим чајанкама увек је било кутака који су пулсирали овом тихом, слатком грозницом док су се нова лица појављивала ту и тамо као латице руже које по поду баца тужан дах трубе. (Фицџералд 1925: 218-19)

Обе приче, и *Зимски снови* као и *Разумна ствар* описују губитак идеализма као и велику романтичарску тему *евоцирања ишчезле прошлости* на којима се темељи важан део Фиццералдовог рада.

Међу спољашњим изворима, Фиццералдов дуг Џозефу Конраду је добро документован: *Алмејерова лудница* (1920) нпр, говори о "јунаковом футуристичком сну смештеном у једној ироничној временској перспективи; његовом шегртовању на јахти једног старог авантуриста који постаје богат, које постаће иницијација у његов сан; млада жена која најпре представља отелотворење, а онда порицање тог истог сна". (Мерчанд 1984: 118) Фиццералд је пуно читао, па се трагови других текстова могу видети у његовом делу. Његов *Велики Гетсби*, како примећује Ричард Лејхан у делу *Велики Гетсби: Границе изненађења*, носи у себи одјеке *Искушења Марка Твена* (1922) Ван Вика Брукса, *Пусте земље* (1922) Т. С. Елиота, па и *Образовања Хенрија Адамса* (1918). Један од класика књижевне критике Лајонел Трилинг у књизи *Либерална имагинација* истиче на веома убедљив начин да је роман *Велики Гетсби* последњи у величанственој серији романа који почињу у раном деветнаестом веку и баве се уздицањем из сиромаштва до богатства. Главни протагонисти Балзака, Стендала и Дикенса покушавају да освоје друштвени живот Лондона или Париза. У стању су да то учине зато што у свету новог индустријализма новац преузима место које је некада имала друштвена класа. Тако, оно што је некада било у домену бајке, сељачки син који се претвара у принца, постаје историјска могућност. Ипак, ови романи као да опомињу да успех са собом доноси непријатеље.

Овакво становиште је посебно упечатљиво у причама Хорација Елцера у којима првобитно сиромашан јунак завршава као богат, а које је чини се Фиццералд стално имао на уму. Наизглед веома једноставне, ове приче износе једну од својих основних порука – да је обогатити се лакше него бити прихваћен. Елцерови јунаци радничке класе у романима као што су *Потони или пливај* (1870) или *Јак и упоран* (1871) морају да се боре за свој успех. Новац није њихов проблем: *друштвени поредак* је против њих, обично персонификован у лику богаташког сина који зна да када се сиромашни момак уздигне, богати момци имају мање простора за дисање. Фиццералд је гајио животно интересовање за ову тему, и његов рад нам доноси антагонистичке фигуре попут Бредока Вашингтона у причи *Дијамант велики као Риц* (1922), Енсона Хантера у причи *Богаташ* (1926) и Тома Бјукенена у *Великом Гетсбију*. Сви они су фигуре које представљају контролу и искључивост. Сви они делују претећи – и у свакој од ових прича су одговорни бар за једну смрт.

Биографске студије о животу Скота и Зелде имају од самог почетка доста удела у проучавању Фиццералдовога дела.⁹¹ Оне утврђују везе не само између догађаја у животу Фиццералдових, већ и начин на који су актери тумачили те догађаје.⁹² Биографска студија *Измишљени животи* Џејмса Р. Мелоуса (1984) указује на то да ако уметност произилази из живота Скота и Зелде онда су њихови животи такође свесно обликовани уметношћу – процес који је негде између *креативности* и односа са јавношћу који је урођен америчкој јавној сцени још откада је Семјуел Клеменс постао Марк Твен.

Међутим, без обзира на истицање еволуционог аспекта Фиццералдовога рада, у обзир свакако треба узети и аспект промене. Фиццералд се слагао са својим пријатељем и критичаром Едмундом Вилсоном, који га је охрабривао да остави за собом свој ранији рад, и крене ка новим причама, ликовима и идејама. Према Вилсону, Фиццералдова збирка *Сви тужни младићи* објављена 1926. год. "представља прелаз од његових ранијих сликовитих прича о *младости* које су створиле један нови тип америчке девојке до познијег и много озбиљнијег тона који је створио *Великог Гетсбија* и Фиццералда сврстао међу неколицину мајстора енглеске прозе у Америци". (Мизенер 1959: 122)

У роману *Велики Гетсби* аутор користи доста савременог историјског материјала. Избор места и субјекта само по себи представља исказ. Године 1924, тада најистакнутији амерички критичар Х. Л. Менкен истиче живот послератног Њујорка као један од нових карактера у роману. Тај живот је уновчен, вулгаран, бучан, хаотичан и неморалан, и зато много занимљивији од било чега што је могла да понуди "отменија" књижевност. Менкен је био фасциниран истом оном њујоршком масом која је представљала позадину Фиццералдове поетике. Он је такође разумевао њено фигуративно значење. Помахнитали живот Њујорка, у својој отвореној потрази за сексом, новцем и пићем је био, како пише Менкен, "спектакл, бујан и варварски у сваком аспект, и нудио је материјал за сјајну и велику књижевност фикције". (Мизенер 1959: 181) То је значило да нова врста америчког романа не треба само да прикаже одређени тренутак, већ да такође разуме нови доживљај америчке историје, одн. замену викторијанске јавне свести једном модерном *субјективношћу*. Како Менкен саветује писце, њујоршка јавна сцена – демократија у својој актуелној

⁹¹ Водеће биографије које у том погледу свакако треба консултовати су посебно *Нека врста епске величанствености* Метјуа Ц. Бруколија (1981) и *Луд за љубављу* Скота Доналдсона (1983).

⁹² Тако је веома корисна биографска интерпретација кратких прича *Фиццералдова вештина кратких прича* Елих Хол Петри (1989).

инкарнацији – "требало би да буде много атрактивнија романописцима него што то заправо јесте". (Мизенер 1959: 181)

Иако су романи *Главна улица* (1920) и *Бабит* (1922) Синклера Луиса остварили огроман успех и постали бестселери, Фицџералд је, упркос њиховом примеру, одлучио да се бави другом тематиком. Он и његови главни јунаци прекидају односе са провинцијализмом. Роман *Велики Гетсби* је не само прича о Џеју Гетсбију, већ својим великим делом и прича о Њујорку. Један од разлога великог интересовања за роман лежи у Фицџералдовом опису града, па било која социолошка студија о овом аутору мора и тај аспект узети у разматрање.

Тај модерни моменат је напослетку нашао свој корелатив: велики књижевни и уметнички покрет са почетка двадесетог века сагледава друштвени живот кроз урбани, нарушени угао гледања *Пусте земље*. Модернизам је Фицџералду, Хемингвеју и њиховим савременицима пружио не само нове технике, већ и један нови *сензибилитет*.⁹³ Обичне ствари бивају прихваћене као добродошле од стране модернистичких писаца. На тај начин бива оспоравана висока озбиљност уметности и уметнина. Фицџералд ауторитативно пише о рекламама, фотографијама, аутомобилима, магацинима и бродвејским мјузиклима као да све те ствари служе као гориво уметничкој енергији: "кола из Њујорка била би паркирана на прилазном путу, сале и салони и веранде били би шарени од боја, коса би се таласала на сијасет чудних нових начина, а шалови би лепршали лепше него у сновима Кастиље". (Фицџералд 1925: 34) Производња, забава, стил и конзумизам су урођени субјекти модернизма, често замењујући оно што је природно. А у случају одређеног билборда који приказује очи доктора Т. Џ. Еклебурга – као симбол и знак једног времена – они постају део ткања једног великог америчког романа.

Попут других интелектуалних покрета, модернизам је имао своје "свете" текстове: од своје употребе Бодлера па до Т. С. Елиота био је самореференцијалан. Тако у романима *Велики Гетсби* и *Сунце се поново рађа* осећамо присуство водећих модернистичких савременика: Хемингвеј поново оживљава сцену из *Мадам Бовари* (1857) док Фицџералд осавремењује *Алмејерову лудницу*. Читајући Фицџералдов дубоко симболични роман постајемо свесни колико смо се удаљили од вредности реализма.

⁹³ Тако Сузан Сонтег пише о градским пејзажима у фотографији: "суморне фабричке зграде и билбордима окићене авеније изгледају, гледано оком камере, исто тако лепо као цркве и пасторални пејзажи. Чак и лепше, ако је судити по модерном укусу". Езра Паунд велича естетичку снагу светала веллеграда; Хемингвеј започиње свој опис Париза у роману *Сунце се поново рађа* (1926) његовим "електричним знацима", док Блез Сендрерс истиче да билбордима окићене авеније по први пут чине урбани пејзаж визуелно занимљивим. (Перлоф 1986: 9)

Иако су критичари попут Менкена очекивали велики амерички роман о друштвеном животу Њујорка, нешто што би се могло назвати *Прохибиција на Бродвеју*, коначни продукт је био изненађујући. Критика није очекивала романсу, или мит снажан попут *Пусте земље* – оно што Ник Каравеј зове "праћење грала" (the following of a grail). (Фиццералд 1925:116-17) Што се тиче стила, Фиццералдов роман је највише модернистички у свом импресионизму. Очекујући строги опис манира и правила понашања "доба цеза", у роману наилазимо на *романтичарско* евоцирање жуте коктел музике, треперавог опала и месеца који израња из достављачеве корпе. Доба цеза је неоспорно присутно, али се прича наставља у свом јединственом смеру.

Велики Гетсби представља сећање на догађаје који су се догодили у лето 1922. Џеј Гетсби, који је свој живот започео као Џими Геџ, самоуверено се попео навише на друштвеној лествици једне неконвенционалне верзије америчког сна. Био је фармер, студент, рибар, стјуарт и помоћник богатог и несмотреног Дена Кодија; напослетку храбри и одликовани мајор Џеј Гетсби. Волео је и изгубио Дејзи Феј, и схватио да му је, уколико жели да је добије поново, потребна велика количина новца. Када га упознамо он је отелотворење "успеха" – али као кријумчар алкохола (bootlegger) и веома вероватно као варалица. Придружимо се причи у њеној последњој етапи, заједно са наратором Ником Каравејем, и видимо да судбина неколицине живота у роману хитро бива уплетена: Гетсбијева са Дејзи Феј Бјукенен; њеног мужа Тома са Миртом Вилсон; Никова са Дејзином пријатељицом Џордан Бејкер.

Ствари на почетку изгледају једноставно: Ник Каравеј, попут самог Гетсбија, жели да успехом промени свој живот. То је *велики амерички мотив*. Ипак, стићи тамо где желите да стигнете уопште није једноставно: Џордан вара играјући голф, Мирта води двоструки живот, а никад присутни али често пута спомињани Волтер Чејс је "веома срећан да може да заради нешто новца", па му "није испод части да се бави таквим послом" (кријумчарењем, прим. А.М.). (Фиццералд 1925: 104) Ник брзо схвата да је светлуцави друштвени свет који је дошао да освоји саграђен на двосмисленостима. Човек почиње да очекује да је, пошто је "био свуда и видео све и урадио све" постао, како Дејзи себе описује, "софистициран". (Фиццералд 1925: 17) Али Ник не очекује да цела панорама живота и људских односа напослетку буде погођена расплетом, и то је поента његове приче. Ови ликови представљају више него збир сопствених искустава: они одређују саму Америку која улази у "доба цеза". Постоји шири контекст приче који их постепено увлачи у вртлог, а на који указује Фиццералдов неискоришћени назив романа: *Под црвеном, белом и плавом*.

Роман *Велики Гетсби* је прожет америчким питањем. Непосредно пре него што је Фиццералд стасао као књижевник, Волтер Липман је објавио да су "они који су данас млади рођени у свету у коме основе старог поретка преживљавају само по навици или из нехата". (Стерн 1970: xvii - xviii) А убрзо по објављивању *Великог Гетсбија* Џон Дјуи пише да је "лојалност која је некада чинила појединце, која им је давала подршку, усмерење, јединственост погледа на живот, скоро нестала". (Стерн 1970: 84) Свет *Великог Гетсбија* је варијанта новог друштвеног света на који упозорава традиција америчких моралиста од Вилијема Џејмса до Џона Дјуија. То је свет порушених веза и разбијених односа; свет новца и успеха пре него друштвене одговорности; свет у коме су појединци исувише слободни да би ограничили своје моралне судбине. Дејзи упозорава Ника и читаоца на такав свет када каже: "Ја мислим да је све свакако ужасно". (Фиццералд 1925: 17) Зато што верује у то, слободна је да се понаша на начин на који пожели.

Један аспект романа је лојалност *љубави*, док је други лојалност *пријатељству*. Сам Ник представља лојалност људима и идејама, док су Дејзи и Том себе ослободили проблематичне савести - и од чак много проблематичније самоспознаје. Они нису одани ни идеји нити особи. Међутим њихове ликове Фиццералд није произвољно одабрао. Американци су већ дуго били упозоравани на опасну *субјективност* својих живота. Дуга традиција друштвене филозофије у Америци, њена тзв. јавна филозофија, била је позната по свом интересовању за актуелна питања. Нема бољих примера за то од истицања потребе за лојалношћу код Џозаје Ројса, или пак моралности живљења код Вилијема Џејмса. Бројна предавања и дела Волтера Липмана, Џорџа Сантајане и посебно Џона Дјуија се интензивно фокусирају на америчку јавну сцену. Ови радови су представљали садржајне приказе *доброг* живота, као супротности начину на који живимо данас; ту је био такође Липманов приказ америчког сна (који има веома мало сличности са оним што данас под њим подразумевамо), као и размишљања о начину на који Американци мисле, или одбијају да мисле, о импликацијама тог *сна*. Ови радови су позивали нацију да спозна начин на који овакав *сан* ствара и троши новац, да спозна своје класне разлике, као и природу америчког националног карактера. Ево како је Џозаја Ројс описао основну тему Јавне филозофије у времену пре него што је Фиццералд пошао на Принстон:

После рата, наш измењени и неспокојни народ трага не само за религиозним, већ и за моралним вођством. Који су принципи који нам могу показати пут који

треба пратити у често непроходној дивљини нове демократије? Често се чини као да нам је, у свакој кризи наших великих друштвених афера, био потребан неко да нам каже који је наш сан и да интерпретацију истог тог сна. Ми смо решени да имамо живот ... Али какав живот? (Мерчанд 1984: 212)⁹⁴

Читаоци који се сусретну са Фиццералдовим романом и са двадесетим годинама прошлог века су склони да мисле да је често спомињана суштина *америчког сна* питање личне слободе и материјалног успеха. Ипак, мислиоци раног двадесетог века попут Џозаје Ројса и Волтера Липмана су писали о том истом сну са много више идеализма. Оно су га повезивали са стварањем нације у осамнаестом веку, као и са особеностима карактера које су из тога произишле. Ројс је међутим, ипак сматрао да је амерички сан постало тешко чак распознати, а поготово реконструисати. Можда је већ био изгубљен. Да ли је бар његов модел преостао Американцима да га разумеју? Милтон Р. Стерн се у књизи *Златни тренутак* слаже да се чак и могућност *разумевања* сна умањила:

Сироти, наивни, кучкин син. Сањао је о једној земљи а добио Источно и Западно Јаје (East and West Egg). Сањао је о будућем магичном "ја" и добио историју Дена Кодија. Сањао је о животу неограничених могућности а добио Хопалонг Кесидија, Хорација Алцера и Бен Френклинов *Пут до богатства*. Шта је друго могао да имитира? (Стерн 1970: 247)

За самог Фиццералда (а то свакако има везе са насловом који је напослетку одабрао за свој роман), тај *сан* је буквално представљао квалитет *узвишености*. То је значило испољавање и у приватном животу оних *срчаних* несебичних карактеристика које су учиниле стварање Америке могућим. Бити *велики* у овом роману значи наставити америчку традицију. А америчка традиција је двадесетих година дефинитивно била на уму Фиццералду. То видимо из начина на који ју је дефинисао у закључку своје кратке приче *Пливачи*, из 1929. године:

Француска је била земља, Енглеску су представљали људи, али Америка, имајући око себе још увек тај квалитет идеје, је била тежа за спознавање – њу су представљали гробови на Шајлоху и уморна, издужена, нервозна лица његових великих људи, и њени момци који су умирали у Аргону за фразу која је постала

⁹⁴ Одломак је из есеја *Вилијем Џејмс и филозофија живота* и представља предавање Џозаје Ројса одржано 1911, тако да је рат на који се односи Шпанско-амерички рат из 1898. године.

празна и пре него што су се њихова тела распала. Она је била решеност срца (willingness of the heart). (Фицџералд 1989: 512)

Било би тешко разумети *Великог Гетсбија* (као и цео Фицџералдов опус) без последње реченице. Али, без обзира колико била снажна, она има своје претече. Произошла је добрим делом из читања о природи Американаца.

Погледајмо најпре супротност овој идеји: насупрот Ројсовој панорамској визији националног развоја, одговорности и обавезе, карактер попут Тома Бјукенена представља сажетак америчких неуспеха: он је богат а без савести, моралиста који сам није моралан, искључив, расиста и, изнад свега, веран само себи. Што се његовог америчког сна тиче, он остаје нерасоткривен. Он је Ројсова "ноћна мора" као што је то и Јавне филозофије, класична фигура мржње и апсолутне, себичне субјективности. А како окарактерисати самог Гетсбија?

Вредности које је Фицџералд призвао из година пре *Доба џеза* се не састоје само од моралних забрана. Вилијем Џејмс је заиста проповедао потпуну и свесну одговорност за америчке моралне одлуке; Џорџ Сентејен је предавао америчкој јавности о одговорности стварања једног смисленог друштвеног поретка, а Џон Дјуи је изнова скицирао услове једног информисаног јавног прилагођавања неопходној друштвеној промени. Међутим, ово је укључивало више од јавног морала. Џејмс је, у писму Х. Џ. Велсу које је постало део америчке интелектуалне историје, једном споменуо ново и алармантно "обожавање кучка-богиње УСПЕХА" у Америци. (Стерн 1980: 91) Он је увидео да просперитет и моћ могу сами за себе постати тривијални и досадни. Живот је *захтевао* инвентивне моћи *имагинације* – чак и романтичне *љубави* и *привржености*. Он је заговарао посвећеност људима и идејема, и био против стања ума који се изгубио у бесмисленој субјективности. Живот је захтевао циљеве, жртве, и одређену дозу ризика. Заправо, Џејмс се једном узалудно запитао да ли су последњи хероји Америке морали бити изван закона, бирајући неразборито да не буду средња класа. Колико је он могао да види, није било ничега погрешног у емоционалном посвећивању Американаца *делу* (иако би претеривање очигледно било опасно), и губљењу самог себе у том процесу. Ликови у *Великом Гетсбију* играју многе драме описане у америчкој филозофији, док језик романа одсликава језик дебате о једној земљи више имућној а мање херојској, мање верној – осим Џеја Гетсбија – великим *страстима* своје прошлости.

Гетсби има потенцијал за грађење сопствене среће. Он верује у свој сан и у Дејзи као његов објекат. Осим Ника Каравеја и сиротог Џорџа Вилсона он је једина фигура у роману која има *страст* према уверењу, и којој је *дубоко* стало до неког другог. Он је можда у заблуди у вези са врстом среће коју је могуће остварити, или у вези са женом која представља ту срећу, али он је себе посветио свом сну. Гетсбијева тежња за Дејзи, и поред немогућности вероватноће свог остварења, је можда коначан облик америчке решености да из судбине "исцеди" *нови* живот, а која стоји у основи америчког сна.

Наравно, Гетсби није савршен: упркос његовом *идеализму*, његова идеја доброг живота као да се базира на стицању новца, ствари, власништва. Можда најчувенија књижевна својина двадесетог века су његова величанствена кола: "Имала су богату крем боју, била су никлована, у својој монструозној величини ту и тамо су била набрекла од дивних кутија шешира, хране, алата и имала су цео лавиринт ветробрана у којима се огледало десетак сунаца". (Фиццералд 1925: 51) У овој књизи као да настојимо да сагледамо сунце кроз рефлексију произведених ствари. Гетсбијева кућа (попут Миртиног стана) је огледало *конзумизма*. Па ипак, Џорџ Сентејен у свом веома проницљивом есеју из 1920. названом *Материјализам и идеализам у америчком начину живљења*, истиче да материјализам и идеализам не искључују нужно једно друго. Гетсби је материјалиста јер Американци немају много других алтернатива. Материјални живот нуди један од неколико признатих начина на који Американац може да *изрази* свој идеализам. Ево како то Сентејен објашњава:

Јер за Американаца та неопходност којом се његов роман бави суштином, његов жар уложен у откривање те суштине, одвраћа од уљуљканости лутања; док његови механизми морају бити пречице ... Постоји одређен ентузијазам у његовом симпатетичком управљању материјалним силама који иде тако далеко да укида карактер ограничености који би иначе могао присвојити ... његови идеали добијају форму предосећања и пророчанстава; његова студиозна пророчанства се често остварују. Као што то бива и са америчким идеалима радног човека о достизању среће. Као сиромашан дечко, нпр., он сања о образовању, и ускоро добија образовање, или бар диплому; сања да постане богат, и постаје богат ... Он сања о томе да помогне да се настави и убрза кретање огромног, запењеног прогресивног друштва, и заправо то чини. Идеали који се толико чврсто држе природе су веома склони испуњавању; Американац

се озарује извесним самопоуздањем и осећајем мајсторства; он осећа да Бог и природа раде са њим. (Сентејен 1956: 108-9)

Новац је, напоследку, био само средство да се изразе иначе недовршене идеје. Видимо да је Сентејен био убеђен да је овакво становиште било једна врста секуларне теологије, што је погодан начин приступања и идејама Џеја Гетсбија. Једна од главних тема Фиццералдовог романа јесте примена религијског осећања на световно искуство; као што је једна од главних тема о којима говори Сентејен репрезентативност ове америчке концепције. Можда је Вилијем Џејмс то најбоље рекао: "вера базирана на жудњи је свакако законита и могуће неопходна ствар". (Мерчанд 1984: 29) За нас, који живимо у периоду постмодернизма, као и за модернисте, секуларно и религијско су већ одавно постали испреплетени, и то је још један од романтичарских постулата који опстају у модернизму.

Шта су препреке остварењу Гетсбијевог сна, поред непопустљивости *људске природе, времена и случаја*? Гетсби не жели само да буде успешан, он жели да буде *центлмен*. Мејер Волфшим нас подсећа неколико пута да је он испунио обе своје жудње, али се испоставља да је Волфшим више него непоуздан судија. Једна од најважнијих ствари за данашњег читаоца је спознаја да је појам демократије био другачији 1922. године од онога што под тим подразумевамо данас. У свим Фиццералдовим романима и причама видимо *аспирацију* која се сусреће са одбијањем. *Велики Гетсби* говори о једној демократији коју данашњи читаоци каткад не препознају; она је дефинисана класом. Ник, Волфшим, Том, па чак и Мирта Вилсон имају на уму један идеалан друштвени тип. То је случај и са Гетсбијем. Навикнути смо да мислимо да ће, посебно у Америци, човек који је сам себе створио бити поносан због свог постигнућа. Гетсби међутим крије своју прошлост – иако је она довољно занимљива да пружи материјал за десетину романа. Он започиње свој живот на дотрајалој фарми, учи да чита и размишља без много помоћи других, одлази на своја лутања, постаје неодољив за жене, спасава јахту од катастрофе, довршавајући све то тако што постаје (Бејзил Дјук Ли је сањао о томе) центлмен-криминалац. Ако нас све ово подсећа на чувене животе и књиге, то је са свесном намером аутора. Свака књижевно-биографска тема коју можемо да замислимо је део његовог потиснутог живота: он нам доноси ехое Дејвида Коперфилда, Џулијена Сорела, Хорација Елцера, Џозефа Конрада, па чак и Рефлза (Reffles), благог друштвеног варалице коме су се

Фицџералд као и Џорџ Орвел дивили као ученици. Ипак ова авантуристичка прича остаје дубоко незанимљива за Гетсбија, иако је Ник њоме фасциниран.

Гетсби не жели да буде цењен због онога што јесте, већ због онога што није. У овоме, он представља тензије раних двадесетих година прошлог века. Волфшим практично не припада ниједној друштвеној класи – он је скоро вртоглаво изнад разумљивог и прихватљивог система вредности – али он сматра да је Гетсби "савршен џентлмен" и "човек финог васпитања". (Фицџералд 1925: 57) Мирта Вилсон се удала за свога супруга Џорџа "зато јер је мислила да је џентлмен". Она ради на пумпи, али попут Волфшима она каже исто о савршеном друштвеном типу: "Мислила сам да зна нешто о васпитању". (Фицџералд 1925: 30) Њена пријатељица Лусил Меки је одустала од обожаваоца јер је, како каже, "био много испод ње". (Фицџералд 1925: 29) Чак и Том Бјукенен, са свим његовим заблудама о науци и уметности, жарко жели да докаже господску одговорност, и прихвата вредности своје друштвене класе.

Када Гетсби каже "Ово је нешто што увек носим", тј. слику "из оксфордских дана", која показује да је увек припадао својим племенитим савременицима - то је коначни доказ да је његов ранији живот ишчезао. (Фицџералд 1925: 53) Гетсби није само водећи представник Доба Џеза, већ је такође последња велика фигура романтичарског *џентлмена-хероја*. Он разуме и прихвата да је *неједнакост* карактеристика демократског "тренутка" у коме живи. Та неправда међутим има и своју добру страну: његов карактер је чвршћи, много интензивнији (по узору на бајроновског јунака), захваљујући тада већ застарелим квалитетима *учтивости, промишљености и части*. Било у односу према Нику Каравеју или Дејзи или пак девојци која је поцепала хаљину на његовој забави, он поседује ону господственост непознату Вест Егу, заборављену од стране Ист Ега, избрисану из сећања саме америчке нације. Иронија романа је у томе што је он постао много већи џентлмен од његових друштвених противника – "целе проклете банде" њих – који немају никакав осећај части. (Фицџералд 1925: 120) Међутим, успевајући у томе, он себе чини рањивим. С друге стране, одричући се лојалности и части, Том и Дејзи су заштитили своје неосетљиве животе.

Пре *Великог Гетсбија*, Фицџералд се бавио темом образованог и књижевног света. Открио нам је много тога о привилегованом животу на Принстону и његовим викендима на Менхетну које је проводио као студент. Креирање ликова Џимија Геца, Мирте Вилсон као и Џорџа Вилсона показују нам колико се његово *разумевање* карактера развило. У својој преписци са уредником Максом Перкинсом, Фицџералд је

отишао тако далеко да изјави да је Мирта Вилсон много потпунији карактер од Дејзи Феј Бјукенен. Постоје разлози за то: Дејзи и Гетсби немају тако чврсте обресе као они који их окружују. Они су делимично *митски* и чак *алегоријски* ликови, тако да је дифузни аспект потпуно разумљив. Мирта припада свакодневном свету; Фицџералдова тактика у развијању њеног карактера јесте да опише до детаља њен однос према том свету – и да јој дозволи да открије свој укус и стил. Дејзи, ретко описивана директно, је делимично *идеја*; Мирта, често описивана директно, је разумевана кроз своје неуморно *акумулирање* материјалог. Њен стан нам открива исто толико о њеном концепту саме себе колико нам Гетсбијева палата открива о свом власнику:

Стан се налазио на последњем спрату – мала дневна соба, мала трпезарија, мала спаваћа соба и купатило. Дневна соба била је претрпана намештајем с таписеријама, који је био превелик за њу, тако да је кретање по њој значило непрестано посртање преко призора дама које се њишу у вртovima Версаја... На столу је лежало неколико старих примерака *Градског трача* и књига *Симон и Петар*, те неки листови жуте штампе са Бродвеја. Госпођа Вилсон се најпре постарала за пса. Лифтбој је, против своје воље, отишао по кутију сламе и по млеко, чему је по сопственој вољи додао лименку тврдог псећег кекса – од којих се један апатично растапао у тањиру млека цело поподне. (Фицџералд 1925: 25)

Када видимо Миртино намештење стана добијамо способност да завиримо у њен ум. Постоје многи аспекти код ње вредни дивљења међутим, попут Гетсбија, ни она не разуме у чему је суштина *стила*. Он жели да постане центлмен, она жели да постане дама: али која је вероватноћа? Мирта, која је мануелна радница, окружила се артефактима средње класе. Чак и те ствари она не разуме веома добро, што нам говори да је њено разумевање Тома, који егзистира много нивоа изнад средње класе, такође недовољно. Све у вези стана указује да је Мирта, попут Гетсбија, своје идеје о стилу и класи добила са тржишта *масовне културе*. Нису само магацини и књиге показатељи таквог становишта; намештај је такође демонстрација онога што је научила од маскултуре. Једна од Фицџералдових тактика у сцени о Миртином стану јесте *набрајање* до граница разумљивости. У њему је описано више објеката и ствари него што ум може лако запазити. Видимо да се Мирта труди да *акумулира* свој друштвени статус. Она поставља таписерије које јој дају грандиознију слику о њој самој од оне коју стичемо на први поглед, када је све што нам изгледа да поседује њена *чулна* интелигенција. Она

купује књиге, магazine, намештај, слике и "полицејског пса" управо због наметљивости реклама које обећавају статус кроз материјално *стицање*. (Фиццералд 1925: 24) Њен каталог ствари које "мора да има" – масажа, трајна, огрлица за пса, венац, пепељара – јесте индикатор постајања онога што она зна да *није*. (Фиццералд 1925: 31) Али, како Стерн указује, чак су и могућности имитације умањене. Реч "мала", поновљена у одломку четири пута, говори нам доста о *великим очекивањима* сабијеним у један ограничени психолошки простор.

Говорити о језику и стилу романа *Велики Гетсби* може бити тешко као што је то и поткрепљивање карактеризације сваког од његових јунака. У роману постоје одређени обрасци, везе и понављања који на себе привлаче пажњу. Сама наратија је тактична у свом понављању: видимо се како континуирано корачамо кроз Гетсбијеву кућу; како поново посећујемо Томов и Дејзин дом; како изнова читамо мале биографије уметнуте у роман које се преламају кроз сваки сегмент главне приче. Кључне идеје и речи се јављају у понављајућем низу:

...потврда да вам је таман причинила неке веселе, узбудљиве ствари и да ће се те веселе, узбудљиве ствари догодити већ у следећем часу. (Фиццералд 1925: 11)

"Погледала сам мало напоље, напољу је врло романтично... Романтично, зар не Томе?" ... "Веома романтично". (Фиццералд 1925: 16)

"Рекла ми је да је девојчица, окренула сам главу и расплакала се. "У реду", рекла сам, "драго ми је да је девојчица. И надам се да ће бити глупача – то је најбоље што девојка може да буде на овом свету, лепа мала глупача". (Фиццералд 1925: 17)

"...ово је књига коју је имао као дечак. Она све говори." ... "Случајно сам наишао на ову књигу", ... "Она све говори, зар не?" ... "Она све говори". (Фиццералд 1925: 135)

Фиццералд је био проучавалац језичких образаца, а горе наведени нам управо показују како људи без много вербалне спретности настоје да се понављају онда када верују да образлажу своја становишта. У последњем цитату видимо како господин Геџ сматра да је повезаност између ствари реална и видљива; пошто ју је таквом представио, она је за њега заиста таква. Једно од ових "Она све говори" припада Нику, и учтиво је укључено у овај крхки свет веровања и повлађивања. Дејзи има романсу на уму, али оно што чујемо је запањујуће раван, непрестано понављајући тон фразе која не значи ништа онима који је користе. Што се више понавља, она мање значи, као када се Том уморно

слаже ("Веома романтично") са нечим што њему не значи ништа. (Фицџералд 1925: 16) Дејзин глас може бити златан, али не и њен говор: она је често неодлучна са речима, па може да изрази искреност или пак њен привид само кроз понављање.

Иако је сликовитост романа одувек привлачила пажњу критичара, заправо је тешко ослањати се искључиво на сликовитост као критеријум. У роману постоји много визуелних описа људи и ствари који су уравнотежени једним *неуспехом перцепције* која пак представља једну од великих тема наратије. Видети ствари *нејасно* је, наговештава Фицџералд, скоро исто као доћи до њихове *суштине*. Видимо да неуспех перцепције у овој причи кореспондира са *природом људских односа*. Ник види ствари нејасно јер скоро да нема односа у књизи који је истинит. Оно што је важно исто толико као посматрани објекат су магла и тмина које га обавијају. (Ник саму историју назива "огромна непознаница", (Фицџералд 1925: 141) и овај осећај наметнутог неразумевања се преноси на начин на који читалац разуме самог себе у садашњем тренутку.)

Језик романа је чувен и због обојености специфичним бојама и њиховим импликацијама. Фицџералд пише да је Гетсбијева кућа била "шарена од боја", а сам текст их је препун. (Фицџералд 1925: 34) Критичари су дуго истицали да свака уметнута боја има одређено значење: тако је добар пример категоризације боја студија *Достизање "Великог Гетсбија"* Роберта Емета Лонга. *Зелена*, нпр, је боја *наде*, зеленог светла на крају мистериозног дока, "...зелених груди новог света". (Фицџералд 1925: 140) Роман је препун непосредне *жуте* боје, имплицирајући тиме увек у позадини боју *злата* и тему Маидаса (Midas) који је све што додирне претварао у злато. Боје уоквирују једна другу: "високо у белој палати живела је краљева кћи, златна девојка". (Фицџералд 1925: 94) Жута је такође боја *преображаја*, и појављује се у интервалима, као у трећем поглављу романа, да укаже на алхемијске моћи великог богатства. Стварање "златног света" је, очигледно, само ствар *намере*:

...док је комби зујао попут жутог лептира у сусрет свим возовима... Сваког петка је из воћарнице у Њујорку долазило пет сандука поморанџи и лимуна... На столовима, украшеним блиставим предјелима, зачињени одресци печене шунке тискали су се са салатама пеливанских шара и свињским и ћурећим паштетама кулинарском магијом претвореним у суво злато... оркестар почиње да свира лагане коктел-мелодије (yellow cocktail music)... две девојке у истоветним жутим хаљинама... Са Џорданином танком златном руком у мојој, сишли смо низа степенице и пошли у башту. (Фицџералд 1925: 33-36)

Фицџералдова намера је да спознамо да новац може да преобрази свет - то је идеја која окупира пишчеву имагинацију још од 1922. год, када је објавио причу *Дијамант велики као Риц*. Али боја је непостојана; и тако не нужно поуздан доказ: бели красуљак (daisy) са својим златним срцем може бити крајње варљив. Постоји један алегоријски моменат на Гетсбијевој првој забави у коме пева девојка из чувеног хора: "Сузе су текле низ њене образе – али не несметано, јер када би дошле у контакт са њеним густо намазаним трепавицама попримила би мастиљаву боју и настављале пут у тромим црним поточићима". (Фицџералд 1925: 42) Он нас подсећа на непоузданост спољашњости, и на све метафоричке импликације саме идеје о спољашњем утиску.

Роман је "опседнут временом", прожет стотинама референци на *сећање* као и на ослобађање наших живота од сећања. (Бруколи 1985: 10-12) Током романа, ове референце на *пролазност времена* служе истицању једног свеобухватног става. Роман делује кроз два различита временска плана – људски и космички. На пример: постигнута је моћна иронија када је временом обојена свест Дејзи Бјукенен – "Шта ћемо да радимо са собом данас поподне", завапила је Дејзи, "и следећег дана, и следећих тридесет година?" (Фицџералд 1925: 92) – постављена насупрот машинерије равнодушног космоса. Сунце, месец, небо и звезде су у *Великом Гетсбију* присутни не само као симболи романтизма већ и као силе које исправљају утиске које имају Ник и Џордан и посебно, Џеј Гетсби, који жели да верује да живот јесте "почињање испочетка". (Фицџералд 1925: 7) Заправо, што дубље улазимо у нарацију, спознајемо да природа доноси све мање спокоја.

На дубљем нивоу романа постоји снажан контраст између језика управљања и воље, као и између намере и несвесног.⁹⁵ Тако опис *виталне енергије*, нпр, указује на снагу карактера. Таква енергија у Џеју Гетсбију, Мирти Вилсон, и повремено у Нику Каравеју, указује на способност живљења једног живота *осећања*. Она истиче *интензитет* и емоционалну посвећеност који су толико страни осталима у овој причи. Тако, када видимо Гетсбија мирног – онолико колико он то може да буде – видимо његову спремност за ново искуство:

Балансирао је на командној табли аутомобила са оном разноврсношћу покрета која је типично америчка – мислим да потиче од недостатка физичког рада у младости, а још више од лакоће наших нервозних, безначајних игара. Та особина

⁹⁵ Овај контраст потиче из Јавне филозофије, где језик одсликава неке од националних тема о којима смо раније говорили.

је непрестано избијала у облику нервозе из његових одмерених манира. Никада није био сасвим смирен; или би тапкао ногом, или би нервозно отварао и затварао шаку. (Фиццералд 1925: 51)

Виталност, енергија и немир које Гетсби испољава су чести термини раног двадесетог века. Њихови синоними су кориштени, као у говорима Тедија Рузвелта, да симболички окарактеришу амерички карактер и његове *креативне могућности*. Увек у покрету, Гетсби има намеру да нас подсети на вредности које славе не само романописци, већ и они који верују да је до моралног живота могуће доћи само уколико индивидуалац поседује велику *енергију*, снажну *вољу* и изузетну *решеност*. Зато је са описом из претходног одломка потребно упоредити начин на који су описани остали ликови романа. Они су нам представљени кроз термине *индоленције*, *инертности*, *повлачења* и чак *парализе*. Непокретност Дејзи Феј Бјукенен ("Шта људи планирају?") (Фиццералд 1925: 13) подсећа на живот *Прождирача лотоса* (The Lotos-eaters). Изгледа нам да се Џордан досађује не само ситуационо већ и егзистенцијално; она је, наравно, превише мудра или, попут Дејзи, можда превише "софистицирана" да би *сањала*. Фигуре у позадини су болесне, неме, "летаргичне" или паралитично пијане. Све оне испољавају ону отупљујућу несвесност *ума* лишеног *воље* којој је Т. С. Елиот дао обележје у *Пустој земљи* 1922. године.

Фиццералд овако указује на националне импликације личног и културолошког "лутања" (drift) у неиспуњеним животима:

Не знам зашто су дошли на Исток. Годину дана су провели у Француској, без неког нарочитог разлога, а онда су се неуморно селјакали тамо-амо, свуда где су људи играли поло и били богати. "Овај пут смо дошли за стално", саопштила ми је Дејзи преко телефона, али нисам јој веровао – нисам завирио у Дејзино срце, али сам осећао да ће Тома стално нешто нагонити на покрет, тражећи помало чежњиво драматичну плаховитост неке непоновљиве фудбалске утакмице (Фиццералд 1925: 8-9)

Термин "лутање" (drift) је наслеђен од Вилијема Џејмса, који га је називао потпуном супротношћу моралној свесности; и од Волтера Липмана, који га је искористио као део наслова чувене књиге *Лутање и владање* (*Drift and Mastery*). Фиццералд подсећа своје читаоце на дебате које су остале недовршене: Липман је тврдио да уколико не *користиш* своју слободу онда тешко да је заслужијеш. И, заиста, нећеш је имати дуго.

Када Фицџералд описује Тома и Дејзи заједно са осталима, он оживљава својим читаоцима Липманову презриву реченицу о Американцима који су постали "нација некритичних скитница", немарних и заокупљених самима собом. (Бруколи 1985: xvii) Овим је указано на фатални недостатак *енергије*, и, неоспорно, било какве моралне тензије. Специфичан језик романа нам наговештава, много пре него што Том, Дејзи и Џордан донесу своје одлуке, какве ће те одлуке бити.

Фицџералд супротставља *хармонију* и *несклад*, и у дословном и у фигуративном смислу. Нпр, Гетсбијева прва забава почиње формално, али се до краја вечери "већина преосталих жена ... свађала са набеђеним мужевима". Једна одређена песма завршавала се "тешким, испрекиданим јецајима", и изашли смо у "бизарну и бучну сцену" судара, усред "оштрог, непријатног трубљења" аутомобилских сирена. (Фицџералд 1925: 42-4) Та "дерњава сирена" не означава само буку у позадини, већ представља и културолошку метафору. Аманда Вејл у својој биографији Џералда Марфија, једног од Фицџералдових цењених пријатеља, указује да је баш овај звук механизације, укључујући "аутомобилске сирене", био у домену модернизма до средине двадесетих година. (Вејл 1998: 189) Оштри, трубећи звуци ових немарних механичких "покретних објеката" су били савршено осмишљени да представе не само тон већ и *морални несклад* индустријског живота.

У Фицџералдовом роману, асонанца на сваком нивоу значења је замењена дисонанцом. Тако је изузетна сцена у хотелу Плаза саграђена на прекидању ритма и наслућујућим очекивањима. Ник, Дејзи, Џордан, Том и Гетсби случајно чују венчање – веома симболичан догађај у овој причи – на спрату испод њиховог изнајмљеног апартмана. Али свадбена музика бива потиснута "набијеном врелином која је праснула у звук". "Чудесни акорди Менделсоновог *Свадбеног марша*" се дословно утапају у "провалу цеза". (Фицџералд 1925: 99-100) Од тог момента у роману лирски језик постаје разбијен, нескладан. Заправо, Ник описује речи као "клеветничко брбљање", док Гетсби прибегава "викању" и "бунту", имплицирајући неуспех значења и намере. (Фицџералд 1925: 106) Нови, разбијени ритмови постају еквивалентни темама у радњи романа. Али постоје и даље импликације. Људи на обема Гетсбијевим забавама (као и на Миртиној забави) представљају "Њујорк", не толико као место већ као *идеју*. Њујорк је сам по себи дисонантан, будући да су током двадесетих година сви разумели да град више није у потпуности бео, староседелачки нити хришћански. Заправо, "основна оптужба коју критичари износе против Њујорка јесте та да је то један 'туђ' град, дословно не-амерички и анти-амерички по својој спољашњости... град је постао

страни". (Мерчанд 1984: 235-6) То је један од разлога зашто је језик романа који се односи на Њујорк груб, дисонантан.

Велику важност у роману имају имена, па су тако драстично непознати агрегати сугласника попут Волфшим, Да Фонтано, Бембергови или Белуга увозник дувана сумњиви не само Тому Бјукенену, већ и творцима Имиграционог закона донетог 1924, која је и година настајања романа. Величанствена процесија имена којом почиње Фиццералдово четврто поглавље романа наговештава "скученост" присуства оних који су у Америку дошли (сви исувише недавно) из погрешних делова Европе. На Менхетну, Ник и Џордан чују "страну буку на тротоару" која чини да се сви осећају *немирно*.⁹⁶

Слом је карактеристичан за причу и за језик романа. Роман почиње хармоничним, ритмичким исказима, дугим, обећавајућим, полетним реченицама, језиком који лако имитира музику: "И тако, уз сунце и експлозивно бујање лишћа на дрвећу, ... имао сам онај познати осећај да живот поново почиње с летом". (Фиццералд 1925: 7) Али ствари се неумољиво крећу од хармоније до хаоса. Почевши од трезвеног, пажљивог и увежбаног изражавања Џеја Гетсбија идемо према другачијем расположењу које одређују "оштро, непријатно трубљење", "насилна конфузија" и исцрпљеност који доминирају над познијим излагањем и доживљајем приче. Језик се мења од ритмичке прецизности исказа до несклада. Идемо од дана према ноћи – и од описивања *снова* до ноћних мора. Хармонија и несклад су у истом односу као *очекивања* и реалност. Дисонантност текста је пролептична, упорно нас наводећи да наслутимо крај: оне "тужне, безнадежне саксофоне који завијају у ритму *Бил стрит блуза*, сажимајући тугу и наметљивост живота у новим тоновима". (Фиццералд 1925: 218)

3. 4. 3 О психологији мас-културе у књижевности

У овом поглављу смо дали анализу америчког сна као психологије конзумизма користећи дијалектички модел егзистенцијалне субјективности, да бисмо развили концепт односа између психологије и идеологије, али и преформулисали традиционално поимање односа између индивидуе и друштва. Свакако, није нам намера да истакнемо да је психологија мас-културе једина психолошка манифестација – или једино огледало у коме се одсликава проучавани Фиццералдов роман или пак сам

⁹⁶ У складу са таквим расположењем није чудно што је презиме "Гец" из средње Европе постало англофоно "Гетсби".

амерички сан. Постоје многи фактори укључени у процес стварања и изражавања – укључујући и уметничко изражавање – сваког културног феномена. А сваки покушај одређивања примарног узрока људског понашања, у књижевном делу или уопште, је свакако двосмислен пројекат. Схватање каузалности примењено на хуманистичке као и на друштвене науке је, сматрамо, најбоље разумети као вишеструко, циркуларно и еволуирајуће, пре него неко које се приклања неком хијерархијском или линеарном поретку. У критици свакако постоји потреба за субјективним моделом који би се уздигао изнад друштвено-индивидуалне дихотомије који америчка књижевна критика тако радо истиче; моделом који нам дозвољава да осветлимо начине на које психологија конзумизма сачињава крајњи план нашег културног миљеа, као што то Фиццералдово дело илуструје.

Као што смо видели, протагониста *Великог Гетсбија* је вођен жудњом да избегне егзистенцијалну суштину. Овај трансцендентални пројекат одређује *свест* и *понашање* главног јунака. Гетсбијева опсесивна потрага за Дајзи је резултат његове жеље да поништи своју прошлост и избегне егзистенцијалну суштину коју му прошлост намеће: ако поседује Дејзи – која, за њега, представља емоционалну *одвојеност* коју му омогућава свет богатства више класе – биће претворен у Џеја Гетсбија кога је до тада само оличавао, оног Џеја Гетсбија чија породица заиста има порекло више класе, Џеја Гетсбија који је заиста путовао Европом као "млади раџа" и дипломирао на Оксфорду, Џеја Гетсбија који је имун на историјску условљеност. (Фиццералд 1925: 66)

Није изненађујуће, заправо, што Фиццералдов протагониста умире на крају романа: после неуспеха његовог трансценденталног пројекта, не постоји ниједно место куда би отишао – смрт је једина трансценденталност која му преостаје. Оно што роман имплицира је да жудња за избегавањем егзистенцијалне суштине као и жудња за смрћу имају исту основу а то је жеља да се избегне егзистенцијална суштину.

Како психологија мас-културе служи овом трансценденталном пројекту? Као што *Велики Гетсби* јасно показује, психологија конзумизма олакшава бег од егзистенцијалне суштине пре свега кроз *замену* и *мистификацију*. Када појединац жуди за неком врстом контроле – над животом, условљеношћу, душевношћу – која не може бити условљена историјски, у стварном животу, он може посегнути за мас-културом, поготово за њеном вредношћу размене симбола, јер је то подручје где појединац верује да је таква контрола могућа. А *амерички сан*, који по својој природи везује духовни аспект са конзумизмом, је израз овог веровања. Тако, један од главних парадокса

америчког сна се огледа у томе да, док прокламује отвореност историје за свакога, и пружа сваком појединцу могућност да постане део те историје, у стварности он значи удаљавање од историје: он дозвољава сваком појединцу да побегне од историје у конзумизам. Конзумирање, дакле – било у облику ствари или особе – постаје подручје замене, симбол који појединац мора да освоји ако жели да има контролу, да буде заштићен и сигуран. То јест, конзумизам постаје, попут религиозне реликвије, домен мистификације, магичног размишљања. Тако, конзумизам не поседује само друштвено значење, на шта Маркс указује, већ такође и *метафизичко* значење. Попут пламена упаљене свеће или звука бројаница, попут понављања посебне мантре или стицања реликвије која доноси посебне повластице, куповина прикладне потрошне робе може омогућити дешавање *добрих* ствари. То јест, мас-култура може обезбедити *бег* од егзистеницијалне суштине што чини да *изгледа* да се добре ствари дешавају.

Наравно, психологија конзумизма у америчкој култури није везана искључиво за дведесети век. Ипак, изгледа да протицањем времена постаје свеprisутна у савременом друштву. Два фактора у америчкој култури двадесетог века се удружују у промовисању психологије мас-културе: слабљење религије и повећање медијске промоције доступних потрошних добара. Једном када је религија престала да буде главни фактор у америчком животу, био је потребан други извор оног психолошког аспекта утехе који је религија некада даривала: *обећање* бољег живота који ће доћи, *сврха* да одреди смернице живљења од данас до сутра, одвраћање од болне стране живота, и као што смо видели, домен магичног размишљања и "гаранције" које то са собом носи. Психологија мас-културе можда не обезбеђује срећу, али, попут религије, може значити одвраћање од туге. Можда је то разлог популарности америчког сна међу половима, класама и временским периодима, као и тога што је психологија мас-културе постала тако раширен феномен у нашој култури.

Заиста, моћ жеље да се побегне од садашњег тренутка је илустрована *носталгијом* протагонисте за једном изгубљеном *прошлошћу* у којој он изгледа да памти један потпунији живот. То у роману илуструје Гетсбијева жудња да врати време када је упознао Дејзи. Ипак, роман указује на чињеницу да, у стварности, није постојало време савршене *потпуности* у прошлости главног јунака. Успех Гетсбијевог некадашњег забављања са Дејзи је био заснован на његовом лажном идентитету, и он би је изгубио по завршетку рата било да се она удала или не за неког другог у његовом одсуству. Тако, наша жудња за "златном прошлошћу" не значи да је таква прошлост заиста постојала. Уместо тога, она представља индикацију једне *узнемирености*

садашњошћу и *неизвесности* пред будућношћу. Зато, ако је психологија мас-културе у стању да донесе макар и илузорно олакшање таквог егзистенцијалног бола, то објашњава њену популарност.

Очигледно, објашњење чињенице зашто је улога конзумизма у америчком начину живљења постала све важнија и присутнија током времена је базирано пре на културолошким и теоријским разматрањима него на књижевним текстовима. Ипак, књижевни текстови нам откривају одређену хронологију путање која указује да се природа улоге мас-културе мењала током времена, додирујући многе области које се ослањају на било коју културолошку студију психологије двадесетог века. Тако је, као што смо видели, Фиццералдов протагониста у некој врсти тајног споразума са друштвеним системом који га, на овај или онај начин, угњетава. Разлог лежи у томе што се потребе и осећања Фиццералдовога јунака сукобљавају са захтевима друштвеног миљеа према коме има аспирације. За Џеја Гетсбија, ништа се не дешава изван *царства* конзумизма, и *свест* је за њега искључиво ствар магичног размишљања: он верује да ће му конзумизам купити Дејзи а да ће му поседовање Дејзи купити нову личну историју и нови идентитет. А да би могао да избори са хегеловском меланхоличном свести са којом су остали карактери принуђени да се саживе – и да би Фиццералд заправо могао да замисли Гетсбијеву свест у овом светлу – овај протагониста би морао да преживи губитак Дејзи, као и неуспех свог трансценденталног пројекта.

Фиццералд своје јунаку није дозволио да спозна да су његови материјализовани циљеви празни. Или, можемо рећи да је то спознаја коју се цео живот трудио да потисне – све до расплета када његови методи избегавања и порицања више нису били довољни. Он није могао одустати од своје идеје да амерички сан мора бити царство апсолутно *позитивних* вредности. Пратећи његову романтичарску немогућност да поднесе било коју пројекцију стварности другачију од оне коју он *види*, видимо прогресивно дубље и самосвесније психолошко улагање у један свет структурисан конзумизмом.

Такође видимо једно прогресивно *исцрпљивање* симбола. Показали смо да роман *Велики Гетсби* открива структуру психолошког улагања у размену вредности симбола, која, по дефиницији, није базирана на принципу "објект за објект", јер је материјално постојање објекта засновано само на његовој употребној вредности. Објекат ипак може настањивати симбол, сматрамо, до границе до које симбол спаја друштвено значење са одређеним психолошким искуством објекта.

Ипак, за Џеј Гетсбија, симбол није толико потпун. Његова вила, његов ауто и његов хидроавион имају мало значаја за њега изван њихове функције симбола достизања друштвеног статуса који му омогућава да тежи ка Дејзи – још једном симболу – са успехом који није био у могућности да достигне у својој раној младости. И заиста, Џеј Гетсби успева да освоји већину симбола којима тежи из разлога што одабира праве симболе за своје циљеве.

На много начина, савремена Америка (заправо савремено друштво) се суочава са истим проблемом са којим је суочен Џеј Гетсби, као и његов аутор: како да замисли стварност и створи *свест* изван психодруштвеног оквира структурисаног од стране мас-културе. Заиста, материјализовање америчке (као и наше) културе данас је тако потпуно, иако не увек тако очигледно, као што је то било индустријско трансформисање америчке културе у деветнаестом веку. Као што смо видели, психологија конзумизма је на снази увек када смо подстакнути – или сами жудимо – да заменимо *унутарњу* проблематику једном семиотиком *престижа*, када фетишизујемо сам систем симбола, и на тај начин достижемо, ма колико краткотрајно, одређени степен емоционалне изолованости која се супроставља царству једног света егзистенцијалне условљености.

3.5 Китсово романтичарско присуство

Фиццралдова заокупљеност Китсовом поетиком представља најистрајније романтичарско *присуство* у креативном делу Ф. Скота Фиццралда, који је поетику овог песника сматрао једном од "најбогатијих и најсензуалнијих у енглеском језику, укључујући и Шекспира". (Фиццралд 1963: 104) Бројни критичари су откривали Фиццралдову фасцинираност Китсовим одама и наративним песмама у романима *Лени и проклети* (1922), *Велики Гетсби* (1925) и *Блага је ноћ* (1934).⁹⁷ Постоји критичка тенденција да се утицај Китсове поезије редукује на богату ризницу поетских слика које Фиццралд користи у својој прози или, алтернативно, да се Фиццралд тумачи кроз Китсов идеализовани свет само-довољне романтичности, сада настањен заводљивим *femme fatales* и несрећним хероинама. (Свен 1990: 437-8)

Још значајније, Китсова поезија представља образац за амбивалентност саосећања одн. симпатетичку подвојеност приказану у Фиццралдовом делу. Идентификовање ове саосећајне амбивалентности представља један од есенцијалних аспеката Фиццралдовога писања, по коме субјективност приказана кроз непосредност погледа изнутра прелази у један проницљив и оштар суд споља. Фиццралдов начин приповедања – који у себи обједињује емпатију и критичку дистанцу – је сам по себи оглед у Китсовој поетици *негативне способности* у којој уметничко *ја*, према Китсовим речима, "представља све и ништа – Нема карактера – ужива у светлости и сенци; живи наслађујући се у добру и у злу ... доживљава једнако задовољство у стварању једног Јага као и једне Имоџен". (Китс 1970: 387) Ова критичка и креативна повезаност са Китсовим поетским *присутвом* је централна за Фиццралдов креативни доживљај *емоције* и *сећања*.

Године 1936, Фиццралд није признавао Китсово истицање разлике између "камелеонског песника" и "вордсвортовске или еготистичне узвишености". (Китс 1970: 1, 387)⁹⁸ У збирци есеја и бележака *Прскање*, Фиццралд, забринут "да је почео да се идентификује са објектима свога страха или емпатије", налази у Вордсворту и Китсу отпор према оваквој претераној идентификацији која "наговештава смрт довршености" (death of accomplishment):

⁹⁷ Вид. Р. Л. Шунвалд, 'Ф. Скот Фиццралд као Китс', *Бостонске универзитетске енглеске студије* 3, 1957; Џон Груб, 'Блага је ноћ: Китс и Скот Фиццралд', *Делхаусов преглед* 45, 1964; Ричард Д. Лејхан, *Ф. Скот Фиццралд и уметност фикције*, Ј. Илиноис УП, Кербондејл, 1966; Маргарет Френсис Лофтус, 'Џон Китс у делима Ф. Скот Фиццралда', *КИЈО-студије енглеске књижевности* 7, 1972; Џорџ Монтерио, 'Џејмс Геџ и Џон Китс', *Фиццралд/Хемингвеј годишњак*, 1972.

⁹⁸ Иронично, будући да је *Романтичарски еготиста* био радни назив његовог првог романа, који је касније промењен у *С ове стране раја*, а објављен 1920. год.

Била је то претећа измаглица. Када је Вордсворт схватио да су "дани земаљске славе прошли", није осетио никакву принуду да и он нестане са њима, а Ватрена честица Китс никада није прекинуо своју борбу са т.б, нити се и у својим последњим тренуцима одрекао наде да припада великим енглеским песницима. (Фиццралд 1945: 52)

Фиццралд открива да је његова слабост претерана заокупљеност сопственом темом – оним што описује као "меланхолични став према меланхолији" – да би се одвојио од упорног утицаја вордсвортовске и китсовске естетике. Али, у истом духу, Фиццралд препознаје своје стање као "очигледно немодерно" и изједначава сопствено "саможртвовање" (self-immolation) са "нечим земљано-тамним" (sodden-dark). (Фиццралд 1945: 52) Фиццралдов избор сложеног придева подражава "земљу" (sod) из Китсове Оде тамној птици певачици (*Ода славују*) коју, како писац признаје својој ћерки Скоти, "никад не могу да читам без суза у очима". (Фиццралд 1963: 104) Чак и када се Фиццралд дистанцира од китсовског романтичарског поетског *ја*, он афирмише Китсов појам *само-растварања* (self-dissolution) (преобликован у пламтећи сакрифицијални чин "саможртвовања")⁹⁹ као тренутак када је "посматрајуће *ја*" преплављено једном целовитошћу постојања која се према Китсовим речима простире од "величанственог 'залазећег сунца' до безначајног врапца који 'чепрка по песку'" (Китс 1970: I, 186)

3. 5. 1 "Непосредни осећај тренутка"- поетика унутарњег уосећавања

Размишљајући касније о свом стилу, као и о уметности својих савременика Ернеста Хемингвеја и Томаса Вулфа, Фиццралд са китсовском прецизношћу истиче разлику између Вордсворта и Китса:

Оно што представља сличност између нас тројице као писаца јесте настојање које се појављује у нашој фикцији с времена на време – настојање да се поново осети *непосредни осећај тренутка* у времену и простору, удахнут људима пре него стварима – т.ј. покушај достизања онога што се Вордсворт трудио да уради пре него онога што је Китс достизао са једном величанственом лакоћом, покушај достизања једног зрелог осврта на дубоко искуство. (Фиццралд 1963: 270)

⁹⁹ Џон Кјул истиче да су Фиццралд и Китс водили "борбу против 'објективности' и 'субјективности' ". (Кјул 1991: 152)

Чињеница да се Фиццералдова поетика напослетку стапа са Китсовом није изненађујућа. "Поезија", примећује Фиццералд, "је или нешто што живи попут ватре у нама ... или не представља ништа, до празну ... формализовану досаду". (Фиццералд 1963: 104) Оваква декларација о поезији као суштинској (ватрену карактеристику Фиццералд повезује са Китсовим карактером и поетским темпераментом)¹⁰⁰ и природној сили је обојена сећањем на Китсову максиму да "уколико Поезија не настаје природно као што Лишће расте на дрвећу, боље је да уопште не настаје". (Китс 1970: I, 238-39) Фиццералд је чак и пре објављивања *Прскања* (*The Crack-Up*) истицао да је неизбрисива "носталгична туга" која обележава његово дело управо последица "превише читања Китса" током младости. (Фиццералд 1963: 547)¹⁰¹

Занимљиво је да Фиццералд свој "доживљај дубоког искуства" доводи у везу са имагинативним подсећањем на "непосредни осећај тренутка у времену и простору". Оличавајући Китсов "деликатан дрхтећи" осећај "перцепције пужевог пипка" (snail horn-perception), (Китс 1970: I, 265) поетско писање за Фиццералда представља "најконцентрованију форму стила", која је сензибилитетом окренута унутарњим и спољњим, видљивим и невидљивим, емоционалним, психолошким и физичким притисцима на *јединку* у датом временском и просторном контексту.¹⁰² Будући да је дефиниција *дрхтања* "трести се ненамерно због страха или неке друге емоције" (*OEP*), Китсово наглашавање овог појма нам осветљава и његове и Фиццералдове уметничке циљеве. Фиццералдово наглашавање способности имагинације да "поново осветли" оно што је *изнутра* и *споља* доживљено у одређеном "временском и просторном тренутку" води порекло, и подсећа на трансформативну способност Китсовог "камелеонског песника" да продре у животну силу другог бића, дрхтећи деликатно сваким пулсом свога постојања.

За Фиццералда, Китс је био "загарантовани" израз концентроване фразе која је у стању да дода једну спољашњу чврстоћу и унутарњу сензацију његовом одабраном поетском субјекту. У Китсовој *Вечери Св. Агнес*, наративној песми у спенсеровском стиху којој се Фиццералд дивео као "вероватно технички најпрефињенијој на

¹⁰⁰ Роналд Берман тврди да ова асоцијација са ватреним превазилази романтизам и води порекло од "Вергилијеве пре него Хомерове" епике. (Берман 1997: 111)

¹⁰¹ Овакво становиште Фиццералд наглашава у ранијем писму Мартону Кролу, упућеном 9. августа 1939, где истиче "да нечији први утицаји могу бити књижевни у широком смислу али да тренутак када се појављује лична нота *може* доћи веома рано". (Фиццералд 1963: 613)

¹⁰² Роналд Берман тумачи Фиццералдову уметност као концентрисану на тренутке када "место постаје простор". (Берман 1997: 51)

енглеском језику", он истиче један од многих оваквих примера да би оправдао своје дивљење Китсовом поетском достигнућу:

Стих попут "зец је дрхтећи храмао кроз смрзнуту траву" је толико жив да протрчите кроз њега, једва примећујући, а он (стих, прим. А.М.) је већ обојио целу песму својим покретима – храмање, дрхтање и смрзавање се дешава пред твојим очима. (Фиццералд 1963: 44)

Као што ови примери показују, Китсова употреба термина "дрхтећи" конкретизује његов принцип "перцепције пужевог пипка" у пракси, стварајући интимност између спољашњег физичког ефекта и унутарњег доживљаја емоције. И поред "дрхтавости" коју је Китс удахнуо трећем стиху песме *Вече Св. Агнес*, спољашња "смрзнута трава" успорава брзину стиха, а описи који додирују унутарњи сензибилитет и односе се на зеца који храмље, уплашен, док трпи болове, боре се са описима зимског окружења. Управо ову *емпатичку* способност растварања на овакве тренутне унутарње просторе *осећања* Фиццералд изједначава са Китсовом поетиком *негативне способности* и користи као модел за сопствену уметност.

3. 5. 2 "Нежни притисци" – Китсов поетски потпис у роману *Лени и проклети*

Китсов поетски "потпис" представља један од многих сабласних утицаја прошлости који води ка слабљењу и пропадању катастрофалног брака Антонија Печа и Глорије Гилберт у Фиццералдовом другом роману. (Фиццералд 1922: 140) У одлучујућем одломку из романа *Лени и проклети*, Фиццералдова поетика пролазне интимности и унутарњег осећаја самосвесно нам открива сабласно романтичарско присуство Китса.¹⁰³ Фиццералдов приповедач се чежњиво осврће на прошла времена и предосећа емоционални губитак који ће доћи:

Ведри дани као бродови који плове низ лагану реку; пролећне вечери пуне жалосне меланхолије која је чинила прошлост дивном и горком, наговарајући их да погледају уназад и виде да су љубави осталих давно прошлих лета биле мртве са заборављеним валцерима њихових година. Увек су најзначајнији тренуци били они кад их је нека вештачка препрека раздвајала: у позоришту би им се руке прикрале једна другој, састале, давале и узвраћале *нежне притиске* у

¹⁰³ Мајкл Ноулин у есеју *Менкенова одбрана жена и брачне фабуле у роману 'Лени и проклети'* истиче да је Фиццералдов радни наслов за роман био Китсова *Лена госпа без милости*. (Брајер, Пригози Стерн 2003: 104)

мраку; у препуним собама би уснама обликовали речи за очи једно другог – не знајући да следе само стазе ранијих генерација, али схватајући нејасно да, ако је истина крај живота, срећа је његов израз, да буде помно чувана у њеним кратким и дрхтавим тренуцима. (Фиццералд 1922: 116)

Присутност Китса осећамо у деликатности Фиццералдове прозе која, усклађена са пролазном природом љубави и лепоте, обојена "жалосном меланхолијом" и свешћу о пролазним "ранијим генерацијама", подсећа на стил Китсових пролећних ода. Фиццералдова "жалосна меланхолија" и "заборављени валцери" призивају бледећу "жалосну химну" Китсовог птичјег поја на свршетку *Оде славују* (ст. 75), исто као што Фиццералдове изгубљене "старије генерације" евоцирају пролазна "гладна поколења" (ст. 62) која Китс описује у претходној строфи исте песме. Кроз алузије на Китсову оду, и испреплетаност са славујевом "срећом" (ст. 5), летима "уз песму Провансе, сунчано посело" (ст. 15), и заводљивом "балзам-помрачином" (ст. 43), Фиццералд сада ствара "љубави осталих давно прошлих лета", као проницљиву и немирну визију прошлих и будућих разочараних љубави, пропалих веза и изгубљених снова. Антони и Глорија су подједнако несвесни емоционалне и физичке пустоши која их очекује као што су несвесни и своје некомпатибилности као пара јер су – како Фиццералд истиче у реченици која подсећа на услове у којима је Китс написао *Оду славују*¹⁰⁴ - "неизмерно романтични једно према другом... обоје су шетали сами у непристрасном врту с духом нађеним у сну". (Фиццералд 1922: 116)

Да је Фиццералд био заинтригиран Китсовом употребом придева "жалостан" (plaintive) видимо у завршној сцени *Зимских снова*, кратке приче објављене у јесен 1922. године. *Зимски снови* су дело које припада прелазном периоду, касније укључено у збирку *Сви тужни младићи* (1926) које, учвршћујући есенцијалну тематику његових прошлих и будућих водећих дела, медитира на завршним страницама о губитку снова, младости и љубави – "свих оних ствари на свету које више не постоје"- али без способности да развије ону "митопоетску" узвишеност финалног осећаја *Великог Гетсбија*. (Кјул 1991: 67-8) Ипак, стилистички, Фиццералдов опис "изгубљеног сна" – као и напора Декстера Грина да оживи чистоту његове визије о Џуди Џонс (која представља прототип за Дејзи Феј у *Великом Гетсбију*) – успева да достигне китсовску прецизност у опису осећајне, младалачке сензуалности "њених усана влажних од

¹⁰⁴ Чарлс Браун истиче да је Китс написао *Оду славују* седећи једног пролећног јутра у врту у Вентворту. (Стерн 1970: 316)

његових пољубаца, њених очију жалосних од меланхолије и њене свежине попут новог лепог рубља ујутру". (Фиццералд 1989: 383) Видимо да Фиццералдову уметност често настањује, као и код Китсовог говорника у завршници *Оде славују*, збуњујући свет несталих визија и изгубљених снова.

Иако бројни пасуси код Фиццералда обилују алузијама на Китса, право извориште његовог утицаја на Фиццералдово дело представља Китсова поетика *негативне способности*. Фиццералд дели са Китсом фасцинираност овим, скоро неприметним, унутарњим просторима осећања садржаним у "кратким и дрхтавим тренуцима" процвата трагичне романсе између Антонија и Глорије. (Фиццералд 1922: 116) Као што Китсов говорник, окружен заводљивом тамом у петој строфи *Оде славују*, замишља једном живом опипљивошћу – достигнутом кроз стапање укуса, мириса и призора – интимност једног визуелног призора скривеног од погледа, тако и Фиццералдов наратор емпатички продире у "мркли мрак" да оживи унутарњи живот "нежних притисака", састављених од тих украдених "најзначајнијих тренутака" када се руке љубавника измешају. Усне и очи, призор и укус, мешају се са синестетичким ефектом у Фиццералдовом тумачењу тих интимних призора када Антони и Глорија "уснама обликују речи за очи једно другог".

Ма колико да Фиццералд имагинативно раствара нараторово *ја* у ове "дрхтаве тренутке" који сачињавају интимне сусрете између љубавника, упућивање на "вештачку препреку" (*artificial barrier*) – са пратећим осећајем варљивости – наглашава једно иронично дистанцирање и умањивање емпатије, која се повлачи из целог овог доживљаја само-растварања назад у унутарњи, интимни, описани живот. Живот се, у случају Антонија и Глорије, не састоји толико од *осећања* колико од "вештачког" *неосећања*, док изводе своје учтиве улоге у игри удварања и касније брака. Фиццералдов опис ових "нежних притисака" унутарњег живота *неосећаних* осећања (*unfelt feeling*) имплицира јаку негацију осећања, које само по себи постаје позитивни осећај, као што Китс примећује у агонизујућим уводним стиховима *Оде славују*, које испуњава песников осећај болне "сањиве укочености" (ст. 1). Китс је разумео овакву спознају негације осећаја као негативну способност песника да спозна "осећај неосетљивости" (*the feel of not to feel it*). (Китс 1970: 21)

У роману *Лени и проклети*, Китсов свеprisутни романтичарски "потпис" има улогу "шифре" за ове парадоксалне тензије између аутентичних и неаутентичних осећања. У посети старој кући генерала Лија у Арлингтону у Вирџинији, Глорија се противи Антонијевој жудњи да "сачува старе ствари" постављајући питање: "Да ли би

ти ценио Китсово писмо да је потпис поново исписан преко старог да би дуже трајао?" (Фиццералд 1922: 140) Глорија чезне за аутентичним доживљајем прошлости речима које, иронично, предочавају њено сопствено физичко прерастање у "врсту оксидиране и нечедне" жене, (Фиццералд 1922: 361) када изјављује:

"Баш зато што волим прошлост, желим да ова кућа (генерала Лија, прим. А.М.) погледа унатраг на свој величанствени тренутак младости и лепоте, и желим да њене степенице шкрипе као под корацима жена у кринолинама и мушкараца у чизмама с мамузама. Али они су је претворили у оксидирану, нашминкану шездесетогодишњу старицу". (Фиццералд 1922: 140)

Несвесно, Глоријине речи оживљавају оне "стазе ранијих генерација" несрећних љубавника заглибљених, и поред свег младалачког оптимизма и очекивања, у брутално реални свет разочарања и неизбежних потреба смртности и умирања. За разлику од Антонијеве "жудње за романтиком" и импулсивном презервацијом лепоте, Глорија тврди да "нема лепоте без рескости бола, и нема рескости без осећања да све пролази. Људи, имена, књиге, куће – у прашину – смртну". (Фиццералд 1922: 140) Ниједно не поседује емпатију – као што је приказано поетиком негативне способности Фиццералдовога наратора – према естетичком сензибилитету оног другог. На тај начин се развија трагедија њиховог односа. Антоније и Глорија не поседују несебичну емпатију неопходну за оно што Фиццералд разуме као знак "прворазредне интелигенције" која је "способност ума да у исто време садржи две супротстављене идеје" и при томе функционише. (Фиццералд 1945: 39) Фиццералдов идеал је отелотворен у Китсовој поетици негативне способности песника да живи раздрагано у "свему и ничему", "светлости и сенци" или "уживајући и у добру и у злу". (Китс 1970: I, 387) Евоцирајући сећање на Китса, Фиццералдова поетика одражава уметност *писања* у којој, када би било могуће помирити "контрадикторност између мртве руке прошлости и високих аспирација будућности", онда би "его наставио свој пут попут стреле одапете од *ништавила до ништавила* таквом снагом да би је једино сила гравитације напослетку спустила на земљу". (Фиццералд 1945: 40)

Заправо, пропала љубавна веза у роману представља неуспех имагинације; неуспех способности самоспознаје, узајамности осећања и осећаја сврсисходности. Катастрофални брак Печових као заједница лоше спојених сензибилитета, измучен неизвесношћу питања њихових вокација у животу, разоткрива овакве тензије и дилеме са којима се уметник *негативне способности* сукобљава и настоји да их превазиђе. За

Китса, поетски тријумф су представљали контрадикторни тренуци "бивствовања у неизвесном, мистерији, сумњама, без иједног иритирајућег домашаја чињенице и разума". (Китс 1970: I, 193) На сличан начин, Фицџералд осећа највећи тријумф као уметник "када се испуњавајућа будућност и чежњива прошлост измешају у једном величанственом тренутку". (Фицџералд 1945: 63)

3. 5. 3 "Узвишена осетљивост" – визуре негативне способности у *Великом Гетсбију*

Фицџералдов роман *Велики Гетсби* опседају раскошне визуелне секвенце, од којих свака садржи претходно поменути "јединствени величанствени тренутак", који обухвата привлачну садашњост и заводљиву прошлост. Попут Китсовог песника негативне способности, Ник Каравејево артикулисање унутарњег значења "фрагмента изгубљених речи", (Фицџералд 1925: 112) које ствара митску биографију Џеја Гетсбија, је насликано деликатно, често болно, негде између испуњења потенцијалног "величанственог тренутка" и оних неухватљивих изгубљених "најлепших тренутака ноћи и живота". (Фицџералд 1925: 58) Овакви тренуци комуницирања "несаопштиво" (uncommunicable) воде нас до унутарњег простора који је познати терен за песника *негативне способности*, а какав често показује Ников начин наратива у *Великом Гетсбију*. (Фицџералд 1925: 112) Ник испољава завидну имагинативну емпатију са оним "непрекидним низом успешних гестова", који би могли одређивати Џејеву "личност", додајући им "нешто величанствено", исто као и негативну способност "узвишене осетљивости према животним обећењима". (Фицџералд 1925: 2) Као што можемо видети из Гетсбијеве претеране идентификације са једним неповратно изгубљеним интимним тренутком "неизрецивих визија", (Фицџералд 1925: 112) отелотвореним у Дејзи и симболизованим њеном "јединственом зеленом светлошћу", Ник испољава сличну китсовску способност да имагинативно живи у интимном унутарњем свету других. (Фицџералд 1925: 22, 183) Други можда деле ову вештину *негативне способности* и потребу да оживе прошлост, али Ник, за разлику од Гетсбија, не мисли да се прошлост, у његовом случају младост проведена на Средњем западу, може вратити.¹⁰⁵ Друштвени аутсајдер и Западняк, попут самог Гетсбија, Ник поседује једно обесхрабрујуће *отуђено* и у исто време *интимно* познавање живота оних које опажа у пролазу, војерски, на тамним градским улицама:

¹⁰⁵ Овакво становиште заступају Џенет Гилтроу и Дејвид Стоук у есеју *Пасторални начин и језик у Великом Гетсбију*. (Брајер, Пригози, Стерн 2003: 143-4, 39-52)

Заволео сам Њујорк, нарочито онај авантуристички осећај који је град пружао у ноћи и задовољство које непрестано промицање мушкараца и жена и машина пружа немирном погледу. Волео сам да шетам Петом авенијом и да у маси света посматрам романтичне жене, замишљајући да ћу за који минут ући у њихов живот, а да то нико неће сазнати нити ми замерити. Понекад сам их у мислима пратио до стана на углу неке скривене улице, а оне су се окретале и смешиле ми се пре него што би кроз врата ишчезле у топлу помрачину. У чаробном велеградском сутону понекад сам осећао аветињску самоћу, а осећао сам је и у другима – јадним младим чиновницима који се скањерају испред излога чекајући самачку ресторанску вечеру – млади чиновници у сутону који тако траће најлепше тренутке ноћи и живота. (Фиццџералд 1925: 57-8)

Пратећи геометријске интервале између људског и механичког, зачараности и градског пејзажа, идеализоване романтичности и сексуалне страсти, ишчекиване испуњености и разочараних жудњи, чежње за приврженошћу и очајничком изолацијом, овај одломак одговара најбиранијој модернистичкој и апстрактној перцепцији – са својим "непрестаним промицањем" и "велеградским сутоном" – града и његових скривених простора. (Берман 1997: 88-91) Никова перспектива, иако конструисана као модернистички колаж, испољава китсовску префињеност истицањем ових опипљивих а ипак изгубљених "најлепших тренутака ноћи и живота", било стварних или замишљених. Иако делимично испуњен сексуалним набојем, Ников опис ових "романтичних жена" које ишчезавају, обавијене заводљивом "топлом помрачином" – фраза која еротично оживљава "топлу љубав" везујући се за "прозор отворен у ноћи" у завршним стиховима Китсове *Оде психи* (ст. 66-7) – очигледно припадајући поетици унутарњег уосећавања.

Ова ишчекивана, али никада остварена, физичка и емоционална повезаност само интензивира "аветињску самоћу" коју Ник осећа у себи и у другима. Ник је одједном објективни модернистички коментатор фрагментованих и отуђених живота које живе становници велеграда, који бива субјективно апсорбован унутарњим уосећавањем њихових пропуштених прилика и усамљености. Као и Китсовом "песнику–камелеону", Никово емпатичко *само-растварање* (self-dissolution) му дозвољава да подели "интимно узбуђење" "људских контура које су се приљубљивале у упаљеним таксијима, спремне да крену према позоришном крају", и енигматичног плеса "упаљених цигарета које су вајале неразумљиве колутове дима". (Фиццџералд 1925: 58) Овај тренутно

запажен, безначајан детаљ "неразумљивих" облика "упаљених цигарета" антиципира узбудљиви моменат када Гетсби, поново заједно са својом вољеном "упали Дејзину цигарету дрхтавом шибицом и седе с њом на кауч у удаљеном углу собе, где светла није било изузев онога што је дивно углачани под упијао са ходника". (Фиццералд 1925: 96) Фиццералдов опис оживљава Китсове стихове: "Ал' светлости овде нема,/Сем онога што с неба лахор у њу не одене" (*Ода славују*, ст. 39-40), да би достигао онај концентровани *емоционални интензитет* – квалитет коме се Фиццералд веома дивео код Китса – својом употребом онога што Скот Доналдсон назива "неочекиваним придевима", а са крајњим циљем преношења свог интензивног унутарњег осећања на спољни видљиви свет физичког. (Доналдсон 1983: 302)

Ова способност да ненаметљиво "уђе у њихове животе" и натера нас да осетимо те унутарње психолошке и физичке просторе емоционалног и велеградског живота "како пулсирају у нама" (Китс 1970: I, 279) је поетско достигнуће Фиццералдове прозе која, у свом најбољем издању, достиже способност коју критичар Ф. Р. Ливис истиче код Китсове поезије да очува, у сваком компликованом детаљу, "снажну способност схватања стварности" као и "осећај потпуности света". (Ливис 1964: 261) Ливисова примедба је поучна јер наглашава Китсову способност да сваким поетским нервом осети најлепше моменте мита, историје и имагинације. Ова нејасно удаљена пространства су опажена са освежавајуће опипљивом Китсовом "присебношћу ока" када приказује колосално страдање Хипериона који "превазилази себе у туговању и сјају несвестице" (*Хиперион*, 1, 210, 304), или оним "опасним морима, у заборављеним крајевима вила" (*Ода славују*, 70).

Попут Китса, и Фиццералд је жудео за овим интензивним имагинативним тренуцима *схватања несхватљивог*, како би испунио просторе ових имагинарних пространстава раније поменутом "пулсирајућом потпуношћу" света стварности. Тако Никова нарација кулминира једним изванредно осећајним, али трагичним, аветињски надреалним описом расплета Гетсбијеве приче:

Није било никакве телефонске поруке, али батлер није спавао и чекао је до четири сата – уколико се уопште појави онај коме је порука могла да стигне. Моје је мишљење да ни сам Гетсби није веровао да ће порука стићи, а можда му више није ни било стало. Ако је то тачно, мора да је осећао да је заувек изгубио онај стари топли свет, да је скупо платио што је тако дуго живео с једним јединим сном. Мора да је кроз застрашујуће лишће погледао у оно чудно небо и

задрхтао када је открио како је ружа гротескна и сунце сурово на тек изниклој трави. Један нови свет, материјалан а нереалан, где се неочекивано крећу бедне утваре које удишу снове као ваздух... као она пепељаста, фантомска фигура која клизи према њему кроз наказно дрвеће. (Фиццералд 1925: 163)

Од самог почетка овај пасус успоставља равнотежу између једног ишчекивања које је по самој поставци разочаравајуће ("није било никакве телефонске поруке") и његовог очекиваног примаоца ("уколико се уопште појави онај коме је могла да стигне"). Овакво двоструко разочаравајуће ишчекивање указује на немогућност сензибилитета *негативне способности* (представљеног Никовим увидом у Гетсбијев живот) да изрази *неизразиво*, на изненадни прекид у процесу комуникације, пукотину у ткању наратије, или прекид у синопсису емоција и смисла. Ова изненадна напетост отвара могућност (бар у Никовој свести) за разна шпекулативна размишљања - која се заснивају на "можда" и "ако је то тачно" – о Гетсбијевим последњим мислима. Постепено, Никова колебљива разматрања Гетсбијевог стања очаја и емоционалног банкротства, до којих је стигао гонећи свој романтичарски "једини сан", постају једна одређена ("мора да је осећао"), потпуна идентификација и утапање у Гетсбијеву интензивну перцепцију и његово принудно напуштање "старог топлот света".

На ивици катастрофе, Гетсбијеве и Никове "узвишене осетљивости" се сударају у простору поетике *негативне способности*, која сведочи о рађању Гетсбијеве свести из утробе "старог топлот света", као и Никове наративне свести коју рађа интензитет Гетсбијевог изразито отуђеног света у коме доминирају "чудно небо" и "заstraшујуће лишће". Постоји "једва приметан тренутак" овог, "новог света, материјалног а нереалног", који Ник, захваљујући својој имагинативној апсорпцији у пукотину тока ових последњих тренутака, осећа са и кроз Гетсбија. (Фиццералд 1925: 163) Оваква визура *негативне способности* наводи читаоца да осети унутарње осетну опипљивост "гротескне руже" и суровост "сунца ... на тек изниклој трави", у сцени која се, визуелно и физички, расипа, раствара и прелази у стварне и аветињске облике, који нас воде до "утвара које удишу снове као ваздух", и фаталног прилажења неопажене "фантомске фигуре" Џорџа Вилсона.

Фиццералдово представљање Гетсбијевих последњих осећања и мисли приказаних кроз визуру *негативне способности* бива прекинуто Никовим ослањањем на извештај другог који је "чуо ... пуцње". (Фиццералд 1925: 163) Овакав приступ нас води до откривања Гетсбијевог тела, које плута на гумену душеку у базену, што целом

призору даје неутралност перспективе филмског кадра, који се фокусира на спољашњим детаљима као што је једва приметно "мрешкање воде" и "лагано отицање тешког душека низ базен", ношеног "благим дашком ветра". (Фиццералд 1925: 164) Једном оваквом завршном филмском, али дубоко симболичном сценом, Фиццералд нам даје трагично разрешење, оживљавајући претеће јесење "пожутело лишће" које је истицао пре крвопролића – "додир гомиле лишћа вртео га је полако, остављајући ... танак црвени круг у води". (Фиццералд 1925: 163, 164) Симболички, контура "танког црвеног круга" указује на циклус рађања, живота и виталности, смрти, деструкције и жудње, који је управљао оним "опчињавајућим тренутком" када су "очи холандских морепловаца" први пут виделе "свеже зелене груди новог света", исто као и Гетсбијевим "јединим сном" о његовој неповратној прошлости са Дејзи. (Фиццералд 1925: 183)

И поред тога што "танки црвени круг" разграничава поменуте силе у роману, Фиццералд се фокусира на осећају, ефекту и представљању оног неприметног "мрешкања воде, које није ни личило на таласе", и које није у потпуности обухваћено видљивим крвавим кругом у води. (Фиццералд 1925: 164) Видимо да сама тенденција негативне способности Никовог начина наратије артикулише оне догађаје, тренутке и осећања које није лако разумети нити доказати њихову аутентичност. Тако један од последњих Никових поступака у роману – брисање скардне речи која се "оцртавала на месечини", нашкрабана циглом на степенику Гетсбијеве куће (Фиццералд 1925: 183) - указује на његову "узвишену осетљивост" (која се надовезује на раније поменуту Китсову "перцепцију пужевог пипка") и артикулише аутентичност целокупног Никовог наративног поступка у *Великом Гетсбију*. (Китс 1970: 185) Према Томасу Х. Поулију, брисање нечитког, иако некада јасно видљивог графита указује да – упркос његовом оповргавању – Ник својеволно чини неразумљивим корене и значење сопствене прошлости као и прошлости других особа.¹⁰⁶ Тако наклоност коју Ник испољава према Гетсбију можемо разумети као успешно стапање једне *романтичарске визије* са лекцијама које Ник учи из живота и догађаја о којима приповеда у роману. Овакво имагинативно уједињавање нам може помоћи да артикулишемо унутарње значење "фрагмента изгубљених речи" иако, како Ник примећује, нису све речи једноставно изгубљене, будући да је он својеволно избрисао неке од њих из свог сећања и своје историје. (Фиццералд 1925: 113) Како Ник показује у свом односу према Гетсбију,

¹⁰⁶ Као што Томас Х. Поули примећује, Никова наратија је двосмислена у погледу тога да ли је Гетсби "последњи велики романтичар" или "усамљени криминални ум". (Блум 2004: 123)

"романтично размишљање" (Фиццералд 1925: 44) представља дакле чин *негативне способности* који нејасно осветљава, више него што доказује, шта се то налази "негде тамо у огромној тмини иза града" и оних "тамних поља републике" (Фиццералд 1925: 183) замућених сећањем и временом.¹⁰⁷

3. 5. 4 "Трагични осећај живота" - идентитет и негативна способност у *Блага је ноћ*

Фиццералдова забринутост због конфликтних аспирација између његове каријере професионалног писца и његове жудње за статусом књижевног уметника се интензивирала у зрелијој визији његове уметности. Изложени веома различитим финансијским и личним притисцима, и Китс и Фиццералд су били несигурни у своју вокацију писца. Уметничко *ја* носи са собом нераздвојиве конфликте, и то је став којим се Фиццералд исцрпно бави у роману *Блага је ноћ* – који наслов дугује Китсовој визионарској борби у *Оди славују* – кроз романсирани портрет Дика Дајвера, који као психијатар обједињује објективну, научну, рационалну *одвојеност* и субјективну, емпатичку, имагинативну *ангажованост*. Напослетку, унутарња подела и дуалитет Дикових афинитета делују "парализујуће на његове способности". (Фиццералд 1934: 207) Фиццералд је овде ироничан, будући да на почетку романа *Блага је ноћ* Дик поседује "изванредну виртуозност са људима" и да има способност прихватања и апсорбовања појединаца у сопствени психолошки и емоционални свет, захваљујући својој "моћи да побуди фасцинирајућу и некритичну љубав" у онима који га окружују. (Фиццералд 1934: 36) Они који стекну приступ у Диково унутрашње светилиште наклоности специфично нису "енергични" (the tough-minded) и поседују једну "некритичку" емпатију са његовим интензивним "одушевљењем према стварима". (Фиццералд 1934: 36) Бити део Диковог "забавног света" захтева реципрочни чин *само-апсорпције* (поетика негативне способности) кроз коју, после низа других некритичких идентификација са његовим интензитетом осећања, Дик безрезервно и несебично улаже у "горду јединственост њихових судбина". (Фиццералд 1934: 37) Иницијација, како Фиццералдов наратор објашњава, у Диков зачарани круг, је снажна и краткотрајна:

Али бити, макар и на кратко, укључен у свет Дика Дајвера значило је нарочит доживљај: људи су веровали да он о њима има посебно и друкчије мишљење, да препознаје горду јединственост њихових судбина, закопану под компромисима

¹⁰⁷ Роналд Берман истиче да је "исто колико и објекат који посматрамо важно разумети маглу и тмину у којој га сагледавамо". (Берман 1997: 90)

бројних година. Сваког би човека брзо освојио изванредним обзиром и уљудношћу која се исказивала тако брзо и интуитивно, да се могла приметити једино по свом деловању. Тада би, без упозорења, да први цват односа не увене, он отварао врата у свој забавни свет. Све док су га они у потпуности прихватили, бринуо се за њихово задовољство и срећу, али на први пламичак сумње у свеобухватност тог света, он би им пред очима изветрио, остављајући за собом тек једва доступну успомену на оно што је говорио или радио. (Фиццералд 1934: 37)

Ово префињено евоцирање нестварне, крхке суштине "света Дика Дајвера" је, како видимо, изражено кроз конструисање Дикове личности помоћу низа утисака (као што то чини Ник у случају Гетсбија), који су последица Диковог својства *негативне способности*, његовог интуитивног и "изванредног обзира" према истанчаним осећањима и психолошком темпераменту других. На тај начин, Дик представља пример некадашњих Китсових рефлексива о емпатичкој и потенцијално трансформативној моћи "песника-камелеона". (Китс 1970: I, 387) "Сваки пламичак сумње" (одн. настајања способности опстајања у Китсовим *Мистеријама, сумњама и несигурностима*) од стране ових учесника чини да Дикова крхка друштвена сфера и идентитет испаравају постајући само трачак сећања који се, попут Гетсбијевог живота, тешко може изразити.

Иза овог "нарочитог доживљаја" у Диковом окружењу, како Никол наслућује, вреба мрачнији "облик меланхолије", (Фиццералд 1934: 36) који према Стенлију Болдвину настаје из спознаје да је његов (Диков, прим. А.М.) углађени свет манира и достојанствености који датира из једног старијег система вредности деветнаестог века, уништен беспримерном насилном траумом коју носи Светски рат. (Брајер 2003: 103-4, 95-117)¹⁰⁸ И на професионалном и на личном плану, Диков импулс је да искупи оне који га окружују, иако осећа да за оне који настајују послератни свет нема психолошког ни духовног искупљења. Дикова несигурност према ранијем свету старог поретка, или онога што он назива "стари романтизам" (**old romantic**), (Фиццералд 1934: 68) претпоставке о моралу, друштвеним вредностима и улози полова убрзавају његов "смртоносни пад" (*duying fall*) у роману *Блага је ноћ*. (Фиццералд 1963: 529) Ову коб пратимо кроз деструктивни брак између Никол и Дика Дајвера, чије презиме (*Diver*) указује на његово спотицање и напослетку, заплитање у правилима понашања модерног

¹⁰⁸ Стенли Болдвин пише о Диковом пропадању и процепу између Старог и Новог света. (Брајер, Пригози, Стерн 2003: 186-7)

доба. Оно од чега Дик Дајвер највише стрепи је да ће материјални, површни, конфузни и аморални послератни свет уништити ону изворну, истинску осећајност, лишавајући појединце њиховог осећаја интегритета и душевности, редукујући их на шупље "разбијене љуске" (broken shells) које треба сакупљати. (Фиццералд 1934: 195) Трагична је чињеница да Дик зна да његов унутрашњи несигурни свет и идентитет води порекло из једне нестале предратне ере јер, како он оплакује, оживљавајући напредовање Првог светског рата у Француској: "Читав мој лепо, љупки, сигурни свет дигао се овде у ваздух у једном великом праску високо експлозивне љубави". (Фиццералд 1934: 68) Авет рата прожима роман *Блага је ноћ* до те мере да Дик пренеражено размишља о "сајмовима осећања које је приређивао, као што неки генерал гледа на масакр, који је наредио само да би задовољио своју безличну крвожедност". (Фиццералд 1934: 36-7)

Фиццералдово мешање реторике љубави, привржености и војничке кампање (Стерн 1994: 103-9) сједињује Дикове племените али упропашћене жеље о искупљивању човечанства са измученом фигуром анонимне уметнице погођене "нервним екцемом", која себе доживљава као жртву "борбе". (Фиццералд 1934: 202, 203) Дикове неостварене жеље и његово пропадање драматизују Китсов предсказање да је "песник мудрац;/ хуманиста, исцелитељ целог човечанства" (*Пад Хипериона*, 189-90). Као једини доктор кадар да умири "тренутну привлачност услед претераног узбуђења" код уметнице, Дик је спреман да симпатише и идентификује се са њеном емоционалном, интелектуалном и физичком патњом услед затварања у "саркофаг њене личности". (Фиццералд 1934: 202, 204) Овакво ангажовано стање подражава Дикову сопствену склоност према "узбуђењу око ствари које се развија до интензитета потпуно несразмерног њиховој важности", указујући да и Дик и анонимна уметница поседују "узвишену осетљивост" (heightened sensitivity) према сопственом постојању као и постојању других. (Фиццералд 1934: 36) Попут оболеле уметнице чији глас "подземних мелодија" (Фиццералд 1934: 202) индикује лепоту која је оболела, Дикова великодушност бива искварена модерним временом у коме живи, па видимо да се Никол опоравља једино на рачун мужевљеве равнотеже, репутације и самоконтроле.

И Дик и безимена уметница су изгубили светове које су некада настањивали, изгубивши са њима своје обезбеђене идентитете. Видимо да они настоје да поново створе смислене идентитете живећи у несигурном површном свету који се рапидно мења, и који се састоји од глатких површина и "преламајућих објеката који су тек полу-приметни". (Фиццералд 1934: 122) Без сигурности њиховог пређашњег постојања, Дик и безимена уметница су остављени да истражују оне застрашујуће "границе свести"

(frontiers of consciousness) које, како он верује, "уметник мора истражити" али које "уметника никада не одређују". (Фиццџералд 1934: 203) На крају, Дик није у стању да издржи важност "навигација" свога постојања и ризикује да постане, попут уметнице, један двосмислени, недефинисани "симбол нечега", скоро, како уметница истиче говорећи о себи, "сабласни ехо који се одбија од срушеног зида". (Фиццџералд 1934: 203) Попут Китсовог уметника негативне способности, Дик је забринут да је, између свог алкохолизма и модерног хаоса, "изгубио себе – није знао тачан сат, дан или недељу, месец или годину". (Фиццџералд 1934: 220)

Диково подељено *ја* – као Николиног партнера и психијатра – евоцира Китсову дилему између бескрајних "задовољстава песника-камелеона" и неподношљивих остварења "чедног филозофа". (Китс 1970: I, 387) Спонтано "само-растварање" за које је способан песник-камелеон, а које је прилагођено и најмањем колебању суштине неког другог бића, може бити афирмативно и поучно али, као што то и Китс и Фиццџералд знају, постоји ризик да оваква имагинативна емпатија може направити од писца "најнепоетичније од свих бића која постоје; зато што он (писац, прим. А.М.) нема идентитет – тј. његов идентитет је константно заокупљен тиме да испуни неко друго Тело". (Китс 1970: I, 387) Овако лишеном романтичарских визија, све што преостаје уметнику негативне способности је, према Китсу, "путовање кући свом уобичајеном *ја*" (*Ендимион*, 2, 276).

Фиццџералд очигледно налази у текстури Китсовог поетског језика и мисли средство *елегизовања* својих стварних и имагинарних *изгубљених речи*, да би описао њихове визионарске тренутке кроз *измучену садашњост* и *неповратну прошлост*. Морис Дикстејн разуме ове тренутке код Китса и Фиццџералда као "своје *ја* без романтичарских илузија". (Брајер 2003: 88) Као што Метју Ј. Бруколи истиче тумачећи роман *Блага је ноћ* и *Оду славују*, "бег се показује као илузоран, и песник се враћа очају своје ситуације". (Бруколи 1963: 35-40, 174) Милтон Р. Стерн препознаје код Фиццџералда китсовско "мрачно, деструктивно истраживање", (Стерн 1994: 462) док Ендрју Хук указује на комбиновање "реализма и романтизма" у раном Фиццџералдовом роману *Лепи и проклети*. (Брајер 2003: 41) Напоследку, Фиццџералд је схватио, као што је то раније Китс, да имагинација *негативне способности* може исто тако уништити као и створити представе свога *ја*, "свлачећи" наше романтичарске илузије све док не искусимо трагичну реалност оног исконског "усамљеног *ја*" везаног за време, промене и околности у којима живимо.

Забринутост раног двадесетог века због доба које је *осећало* превише или није осећало нимало, посебно у периоду између два светска рата, подражава Китсову романтичарску дебату између рационалног *одвајања* и имагинативне *ангажованости*. Настајући у добу модернизма, видимо да Фиццералдова растрзаност између аполонијског дисциплинованог поретка и дионизијског деструктивног хаоса налази дакле своје корене изван Ничеа,¹⁰⁹ у једној ранијој борби између сензација и мисли, вођеној од стране Китсовог идеалног романтичарског уметника.

¹⁰⁹ Роберт и Хелен Х. Роулстон истичу Ничеов утицај на Фиццералда у есеју 'Велики Гетсби: Фиццералдова раскошна синтеза' (1925). (Блум 2004: 82)

3.6 Осећај губитка и уметност као исцељење

Фиццералд је био писац који је анализирао сопствени живот да би добио *увид* у друштво као целину. Сходно томе, биографски приступ нам дозвољава да откријемо претходно сакривене слојеве *психолошких* као и *културолошких* аспеката Фиццералдове уметности. Читајући његову прозу, откривамо да се у ауторовој психи, одн. његовој свести, мешају, на свесном али и подсвесном нивоу, психолошки портрети његових родитеља понаособ, особа које су му блиске и њега самог и да се сви они рефлектују, индивидуално или у ауторовој комбинацији, у портретима његових књижевних карактера. У овом поглављу ћемо истаћи биографске референце које везујемо за ауторов специфичан осећај *губитка* присутан у његовом доживљају света око себе.

"Три месеца пре него што сам рођен", пише Фиццералд у аутобиографском есеју *Кућа аутора* (1936), "моја мајка је изгубила своја два старија детета (Фиццералдове сестре, прим. А.М.) и ја мислим да та чињеница представља почетак свега иако не знам тачно како се то догодило. Мислим да сам тада почео да будем писац". (Фиццералд 1957: 184) Фиццералдови биографи нису детаљно настојали да открију "како се то догодило".¹¹⁰ Ипак, писац је осећао потребу да се врати овом питању, будући да је два пута раније писао о два поменута губитка која су претходила његовом рођењу – у делу постхумно објављеног есеја *Смрт мога оца* и у ревидираној верзији тог одломка у роману *Блага је ноћ* (1933).

У есеју *Смрт мога оца*, Фиццералд пише да је после смрти његових сестара, његов отац "осећао да ће потпуне последице осетити моја мајка, као и да ће он бити синовљев једини морални узор". (Фиццералд 1957: 178) Писац овим имплицира да мајка није била у стању да га научи дисциплини када је био дете, јер га је, из жеље да

¹¹⁰ Вид. посебно Метју Ц. Бруколи, *Нека врста епске величанствености*; Скот Доналдсон, *Луд за љубављу: Ф. Скот Фиццералд*; Џејмс Р. Мелоу, *Измишљени животи: Ф. Скот и Зелда Фиццералд*; као и Џефри Мејерс, *Скот Фиццералд: Биографија*. Демонстрирајући биографску тенденцију да обезбеди чињенице али не и њихову анализу, Бруколи наводи ове податке без директног коментарисања, иако касније истиче да је Фиццералдова мајка страховала да ће он бити треће дете у породици које је умрло. Мелоу указује да се Фиццералд оваквом изјавом ослања на своју особину само-драматизације, истичући да је писац "барем у јавности" настојао да створи "нешто митско" из околности које су пратиле његово рођење. Мелоу ипак осећа да је смрт пицчевих сестара имала конкретан значај у Фиццералдовом животу, јер трага за повезаношћу туговања Фиццералдове мајке и њеног угађања сину. (Мелоу 1984: 15) Доналдсон такође истиче ову повезаност, описујући Фиццералдов однос са мајком живописније од других биографа, укључујући и Мејерса. Међутим, Мејерс истиче чињеницу да су смрти једноставно "ојачале везу" између Скота и његовог оца. Штавише, Мејерс нам даје и кратко објашњење Фиццералдове изјаве: "Он је вероватно мислио да је рођен из патње, да је био предодређен за судбину спасиоца, и тако присиљен да осећа да је његов живот посебно драгоцен. Његово постојање је некако требало да компензује њихово одсуство". (Мејерс 2004: 5-6) Ово последње тумачење је најближе нашој хипотези, иако Мејерс не даје образложење свога става.

компензује свој губитак, идеализовала. Заправо, истина је да га је и његов отац Едвард идеализовао управо из истог разлога. Касније, Фиццералд пише својој рођаци Сесилији Тејлор: "Волео сам своје тетке, од којих сам заправо научио своје прве лекције о дисциплини". (Фиццералд 1963: 419)

Уместо да настоје да превазиђу свој бол, оба родитеља су га изнова оживљавала. После смрти Луизе Скот и Мери Ештон (Фиццералд је наследио средње име старије сестре), његов отац Едвард пише својој мајци, "Понекад се питам да ли ће ме икада више нешто занимати, будући да је живи полет енергије заувек нестао". (Доналдсон 1983: 16) Заиста, он је испољавао мало правог полета до краја свог живота, понашајући се летаргично и пијући "превише", како писац касније бележи. (Фиццералд 1978: 32) Неколико финансијских губитака – он трпи професионалне тешкоће пре и после смрти кћерки – даље су продубили његов бол. Јасно је да се Фиццералд ослањао на своје успомене на оца када говори о Антонијевом оцу у *С ове стране раја* (1920) као "неупорном" и "беживотном", како ће такође описивати Гетсбијевог оца у *Великом Гетсбију* (1925).

Моли је такође показивала симптоме хроничног, наглашеног туговања. Како Фиццералд истиче, она је "закопала бол", не говорећи никада касније о смрти својих кћери. (Фиццералд 1963: 7) Јула 1901, у својим четрдесетим, Моли је родила кћи Анабел, која је као и Скот преживела али је постала веома анксиозна, попут особа које су стално под утиском бурних, делимично потиснутих емоција. Фиццералд је једном описао као "полу-луцидну и патолошки склону нервози". (Фиццералд 1963: 199)

Ослањајући се на архивски материјал, Џефри Мејерс истиче да су безусловним везивањем за сина као *замену* за изгубљене кћерке Фиццералдови родитељи неуспешно сузбијали своју жељу за туговањем. (Мејерс 1994: 5-6) Фиццералд је, заузврат, током целог живота био *растрзан* између жеље да служи као *спасилац* породице и свога *отпора* према тој улози. Овакве околности су подстрекивале његову склоност према депресији и самодеструктивности, али су такође и охрабривале његове енергичне напоре да прекорачи нормативне улоге полова и прихвати културолошки "немужевну" улогу *емпатије* са туговањем других.

Фиццералдово одрастање међу родитељима преокупираним туговањем, истиче Мејерс, бива одсликано у његовим књижевним портретима друштвених аутсајдера који настоје да задобију признање од оне умируће америчке класе доколичара који жале за временом *некадашње славе*. Поред тога, Фиццералдово књижевно интересовање за тему туговања компликује феминистичко разумевање његовог дела. С једне стране,

Фиццералдов *бес* према сопственој мајци која тугује бива често пренет на његове јунакиње. С друге стране, његово свесно вредновање културолошки "немушког" туговања обезбеђује његовом делу изражену феминистичку компоненту. Фиццералдова уметност међутим, одсликава и његову разиграну страну, веселе алузије на *сеансе* и остала натприродна искуства – аспекте који су такође неистражени од стране критике.

Као живи, повезујући објект (living linking object)¹¹¹ који настоји да асимилира родитељско туговање, Фиццералд је некада био у стању се поистовети и да свесно саосећа са родитељским осећајем *губитка*. Тако су очев *код* туговања и очев родни Југ у његовом уму били спојени: када се поистовећивао са очевим осећајем губитка, он је мислио на Стари Југ, а када се дивео духу Старог Југа, његове мисли су евоцирале очево туговање. Ову менталну асоцијацију можемо видети у писму из 1940. упућеном рођаци након смрти његовог оца и њене мајке: "Питам се колико је дубоко Грађански рат био у њима. ... Колико изгубљено су се осећали у једном измењеном свету". (Фиццералд 1963: 419-20) Ову асоцијацију (у обрнутом смеру) такође видимо у његовом писму из 1935. Лори Готри када говори о својим искуствима у Балтимору:

Волим ово место више него што сам мислио – тако је богато успоменама – лепо је дигнути поглед на улици и видети статуу мог прастрица и знати да је По закопан овде и да су многи моји преци шетали старим градом дуж обале. Ја припадам овде, где је све цивилизовано и ведро и укоренењено и учтиво. (Фиццералд 1963: 531)

Испољавајући свој необични осећај за генерацијски континуитет и историју као целину, он указује да Јужњаци садашњости и прошлости, укључујући његове претке,

¹¹¹ Сигмунд Фројд указује да дете одгајено као замена за преминулу браћу или сестре бива касније посебно склоно мистериозним осећањима. (Фројд 1978: 235) Литература о "заменском детету" (replacement child) нам даје дубљи увид у положај преживелог потомка. Године 1964, Алберт К. Каин и Барбара С. Каин представљају термин "заменско дете" одн. "дете замене" који се односи на дете које родитељи добијају недуго после губљења другог детета. Родитељски осећај кривице због губитка детета обично инхибира процес туговања; страхујући за ново дете, родитељи често постају превише заштитнички настројени. Такође, родитељи често осећају и супротну жељу "одвајања" од "заменског" детета, фокусирајући своје мисли на преминуло дете, које често идеализују. (Каин 1964: 443-56)

Вемик Д. Волкан представља метапсихолошку теорију која нам обезбеђује даљи увид у положај "заменског" детета, дајући нам перспективу дететовог становишта. Он посматра заменско дете као "живи повезујући објект". "Повезујући објекат", било живе или неживе природе, представља "симболичну тачку спајања" онога који тугује и преминулог вољеног. Сходно томе, "повезујући објекат" им даје утисак да су у могућности да сачувају или "униште" појединца кога су изгубили. Ови објекти тако убрзавају замрзавање процеса туговања, будући да су они који тугују у могућности да се "дистанцирају" од своје амбивалентности према преминулом. Волкан истиче да употреба "повезујућег објекта" представља патолошки одговор на туговање. (Волкан 1981: 321) Његова тврдња се подударе са ставом Џона Боулбија, који сагледава "хронично туговање" – избегавање туге због веровања да се губитак може поништити – као форму патолошког туговања. (Боулби 1980)

деле способност да остану "ведри" и "учтиви" усред свог "укорењеног", ишчезавајућег начина живота. Тако је, у његовој визури, његов отац испољавао сличну отменост под притиском губитка.

Фиццералдово идентификовање са очевим начином туговања се такође огледа у његовом спомињању Е. А. Поа. Едвард је волео Поа и Бајрона, песнике који су се бавили тематиком *губитка*, и Фиццералд се сећао како му је отац читао ове песнике када је био дечак. У писму својој мајци из јуна 1930, Фиццералд пише како је посетио место у Швајцарској које је било инспирација за Бајроновог *Заробљеника Шилона*, а такође спомиње и Поа: "Реци оцу да сам посетио '- седам стубова готског карактера / у шилонској тамници дубокој и старој' и мислио о првој песми коју сам икада чуо, да ли је то био *Гавран*?" (Фиццералд 1963: 495-96) У писму упућеном мајци, недуго потом, он спомиње "очев" *Шилонски замак* као да је његов отац тамо живео. Фиццералд носталгично алудира на чињеницу да му је некада отац читао песму у којој син заточен на врху шилонског брда тугује за преминулом браћом и оцем, напослетку превазилазећи свој осећај туге и утамничености – још отмености пред притиском – окренувши се романтичарском свету своје имагинације. Фиццералд се такође сећао да му је отац читао Поову песму о "слабом и премореном" човеку који не може да превазиђе своју тугу. Можемо разумети да су обе песме оставиле енорман емоционални траг на оца и сина. Читаоци Фиццералдовог дела радо примећују његов често *романтичарски* став према губитку.

Фиццералд је такође могао да се идентификује са мајчиним начином туговања, мада уз веће потешкоће. У *Мајци аутора*, он мајку описује као поштоваоца носталгичних, сентименталних песника попут Лонгфелоуа и сестара Кери, Елис и Фиби. Сестре Кери су написале мноштво песама у којима особе које су рано преминуле бивају идеализоване. У писму из 1936. упућеном сестри када је њихова мајка била болесна и недуго пре њене смрти он каже: "Мајка и ја никада нисмо имали ништа заједничко осим неуморне тврдоглавости, али када сам видео њене ствари поразило ме је схватање колико ју је њен темперамент учинио несрећном и колико се, до самог краја, држала ствари које су је подсећале на тренутке прошле среће". (Фиццералд 1963: 535) Иако своју мајку описује као "тврдоглаву", откривајући свој пежоративни став према њеном туговању, он истиче да поседује исту карактерну особину. Често је истицано да Фиццералдова проза, написана у експлозивном налету енергије која подсећа на скоро маничну природу његове мајке, садржи и примесу сентименталности.

Тако, суочен са претњом губитка мајке, Фиццералд се идентификовао са њеним туговањем, као што се после очеве смрти поистовећивао са његовим кодом туговања. Живи повезујући објект дакле, избегава губитак из детињства преузимајући родитељски ожалашћени манир. Оба родитељска кода туговања, преломљена кроз Фиццералдову перцепцију, била су рефлектована у његовим свакодневним мислима и његовом креативном раду. Пишчево интегрисање два поменута кода у свој креативни свет ћемо показати на примеру романа *С ове стране раја*, у коме његов алтер-его Амори бива растрзан између традиција сентиментализма и романтизма.

3. 6. 1 Трагом романтичарског и сентименталистичког духа

У Фиццералдовом првом роману, главни протагониста Амори осећа потребу да "побегне од своје прождируће интроспекције", будући да прошлост наставља да утиче на њега. (Фиццералд 1920: 241) Амори константно испољава свој комплексни став према прошлости, поготову када одлучује да постане много дарезљивији према ближњима у будућности, иако осећа да му недостаје "материнска" емпатија према другима, толико да у себи нема "нити кап људске љубазности". (Фиццералд 1920: 258) Тако, његова жеља да поседује *брижан* став према другима остаје само компулсивна.

Аморијево невољно прихватање емпатијске улоге представља његов амбивалентан став према сентиментализму и романтизму, двома филозофијама које су се бориле против духа индустријализације и прогреса у деветнаестом веку. Да бисмо разумели Аморијево виђење ових филозофија, размотрићемо епиграм који он воли да понавља: "Сентиментална особа мисли да ће све ствари потрајати – романтична особа поседује очајничко поуздање да оне то неће". (Фиццералд 1920: 212) Другим речима, сентименталиста негира губитак, док романтичар ужива у њему. Упоредјујући ове две перспективе, он такође примећује, "сентимент је емоција". Иако не објашњава овај коментар, писац очигледно указује да сентименталиста преувеличава свој доживљај прошлости да би је учинио живом. Иако сентиментална и романтичарска традиција нису јасно одвојене, Амори се труди да очува дихотомију између њих тако што понавља епиграм. Зато, ова дефиниција осветљава његова осећања према двома традицијама у роману.

Као дете двадесетог века, Амори не прихвата у потпуности ниједну од ове две традиције. У ери модернизма, интелектуалци су осећали да су оба мисаона кода штитила појединце од сурове стварности, чије је коначна манифестација био Светски рат. На крају романа, Амори изражава разочарање због "викторијанског рата", како га

он назива, и исмева романтизам и сентиментализам. Он осуђује "осредње интелекте", који "употребљавају остатке романтичног кавалерства разблаженог с викторијанским осећањима". (Фиццералд 1920: 220) Штавише, он описује Руперта Брука и Бајрона као "шврљала" и "позере" и каже: "Сви Бајрони и Брукови који су пркосили животу с планинских врхунаца били су на крају само шврљала и позери, у најбољем случају замењивали су сенку јунаштва за ствар мудрости". (Фиццералд 1920: 248) Ипак, Амори није потпуно критичан према овим прошлим кодовима перцепције. Будући да се идентификује са мајчиним сентиментализмом и очевим бајроновским романтизмом, он је растрзан између ове две традиције.

На почетку, будући да прихвата мисли о смрти, он нагиње ка романтичарској *визији* губитка. Након што стиже касно на Мајрину забаву, он измишља оправдање, тврдећи да је имао аутомобилску несрећу док се возио са својим рођацима. Када га она пита да ли је неко погинуо, он је наводи да у први мах поверује да је једно од рођака погинуло у судару. Касније, он разматра похађање Ендовера или Ексетера "са њиховим мртвим успоменама о Новој Енглеској". (Фиццералд 1920: 29) Његова фасцинираност смрћу настаје када почиње Светски рат, и он се "нада да ће бити дуг и крав". (Фиццералд 1920: 58) Он ужива у губитку, дозволивши тако себи да постане неосетљив на реалност, онолико колико испољава "мужевну" жељу да превазиђе све препреке и настави да се ослања на сопствене снаге.

На почетку свог живота, он настоји да не испољава сентименталност, будући да се опире "женској" осећајности. Он је свестан традиционалне повезаности између сентименталности и женствености, јер када Розалинда испољава сентименталну тенденцију фокусирања на светле аспекте своје прошлости као негацију губитка, Амори изјављује да мушкарци то не могу. Раскидајући њехову везу, она каже да ће сачувати њихова искуства "као дивну мелодију – сакривену у њеном срцу". Његов одговор је: "Да, жене то могу – али не и мушкарци". (Фиццералд 1920: 181) Напослетку, ипак, његов став према губитку се мења, јер почиње да доживљава тугу, што подсећа на интензивну емоцију сентиментализма.

Амори доживљава неколико губитака за време своје адолесценције – смрт Дарсија, Хамберта и двојице другова са студија, раскид са Розалиндом и финансијски губитак – који ће ојачати његово идентификовање са мајчиним сентиментализмом.¹¹²

¹¹² Марта Волфштајн указује да је због промена средине до којих долази у периоду адолесценције, ово доба погодније од претходних у животу детета да развије његову способност туговања. (Волфштајн 1966: 91-123)

Иако он јавно не испољава дубоки осећај губитка због мајчине смрти, он жали за њом, што је процес који ће надаље охрабрити његову идентификацију с њом. Према Фројду, туговање укључује смештање изгубљеног вољеног објекта унутар сопственог ега (Фројд 1978) После раскида са Розалиндом, он бива ухваћен у "екстазу осећања" (**ecstasy of sentiment**). Такође, постаје преокупиран прошлом срећом и неосетљив на реалност садашњости, што показује његова решеност да "слави" опијајући се, као и његова употреба садашњег перфекта у описивању њихове везе: "Били смо тако срећни, толико срећни..." (We've been so happy, so very happy...) (Фиццералд 1920: 188) Он живи у прошлости, негирајући реалност губитка. Дарси сумња да су рат и веза са Розалиндом учинили да Амори постане сентименталан, јер након што спомиње раскид у писму, Дарси ламентује, "потпуно си изгубио осећај романсе који си имао пре рата". (Фиццералд 1920: 220)

На почетку епизоде са Елинор, она наслућује да је Амори романтичан, будући да га је чула раније како рецитује Поа, а када га пита да ли је он Манфред, она се заправо пита да ли он дели Манфредову романтичну увереност у способност душе да превазиђе немир смрти. Ипак, она касније сумња да је он уместо тога сентименталиста, с обзиром да га пита да ли је он краљица Викторија, жена која је била оличење истинског светионика сентименталног туговања. Викторија је представљала отелотворење "сентименталне" жудње за очувањем прошлости, будући да је после мужевљеве смрти до краја живота чувала све његове ствари. Као одговор на Елинорине алузије – она га касније отворено оптужује да је сентименталиста – Амори каже да је он Дон Жуан, као да у том тренутку жели да подели Дон Жуанову неосетљивост према губитку.

С обзиром да га веза са Елинор води према емоционалном сазревању, прикладно је што након свршетка њихове везе, четири одређена инцидента у његовом животу показују да се он суочава са "губитком". Најпре, он се сећа када је у Њујорку видео како је дечко за испоруку ушао у подземну носећи посмртни венац; био је то чин који је "изненада прочистио ваздух и тренутно обасјао све који су се налазили у колима". (Фиццералд 1920: 237) Касније, његов осећај "туге која га прогони" (*haunting grief*) на Дарсијевој сахрани бива још један корак у његовом напредовању. Још касније, на крају сцене у којој разговара са странцем у аутомобилу, Амори схвата да је странац отац Џеса Ференбија, једног од Аморијевих другара који је погинуо у рату. Амори изненада осећа снажну повезаност са г-дином Ференбијем, кога видимо као замену за његове тугујуће родитеље.

Амори достиже најдубље осећање спознаје губитка када посећује гробље у завршници романа. Да бисмо пренели дух ове сцене, цитираћемо цео одломак:

Послеподне је избледело од благотворног трочасовног очишћења до златне лепоте у четири часа. Шетао је касније кроз умукли бол залазећег сунца кад се човеку чинило да и облаци крваре; у сумрак је дошао на гробље. Осетио је сеновити, сањиви мирис цвећа и дух новог месеца на небу и сенке свуд око себе. По нагону помисли да покуша да отвори врата зарђале гвоздене гробнице саграђене на падини једног брега; гробнице чисто опране и покривене касно расцветалим, тужним попут воде плавим цвећем које је могло израсти из мртвих очију, лепљивих на додир...

Амори је хтео да осети "Виљема Дејфилда, 1864."

Чудио се што су гробови присиљавали људе да мисле о животу као нечем узалудном. Некако није могао да нађе ништа безнадежно у томе што је живео. Сви сломљени стубови, и стиснуте руке и огрлице и анђели значили су романсу. Замишљао је да би за сто година желео да млади људи мисле о томе да ли су му очи биле смеђе или плаве, и веома страствено се надао да ће његов гроб сачувати атмосферу многих, многих прохујалих година. Чинило му се чудним да су га два-три гроба из алеје војника Уније нагнала да мисли о мртвим љубавима и мртвим љубавницима, кад су били потпуно истоветни као и сви остали, све до оне жућкасте маховине. (Фиццералд 1920: 259-60)

У овом одломку, као и у његовом подсећању на посмртни венац, одласку на Дарсијеву сахрану као и сусрету са оцем Џесија Ференбија, Амори не поседује модернистичко осећање *празнине* у суочавању са смрћу. Уместо тога, у његовим мислима постоји примеса романтизма, јер га смрт испуњава одређеним осећањем узбуђености, као у романтичној књижевности. Његове мисли подсећају и на сентиментализам. У књижевности сентиментализма, смрт пружа људима осећај повезаности са другима, као што је то случај када се Амори осети блиским са Џесом Фаренбијем, његовим оцем и Виљемом Дејфилдом. Ако се сентименталиста фокусира на светлу страну живота, онда Амори чини исто када закључује да "не налази ништа безнадежно у томе што је живео". А ако је "сентимент емоција", онда је Аморијева жеља да "*осети* Виљема Дејфилда" као да је он још увек жив, у складу са овом традицијом.

Фиццералдово писмо из 1940, упућено филмском продуценту Лестеру Коуену, може нам помоћи да разумемо сентименталну ноту у овом одломку. Разговарајући о

сценарију за причу *Поново у Вавилону*, Фиццералд пише "иако нико нема више разумевања за истинско осећање и емоцију од мене, ипак још увек одолевам свакој сентименталности". (Фиццералд 1963: 602) Фиццералдов став указује да се он слаже са Розалиндом која изјављује: "Желим осећање – право осећање". Можемо претпоставити да би Розалинда сматрала Аморијеве мисли на гробљу примером "правог осећања", будући да је њен карактер заснован на Зелди, а управо Зелда носи заслуге за писање овог дела романа. Наиме, Фиццералд је пренео одломак скоро дословно из писма у коме је она описала своја искуства. Тако, изражавајући "право" или "истинско" осећање, Амори прихвата облик "немужевног" сензибилитета. Он дакле више не занемарује своје срце, како би његова мајка закључила. Иако је испољавао неосетљивост према жаљењу својих родитеља као и Викторијанаца у целини, одолевајући туговању и мислима о прошлости, он сада прихвата родитељски романтизам и сентиментализам. У последњем одломку романа, он показује дубок осећај разочарања када критикује "стара веровања" (old creeds), али напослетку одлучује да не окреће леђа прошлости.

Примећујемо да до краја романа нема знакова да је Амори свестан своје способности за "женску" осећајност. Штавише, не видимо да он препознаје жаљење које осећа према г-дину Ференбију као подржавање својих родитеља, као ни да бива свестан повезаности његовог романтизма и сентиментализма са перспективом његових родитеља. Он најближе долази до спознаје самог себе када одлучи "да искористи оно највише у себи и свом *наслеђу*", како би успео у животу. (Фиццералд 1920: 261) Не можемо се дакле, сложити са њим када изјављује, "Ја познајем себе", у последњој реченици романа. Он је постигао успех, али без свесног разумевања односа између његовог детињства и садашњости, он ће наставити да се бори између љубави према себи и љубави према другима.

3. 6. 2 Уметност као колективно исцељење

Фиццерадов недовршени роман, чији је уобичајени назив *Последњи магнат* (The Last Tycoon), показује важност *креативности* и узајамне зависности у истраживању тематике губитка и туговања. Биографски аспект нам прикладно указује да је Фиццералдова сарадња са *другима* помогла његовом писању током периода губитка у његовом животу.¹¹³ Да би добио поверљиве информације о Холивуду, писац се окреће

¹¹³ Како су 1930-те пролазиле и економске околности се погоршавале, и Фиццералдов живот се урушавао. Изгледало је да се истрошио као писац фикције. Претрпео је нервни слом углавном захваљујући свом опијању; његова супруга је била константно примана и отпуштана из болница због своје менталне болести а њему је очајнички био потребан новац за бригу о њој, ћеркино образовање, као

новиначки Шејли Грејам и писцу филмских сценарија Баду Шулбергу. Уз то, сарадња са Грејамовом која је, према Фиццералдовим пријатељима, изразито подсећала на Зелду, и Шулбергом, скорашњим свршеним дипломцем, помаже писцу у превазилажењу туговања због супруге и кћерке које су биле на Истоку (Зелда се борила са неизлечивом шизофренијом, а Скоти је похађала Васар). Грејамова му је такође помогла да престане са навиком опијања, охрабриваном овим губицима. Добијајући пажњу других, Фиццералд је имао боље услове за писање, па је уложио сву преосталу енергију у нови роман. Симптоматично је да у роману млада жена под именом Сесилија Брејди, јунакиња у којој Фиццералд сједињује своју кћер и Шулберга, настоји да пружи емоционалну подршку Монроу Стару. Стар је истакнути филмски продуцент, интензивно посвећен свом раду, који тугује за својом покојном супругом, глумицом Мином. Такође прикладно, Стар проналази додатно интересовање у животу кроз своју везу са Кејтлин Мур, карактеру који је инспирисан Грејамовом, а за коју Стар најпре верује да је Мина која се "вратила" из мртвих. Као део процеса превазилажења туговања, он долази до спознаје да Кејтлин није Мина и да се Мина никада неће вратити.

Након што је раније у каријери стварао амбивалентно описане карактере који пореде неког другог са објектом свога туговања, Фиццералд је сада приказао ситуацију у којој се карактер, који је оличење њега самог и покојног продуцента Ирвинга Талберга, понаша на сличан начин. Док у *Лудој недељи* Џоел доживљава Стелу као неког ко га прорачунато претвара у двојника свог покојног супруга, *Последњи магнат* указује на околности које могу отежавати избегавање оваквог обрасца понашања. Стар не може кривити себе зато што види јаку физичку сличност између Мине и Кејтлин. Сматрамо дакле, да је Фиццералд у овом тренутку свог живота био спремнији да сагледа чињеницу да су његови родитељи, видевши га као "заменско" дете за своје кћери, такође били суочени са тешким изборима у нимало лакој ситуацији. Сходно томе, приликом стварања карактера за роман, изгледа нам да он разматра питање "прихватљивог" (good enough) родитеља који тугује, а не оног "доброг" (all-good) или "лошег" (all-bad), као да сада има мање потешкоћа да прихвати своје родитеље као комплексне особе које настоје да се суоче са губитком на најбољи могући начин. Његова мајка умире 1936, пет година након смрти његовог оца и три године пре него

и за врећање својих дугова. Тада, 1937, Фиццералдов агент је склопио једногодишњи уговор са Метро-Голдвин-Мајером, који је био обновљен на још шест месеци наредне године. Тако почиње пишчев интензивнији рад у Холивуду који је кулминирао недовршеним романом *Последњи магнат*, на коме писац почиње да ради октобра 1939. али који не завршава због смрти услед срчаног удара децембра 1940.

што је почео писање овог романа – што су околности које су интензивирале његову жељу за помирењем са њима.¹¹⁴ У својим белешкама, Фиццералд пише о личној историји Талије, оригиналном имену Кејтлининог карактера:

Једно од деце из првог брака је умрло. Кривица је била на њој, јер да није дошло до развода и да се она није појавила, до тога не би дошло. Њен муж је био сав скрхан, изгубио сав свој новац и она и даље води рачуна о њему на неодређен начин, он је можда у санаторијуму на Истоку а можда и мртав. (Фиццералд 1978: 146)

Било да је Фиццералд осећао или не да треба да укључи ове околности у роман (оне се не спомињу у објављеном тексту), значајна је сама чињеница да их је разматрао. Оне нас изнова подсећају на пишчеву одвојеност од кћерке и Зелдино хоспитализовање, као и на настојања Шејле Грејам да се уздигне из свог скромног порекла; ипак, најснажније враћају у сећање околности везане за његове родитеље и детињство: Едвардово хронично туговање због губитка кћери, потом тугу због финансијских неуспеха и напослетку, Молино обнављање *виталности*, њен покушај управљања својим емоцијама и преузимања контроле над одгајањем будућег аутора. Сходно томе, када Стар први пут спази Кејтлин, док се налазе на филмском земљишту где су насложени потпорни елементи позорнице и сценска опрема разбацани свуда унаоколо, примећује неред који подсећа на "поцепане сликовнице детињства". У то време Холивуд је био погођен земљотресом, који Сесилија описује као "неки стравични покушај да поново причврсти наше пупчане опне и гурне нас опет у утробу креације". (Фиццералд 1941: 23) Будући да Кејтлин у то време улази у његов живот, "ноћна мора" се претвара у *сан*. Напослетку, Кејтлин постаје "прихватљива" уместо да представља отелотворење његовог сна. Стар учи да престане да је идеализује као Минину двојницу и, такође, прихвата чињеницу да

¹¹⁴ Мелани Клајн у студији *Допринос психоанализи, 1921-1945* истиче да се одрасли, када су суочени са губитком, враћају на "депресивно осећање" које су примарно искусили суочени са губитком мајке. Тако, теорија Клејнове указује да је Фиццералдово туговање у зрелом добу продубило његово осећање губитка у детињству, као и његову потребу да се суочи са амбивалентним односом према мајци и оцу, од којих је отац играо важну улогу у његовом одрастању. Другим речима, појачало је његову потребу за моделовањем "унутарњег објекта", како истиче Клајнова. (Клајн 1950) Занимљиво је да феминистичке теорије истичу да одрастање детета укључује не само мање поларизовано становиште мајке као објекта, већ такође и прихватање мајчине субјективности. Вид. нпр. Ненси Ј. Чодоров, *Феминизам и психоаналитичка теорија*, као и Мерил М. Каплан, *Материнска субјективност у култури носталгије: Туговање и сећање*. Прихватањем својих родитеља као комплексних особа суочених са тешким изборима у тешким околностима, Фиццералд је прихватао и њихову објективност и субјективност.

Атрибут "прихватљивог" (good enough) родитеља у процесу туговања користи Д. В. Виникот у студији *Игра и стварност* (1971).

је она преокупирана другом тематиком. (Калахан 1972: 208)¹¹⁵ Заузврат, он спознаје да је његов изгубљени љубавни објект био идеализован, начињен већим од самог живота, јер говори Кејтлин: "Ти изгледаш више онако каква је она *заиста* била него како је изгледала на екрану". (Фиццералд 1941: 90)

Асоцијацију на "прихватљивог" родитеља нам доноси још један карактер у роману. Док је радио на роману, Фиццералд је написао скеч назван *Вољени драги*, у којем је представио карактер који подсећа на Едварда Фиццералда. А тај карактер је, како примећује Бруколи, "очигледно повезан са филозофски настројеним тамнопутим рибаром у *Последњем магнату*". (Бруколи 1981: 473) Скеч говори о младом црнци посвећеном раду на себи, који се венчава са исто тако амбициозном женом. До времена када се рађа њихов син, он (отац) доживљава несрећу у којој пада под воз и губи ногу – што симболично представља чин његове емаскулације. Родитељи бивају конзумирани туговањем, желећи да нога некако опет израсте, тако да њихов сан о успеху буде нетакнут окрутношћу живота. Они су у стању да свом сину пруже само "парцијалну" љубав па бригу о њему преузима тетка. Дакле, Фиццералд овде описује ситуацију која снажно подсећа на преокупираност његових родитеља туговањем, укључујући и "немужевни" губитак виталности свога оца. Такође, подсећа нас на улогу коју је његова тетка имала у успостављању "дисциплине". Занимљиво је да је наратија у скечу изразито сентиментална. У првој реченици, писац се директно обраћа протагонисти: "О мој Лепи Дечаче – који тако божански читаш Платона!" (Фиццералд 1979: 773) Фиццералдов тон није изненађујући, с обзиром на то колико је ову тему доживљавао личном.

Рибар у *Последњем магнату* је такође родитељ, и иако није видљиво у жалости, он постаје ауторитативна фигура у Старовом животу, у складу са очувањем раширене традиције у америчком роману по којој карактер мушкарца тамне пути служи као родитељска фигура белцу. (Калахан 1972) Рибар указује да филмови имају малу интелектуалну вредност за њега и његову децу и Стар узима у разматрање његово мишљење. Стар продубљује своју посвећеност стварању *значајних* филмова, што представља интернализовање родитеља у свој суперега, као што је то учинио и Дик Дајвер, син свештеника, у роману *Блага је ноћ*.

¹¹⁵ У студији *Илузије нације: Мит и историја у романима Ф. Скот Фиццералда*, Џон Ф. Калахан такође контрастира Гетсбијево идеализовање Дејзи са Старовим ставом према Кејтлин. (Калахан 1972: 200-10)

3. 6. 3 Креативност и емпатија

На извештан начин, дакле, Фицџералдови родитељи су били укључени у заједнички труд који стоји иза настанка *Последњег магната*. Сходно томе, његов протагониста промовише чин "заједништва" (collaboration) – емпатије и заједничког исцељења. Као изумитељ система у коме мноштво писаца конкурентски ради на сценарију, што представља део заједничког труда стварања филмова у целини, Стар долази у конфликт са писцима који желе да раде самостално, претварајући своје личне визије у езотерична уметничка дела. Фицџералд пише да када Стар и његови запослени прегледају филмски материјал снимљен у току дана како би одлучили шта да емитују, "Снови окачени у фрагментима на удаљеном крају собе, трпе анализу и пролазе – да буду сањани од стране масе или одбачени". (Фицџералд 1941: 56)

Писац Џорџ Боксли заслужује Старово одобравање када напослетку почиње да разуме његов филмски сензибилитет. На једном састанку, Боксли објашњава своју изненадну идеју о филму који снимају: "Нама не треба *мање* карактера... Треба нам *више*". (Фицџералд 1941: 108) Он скицира тематику коју треба да прате у филму: "Нека сваки карактер види себе на месту другог... Полицајац се управо спрема да ухапси варалицу када види да варалица има заправо *његово* лице. ... Скоро да можемо да га назовемо *Стави се на моје место*". (Фицџералд 1941: 108) Боксли размишља о филму у коме карактери осећају емпатију једни према другима, што представља одраз његове *сарадње* са другим писцима на овој сцени.

Попут карактера у филму о коме Боксли размишља, Стар себе ставља на место других. Као последњи магнат, он "искорачује" из своје радничке класе и јеврејских корена (оба ова аспекта његовог порекла деле и Талберг и Грејамова). Он штити један други део историје тако што заговара важност "монопола" у управљању филмском продукцијом уместо система у коме би синдикати имали већу моћ; он је "управо успео да иступи из хиљаду година Јеврејства у позни осамнаести век. Он не може да поднесе да је види како нестаје – он с љубављу одгаја страствену оданост скоројевића једној имагинарној прошлости". (Фицџералд 1941: 119) Штавише, иако Стар себе види као аристократу прошлости, он искорачује из те улоге и ставља се на место својих запослених, осећајући емпатију са њиховим проблемима: "Ту је био Стар, да брине за све њих". (Фицџералд 1941: 43) С обзиром на његову емпатијску улогу, прикладно је што Фицџералд радњу свог романа смешта неколико година уназад, за време Депресије. Тако, радња романа се такође дешава у време када Нацисти интензивирају

прогон Јевреја. Роман алудира на оба узнемирујућа процеса, први у Америци а други у Немачкој. Главни конфликт у роману је требало да представља Старову борбу са другим холивудским могулом, Сесилијиним оцем, који се брине искључиво о својим интересима. Као што Фиццералд објашњава у синопсису планираног романа, Брејди је "монополиста у најгорем виду", неко ко "није заинтересован за прављење филмова осим уколико ће то представљати корист за његов банковни рачун". (Фиццералд 1941: xxxii, xxxiii) Насупрот њему, Стар је вољан да стави финансијски аспект у задњи план уколико сматра да може да продуцира значајан филм.¹¹⁶ Крај романа је требало да укључује Старову трагичну смрт у авионској насрећи коју је проузроковала бомба постављена у теретном делу авиона, као последица Брејдијевог уплива у живот свог ривала.

Видимо да је Стар "већи херој" од својих претходника у ранијим Фиццералдовим текстовима. Гетсбијево туговање за Дејзи, иако импресивно по свом интензитету, буди осећај једне инфантилне жудње за магичном свемогућности. Да би се Гетсби осећао задовољно, било је неопходно да Дејзи негира своју прошлу преокупираност другима, да изјави да никада није волела Тома и да је волела само Гетсбија, успешно поништавајући године историје, укључујући и кључни догађај Пеминог рођења. Насупрот томе, Старово прихватање Кејтлине прошлости и његова идентификација са политичком историјом која му је некада била предодређена демонстрирају нам његову зрелост. Штавише, док Амори Блејн, Антони Печ, Ник Каравеј и Дик Дајвер страхују да ће их искуство туговања и емпатије учинити феминизованим, Стар не показује такав страх. Уз то, док се други Фиццералдови карактери суочавају са дубином своје туге, Стар је решен да се са њом не само суочи, већ и да је искористи. Он спознаје да се не може увек држати прошлости као замене за садашњост, као и да утицај његових успомена на њега већ слаби. Док посматра млади пар како нестаје у летњем сумраку, он размишља, "Мало по мало он је губио осећај за такве ствари, све док није изгледало да је Мина понела са собом његову јачину; његово разумевање велелепности је бледело тако да ће ускоро луксуз вечног туговања нестати". (Фиццералд 1941: 62) Иако је био "заљубљен у Мину и смрт заједно", он сада налази смисао у свету око њега тако што се заљубљује у Кејтлин. (Фиццералд 1941: 97) Иако

¹¹⁶ Сесилија је још један емпатични карактер у роману. Она разуме Старово туговање, будући да је сама у позном стадијуму процеса туговања, у чему је у предности у односу на Стара. Она се осећа "некако узвишено и укроћено" када размишља о својој сестри, која је умрла пре неколико година. (Фиццералд 1941: 4) Њен дечко је такође преминуо нешто пре тога.

не изражава своју приврженост Кејтлин, томе се опире не зато што је амбивалентан у погледу настављања са својим животом, већ зато што је продуцирање филмова његова највећа љубав, његово свеобухватно интересовање. Он улаже огромну енергију у свој рад, објашњавајући Кејтлин, "Филмови су моја девојка". (Фиццералд 1941: 71) И напослетку, према пишчевој оригиналној замисли, требало је да настави са радом и да обнови своју везу са Кејтлин пре своје смрти.

На почетку *Последњег магната*, карактер под именом Мени Шварц реагује самодеструктивно на свој осећај губитка. Он извршава самоубиство на историјском знамењу дома Ендрјуа Цексона, што је чин који Сесилија објашњава као настојање да се поново споји са својим оригиналним љубавним објектом: "Дискутабилно је да ли је знао ко је био Ендрју Цексон док је лутао околу, али је можда схватио да је ... Цексон био велики и милосрдан, способан да разуме. И на почетку и на крају живота човеку је требала храна – груди – храм". (Фиццералд 1941: 13) Насупрот томе, због креативне природе његовог посла, Старову *страст* за прављењем филмова можемо видети као његов покушај да реагује *креативно* на губитак, да се привремено сједини са Мином кроз свет уметности. Уместо да закључимо да роман представља "борбу да се напусте илузије и уђе у живот", можемо сматрати да он говори о моћи *илузија* да умање трауму губитка и убрзају процес превазилажења. (Калахан 1972: 207) Старова посвећеност филму подсећа на дететово коришћење "транзиционог објекта" и "транзиционог феномена" као начина суочавања са одвајањем од мајке. Психоаналитичар Д. В. Виникот, који је осмислио ове термине, сматрао је да је свако дете "способно за разумевање идеје о нечему што би одговарало његовој растућој потреби која произилази из инстинктуалне тензије", тензије која је посебно приметна у току процеса одвикавања од дојења. (Виникот 1971: 25) Ђебе или меда често служе као предмети за ослобађање од тензије. Један такав предмет је транзициони објекат. Транзициони феномен, попут дететовог тепања или певања, такође помаже у ослобађању *немира* услед одвојености. Ниједан појединац не превазиђе у потпуности потребу за транзиционим феноменом. Они одрасли који себе апсорбују у уметности, указује Виникот, стварају транзициони простор између *илузије* и *разочарања*, порицања и прихватања анксиозности.

Док је транзициони објекат сличан волкановском повезујућем објекту по томе што оба служе као одговор на *одвојеност*, они се разликују на неколико начина, од којих је један релевантан појави коју разматрамо. Како Волкан бележи, деца се држе

својих транзиционих објеката "све време", док они који патолошки тугују обично чувају своје повезујуће објекте изван видокруга, изгледајући дистанцирано од свог бола. (Волкан 1981: 373) Попут првих, а за разлику од других, Фиццералдов протагониста се посвећује снимању филмова, радећи даноноћно. А када Стар у једном тренутку седи у својој пројекционој просторији, прегледајући дневни материјал различитих филмова чије је снимање у току, он подсећа на дете које се држи свога транзиционог објекта, будући да тада постоји у неутралном свету између психолошке и спољашње стварности; живота са Мином и живота без ње. Он види на платну стуб који представља Сиву, бога смрти и живота, као да је продуцирањем комерцијалног филма који треба да се допадне другима он пројектовао на платно своју личну фантазију о Мининој реинкарнацији. Пре тога је стуб, као симбол уметности, представљао део неког другог транзиционог феномена. Када Стар први пут спази Минин "дух" (Кејтлин) на почетку романа, она чучи на врху тог истог стуба да би избегла да се окваси у поплави која настаје као последица земљотреса. Стар је застао и посматрао је задивљен.

Попут Старове визије Мине на глави Сиве, Фиццералдова уметност је имала натприродну функцију. Својим писањем, он је имао способност *оживљавања* карактера – добрих, лоших и "прихватљивих" родитеља, као и добрих, лоших и "прихватљивих" синова. Па иако, или управо због тога што никада није упознао своје старије сестре, он их је оживотворио, како се чини, кроз своје карактере Елинор у *С ове стране раја* и Марџори Ли у *Леденој палати*. Светови које је описивао у својој фикцији, у којој се *реално* и *фантазија* стапају, служили су као алтернатива његовом често турбулентном животу. У својим белешкама он пише: "Никада се не сећам реалног времена док сам нешто писао – времена *С ове стране раја* или *Лепих и проклетих* и *Гетсбија* на пример. Живео сам у причи". (Фиццералд 1978: 159)

Исто као што Стар види своју *естетичку визију* као универзалну, Фиццералд је разумевао да његова аутобиографски обојена проза има функцију комуницирања са другима. Као што смо навели, Фиццералд је једном написао, говорећи о себи у трећем лицу, да га је *Доба џеза* "родило, ласкало му и дало више новца но што је он икада сањао, и то само зато што је просто казивао људима да осећа исто што и они". (Фиццералд 1945: 9) Па иако га читаоци у годинама које се следиле нису тако ватрено подржавали, касније генерације су наставиле да се страствено идентификују са његовим писањем, односећи се према њему с дивљењем за којим је жудео још од свог детињства. Разлог се крије у његовој *лирској* прози која имплицитно отвара

провокативна питања, она која никада не могу бити у потпуности разрешена. До ког степена можемо или требамо разрешити свој осећај губитка и оставити *прошлост* иза себе? До ког степена прошлост постоји у садашњости? Психоанализа, управо као и Фицџералдова проза, продубљују наше разумевање ових мистерија.

4.0 Д. Х. Лоренс и Ф. Скот Фицџералд као модерни романтичари

С времена на време појави се аутор способан да *ухвати* ритам једног одређеног тренутка, ставове и аспирације једне ере, те стога постаје препознат као *глас генерације*. Д. Х. Лоренс, у времену око Првог светског рата, и Ф. Скот Фицџералд, током 1920-тих, били су управо такве фигуре.

Лоренсова *визија* антагонизма између животних сила била је инспирисана, делимично, његовим личним конфликтима, иако цео његов опус има више *дијагностички* него лековити или *избављујући* карактер. Боемски *аутсајдер*, сматран шпијуном у Немачкој непосредно пре почетка рата, као и у Енглеској у периоду његове завршнице, Лоренс је био дисидентни уметник-покретач, бунтовник који је понирао своју прозу у променљиве друштвене околности, које је пак настојао да побољша. Попут Шелија, био је каткада нестрпљив, нетолерантан и чак опсесиван у *потрази* за својом визијом. Његови романи, сви панорамског карактера, узбуркавали су океанске размере емоционалних конфликта, који нису имали солуције нити разрешења осим у протоку времена или смрти. Попут Витмена, рапсодиста опијен сопственим ритмом и језиком, Лоренс је исто тако могао црпети свој стваралачки *мото* из *Песме о себи*: "Импулс, импулс и импулс / Увек стварајући импулс речи" (Urge, urge and urge/Always the procreant urge of the word). (Стјуарт 1999: 138) Поново налик на Витмена и многе романтичаре, Лоренс је могао бити доведен у забуну овом навалом енергије, замењујући ову покретачку силу сопствених речи са једним трајним утиском о свету око њега. Пропагирајући своју имагинарну визију хармоније међу половима, Лоренс каткада изгледа попут архетипског романтичарског прегаоца, који вербализује *разочарање* услед својих жртвованих идеала. Има стога нечега редуktivног, па можда и циничног, у потцењивању Лоренса, у снисходљивом обраћању овом писцу под оптужбом да његова проза данас делује застарело и неважно; његова најбоља дела наине и данас представљају неку врсту *оазе* у колективном сећању, споменик ономе што је *било* и што је *могло* бити.

Фицџералд је по својој природи био више *китсовски* минијатуриста, иако је попут Лоренса тематику црпео директно из сопственог живота. Више *естетичар романсе*, он је пројектовао своју аристократску фантазију о принцу и принцези у богатом краљевству, коју је потом настојао да *прода* једном свету замагљеном медиокритетским вредностима. И док је Лоренс волео да скандализује своју публику, Фицџералд је настојао да своју забави једним прецизним стилизованим погледом на

лицемерство и махинације богатих и привилегованих. Било је нечега *ведрог* у начину на који је замишљао своју будућност, писаће Зелда у својим *Мемоарима*, као да је "нека небеска сила покретала његова стопала у стању екстатичног ишчекивања, као да је у тајности уживао у способности да лети али је ходао због компромиса конвенцијама". (З Фиццералд 1991: 80) Хвалисав, ташт, заведен ласкањем, кицош, како је једном приметио о себи на Принстону, он је у исто време био очајнички несигуран.

Фиццералд је своју каријеру започео, како примећује Хемингвеј, једним сјајним неуморним природним талентом који је ускоро постао спутан неком врстом флорберовског немира, монументалним интересовањем за језик и причу који су касније блокирали његову способност писања. (Хемингвеј 1964: 75) Попут Лоренса, он је своју прозу користио као индиректно средство самоглорификације и пројектовања, славећи сопствену романтичарску представу с неком врстом апсолутног ниподаштавања *стварног*, што може деловати као ексцентричност али често ослобађа сјајне креативне моћи аутора.¹¹⁷ У својој похлепној *жудњи* да изгради себе и буде остварен као успешан појединац, његов сензибилитет нам делује специфично *амерички*. Морате "продати своје срце" (sell your heart), рекао је једном приликом једном младом писцу, и то је оно што постаје његова карактеристична, иако хладна и можда чак банална изјава. (Фиццералд 1945: 165) Оно што је *продао* био је његов опис самозадовољне супериорности мондена, шипарица и других нарцисиста, чији су примарни интереси били сопствено задовољство и праћење колебљивости берзе, а који нам данас изгледају тако симболично *амерички*. У великој мери, Фиццералд је представљао део онога што је јавно осуђивао, будући да је од самог почетка изабрао да учествује у једној поамној трци за разметљивим живљењем и уживањем у добром животу. На тај начин, оставио нам је *модел* једног живљења изван сопствених средстава, у коме су се Американци надметали у жару одбијања конзервативног наслеђа своје прошлости.

Попут Лоренса, Фиццералд је био емотивно повезан са женом која ће постати субјект његове прозе, али која се с презрењем односила према чињеници да је сматрана субјектом у његовом животу.¹¹⁸ Фрида Викли и Зелда Сејер су обе биле *очаране*

¹¹⁷ Привлачност романа *С ове стране раја* базира се на наглашавању *младости*, вредности коју ће америчка култура изнова обнављати током 1920-тих. У вајлдовском маниру, оно што је некада изгледало наивно и незрело Фиццералд представља као свеже и окрепљујуће. Самозадовољни, себични, арогантно егоцентрични Амори (име носи конотацију љубави и апетита) Блејн представља Фиццералда који пародира нарцисоидне аспекте своје личности док себе представља као аватара нове генерације.

¹¹⁸ Критичар Х. Л. Мекен је љубав називао стањем опажајне амнезије. Попут типичног романтичког обожаваоца, Фиццералд је био фасциниран Зелдом, бележећи речи које је изговорила на комадићима папира, потпуно апсорбованом њеном личношћу, њеном неумереношћу и раздражљивошћу, и адаптирањем наведеног у својим делима. Само неколико година раније, док је писао *Дугу* и *Заљубљене*

писцем, његовом моћи и потенцијалом. Романтичарски *идеал* перфекције оставља међутим мало простора за раст, за промену, за несталност. Обе жене су поседовале један агресивни осећај сопствених могућности које су, можда исувише претенциозно, изједначавале са креативним способностима својих сапутника. Фрида је била *понесена* емоцијама у тренутку свог живота када јој је брак са првим супругом изгледао као банално разочарање; Зелда је била одгајана да и у емотивном животу трага за материјално најприхватљивијим пратиоцем, и сама чињеница да Фиццералдов отац није поседовао банку чинила га је неприкладним партнером. Док је Фрида била интелектуално еманципована, Зелда је имала веома мало традиције на коју је могла да се ослони. Будући да је размишљала о женама у контексту са мушкарцима, можемо сматрати да је Зелда била мање *слободна*. Веровала је да је превасходна улога жена да *узнемуре* своје сапутнике, да их *покрени* и *пробуде* из рутине и летаргије ситних снова и осећаја сигурности.

Попут углађених љубавника позног Средњег века, Фиццералд се осећао емотивно *рањивим* у љубави и у браку, па можемо сматрати да детериорација његове уметности после *Гетсбија* одсликава његов спиритуални пад.¹¹⁹ Оно што је код Фиццералда задивљујуће је то што је он, живећи ван својих могућности, у једном френетичном надметању са банкротством, био у стању да досегне дубоко испод исцрпљености својих могућности у оне психолошке просторе којих је био само нејасно свестан, да би створио роман као што је *Блага је ноћ*. Роман је још једна илустрација мере до које се писац директно ослањао на свој и Зелдин живот као материјал, вентил за изражавање осећања о цени коју је плаћао због усмеравања своје енергије на улогу

жене, Лоренс је посматрао Фриду једнаком фасцинираношћу, транскрибујући неке од њених експлозивнијих коментара, и прилагођавајући их као сирови материјал за своју прозу. И док оваква креативна експлоатација уметницима изгледа потпуно природно, она често није емотивно прихваћена од стране субјекта, па се Зелда, попут Фриде, некада осећала као фотографисана особа која се боји да ће изгубити душу у току самог процеса. Штавише, постати субјект књиге је попут постављања фотографије у албум, непроменљива истина, перцепција креирана оком посматрача. Оно не даје субјекту могућност корекције дате слике нити могућност приказа алтернативне. Зелда, која је раније пристала на овакав договор, сматрала је Фиццералдову слободну употребу њених дневника својеврсним чином уметничког конфисковања.

¹¹⁹ Када се налазио у креативном налету, Фиццералд је био потпуно апсорбован писањем. *Велики Гетсби* је легенда о Америци ухваћеној у брзом процесу послератних промена. Богаташке куће са њиховим раскошним ентеријерима, помпезни аутомобили, безбројне иако бесмислене забаве – постају његов пејзаж. У току приповедања он користи *сиву* боју као симбол, као и речи попут *конфузије* и *чешње*. Повезујући користољубиву аферу Тома Бјукенена и Мирте Вилсон са љубављу гангстера Џеја Гетсбија према Дејзи Бјукенен, Фиццералд нам открива појаву нечега лажног и непријатног у америчком друштву, чињенице да су *старе вредности* жртвоване зарад пожуде и похлепе. Писац је у стању да приповеда без горчине и оштре критике а уз лирску проицљивост, уз осећај носталгичног жаљења услед јеретизма времена и компензирајућу *иронију*. Резултат је дело које је Т. С. Елиот назвао "првим кораком који је америчка проза направила после Хенрија Џејмса". (Елиот 1966: 215)

Зелдиног стараоца: емоционални ресурси Дика Дајвера су исцрпени, његов рад нарушен а прибраност распршена. Он напослетку бива потпуно *умањен и исцрпен*, пре него његов живот достигне свој пуни потенцијал, као да самопоуздано и неистражено обећање *младости* сувише касно уступа место достизању уметничке зрелости. Збирка бележака *Прскање (The Crack-Up)* симболично представља пишчев осврт на сопствену "дезинтеграцију личности" (disintegration of personality). (Фиццералд 1945: 135)¹²⁰

Лоренс је, као и Фиццералд, испољавао тенденцију "третирања својих пријатеља и познаника као да су карактери у неком од његових романа". Онда када нису успевали да утичу на њих као што су то могли на своје фикционе карактере, "спроводили би своју вољу" над њима у својим књигама. (Мари 1931: 65; Фиццералд 1945: 167) Ова карактеристика чини њихово дело *супституцијом* живота, обликом имагинативне пројекције, "имагинарним задовољењем њихових жудњи". (Лоренс 1997: 225) Колриџ је, дискутујући о *Хамлету*, тврдио да истински романтичар свет види као сопствену *пројекцију*. Тврдња према којој писци виде *стварне* као *фикционе* карактере указује на опасан *солипсизам*, фасцинирајући пример интензитета уметности, где Лоренс и Фиццералд бивају толико вођени процесом своје креативности да стварне околности постају секундарне у односу на имагинативне могућности. Зато је Лоренс могао нападати и карикирати пријатеље у својим романима, док Фиццералд каткада није знао да ли су он и Зелда стварни, или су измишљени карактери у неком од његових романа. Но ово питање баца сумњу на генерално виђење *модерних* уметника, преиспитујући границу до које оно за шта се залажу представља резултат становишта које је много личнијег порекла, него што је универзалне примене. Овакве сумње потврђују потребу за *биографском* критиком, перспективом која доприноси одређивању да ли уметничко дело постоји због неке *органске* уметничке неопходности или је предодређено да задовољи неки елемент уметникове најдубље фантазије.

И Лоренс и Фиццералд су били припадници генерације у конфликту. Пре свега, рат је променио све аспекте живљења, па чак и односе међу половима. Рат је начинио

¹²⁰ У *Снеговима Килиманџара*, причи објављеној 1936. год, Хемингвеј дефинише Фиццералда као писца који бива *разочаран* сопственом темом и спознајом да *богати* апсолутно нису романтични. Фиццералд се осећао изданим. Иронично, богати су му били потребни више него икада и у томе није било ничега романтичног. Да би ублажио овај неразрешиви конфликт, Фиццералд се интензивно одао алкохолу. Ипак, његов ум је још увек био жив. Скупљао је белешке запажања о Холивуду и филмској индустрији, коју је видео као немарну, корумпирану, индиферентну према таленту и способну да га немилосрдно жртвује. Започео је *Последњег магната*, роман који ће само напола довршити, описујући људе које је упознао у Холивуду и сопствено разочарање као основу приче. Рукопис који је оставио, који је Едмунд Вилсон уредио после његове смрти, у исто време је дирљив и узбудљив. Фиццералд је одбацио филозофско лутање које је оптерећивало роман *Блага је ноћ* и поново писао на врхунцу својих моћи.

Лоренса "непријатељем човечанства" (enemy of mankind), и он је здушно презирао његово безосећајно крвопролиће. (Лоренс 1997: 240) Увек је захтевно замислити романтичарске могућности у ратном времену, но много Лоренсовог гнева је било раширено управо ратом. Његова коначна жртва је била та што је рат учинио да изгуби веру у будућност, доводећи га ближе ничеанском нихилизму.¹²¹ Оно што је додатно компликовало Лоренсову визију била је чињеница да је по њему мушки пол био у *рату* са супротним полом. Оваква аналогија – или конфузија – има своју лингвистичку етимологију, па термини као што су *напад* (assault), *продор* (penetration), *предаја* (surrender) и *освајање* (conquest) имају своју војну примену, исто као што су и део језика *љубави*. Као што Бертран Расел примећује, живот са Фридом – сви аспекти живота са њом – значио је за Лоренса непрестану *борбу*, иако је вероватно да је већи део енергије која му је била неопходна за писање прозе црпео управо из овог конфликта. (Мур 1974: 140)¹²² Овакво становиште ставља Лоренса у категорију уметника који бива *конзумиран* животом уместо да може да га контролише – што је само по себи најчистија романтичарска формулација.

Фиццералд није био ништа мање *самоконзумирајући*, иако је његов *гнев* био мање у функцији рата – рат никада није оставио ожиљак на америчкој свести као што је то учинио европској – отуд се код њега као последица јављају мамурна јутра када је дух још увек парализован услед неумерености претходне ноћи. Фиццералд је рат видео као домен у коме се *вitezови* могу уздигнути у части тако што ће у њему учествовати. У припремном кампу, он је избегавао дужности, исмевао ратну помпу, радио на свом првом роману и удварао се Зелди. Она му је била једнака по *егоцентричности*, иако га је напослетку доводила у недоумицу, па је његово опијајуће ликовање постало невешта маска за преиспитивање сопствене креативне моћи.¹²³ Иако можда мање *космички*

¹²¹ Писац проналази своје приватно уточиште у раду и посматрању *природе*: дивљем цвећу, росопасу, врсу и пустикари, ватреној жутиловки на мочварама, купинама, печуркама које расту на литицама, где се јагорчевина шарени попут лептира, и напослетку у мору, у коме се купао наг, занесен бледом зеленом ватром таласа који би се распршио у "бесној дивљој бљештавости пене". (Лоренс 1997: 364)

¹²² Овакве брзе емоционалне или идејне осцилације, од љубави до мржње, од бола до задовољства или од лепоте до ужаса, можемо препознати као *готски* елемент романтичарског духа, и он је присутан у приватном и професионалном аспекту живота оба писца. Уз пуну спознају конфликта, Лоренс је везу са Фридом видео као "стварну и животворну" (real and life-giving). (Лоренс 1997: 253)

¹²³ Фиццералдово упознавање са алкохолом је почело на забавама које је посећивао док је био стационаран у војној бази на Лонг Ајленду, а наставило се док је чекао на објављивање свог првог романа. Пиће је међутим могло само привремено ублажити осећај медиокритетског, испразног начина постојања са којим се у то време идентификовао. Једна од његових првих значајних прича, *Први мај*, постаће белешка ових осећања неуспеха и фрустрације, као и *цинизма* које ће писац касније представити као амблем Доба цеза. Био је тип конзумента - попут Едгара Алана Поа – који је могао постати опијен после само једног пића, као да је *идеја* ослобађања била сама по себи довољно оживљавајућа да га

романтичар, и засигурно без Лоренсовог свеобухватног погледа на свет, Фиццералдова снага као писца лежала је, онда када је био најкреативнији, у способности да представи, неуморно и у издвојеном маниру, један *романтичарски сан* чији је био гласник али и жртва.

Као младић, хватајући се у коштац са оним што је видео као провинцијалну заоставштину хришћанског кодекса своје мајке, Лоренс је читао Ничеа. Ово интересовање је охрабривала Фрида. Према Лоренсу, Ниче је био последњи метафизичар, и два писца су делила јасне афинитете. Оба мушкарца су од детињства била крхке грађе, ослабљене болешћу; такође, обојицом су доминирале јаке мајчинске фигуре. Касније, обојица ће користити своје писање као терапеутски облик самоисцељења, и Лоренс ће истицати да *utana* болест у својим књигама. Обојица започињу своје каријере као наставници и завршавају као самопрогнане луталице (судбина коју у једном периоду живота са њим дели и Фиццералд као припадник изгубљене генерације) у потрази за спиритуалним оздрављењем. Као пројекцију сопствене ослабљене снаге, обојица замишљају један *идеал* мушке моћи. Непосредно пре смрти, оба писца звуче као оштри полемичари, повремено чак бомбастично или разметљиво. Обојица могу изгледати гротескно у својим покушајима рушења морала средње класе, и у својој побуни према религији, породици и држави. И док Ниче изјављује да је хришћански Бог мртав, Лоренс потврђује да је по његовом становишту "Свевишњи укинут, абдицирао, повукао се". (Лоренс 1997: 71) У истом маниру, Фиццералд у *С ове стране раја* описује пулс нове генерације која је "одрасла да нађе све богове мртве, све ратове извојеване, све вере у човеку уздрмане". (Фиццералд 1920: 317)

Оваква становишта почињу да се јављају за време Француске револуције, периода када је термин *романтичарски* кориштен у погрдном контексту осуђивања њених британских симпатизера. У својим романима, Лоренс нам представља непрекидну *револуцију* обичаја и духа, радикални *нови сензибилитет* који ће подстрекивати еротску свесност, у исто време поништавајући репресивност а зарад једног интензивнијег, страственијег начина постојања. За неке, Лоренс је представљао персонификацију једне тако вртоглаве и опасне еманципације да су његове књиге биле цензорисане и спаљиване. И уколико неки од његових приказа лезбијске или прељубничке љубави данас изгледају мање смело, почетком XX века, како примећује

дезорјентише. Касније конзумирање алкохола је за Фиццералда значило сумњу у сопствене креативне моћи.

Едмунд Вилсон у свом прегледу *Љубавника леди Четерли*, Лоренс је био *највитаљнији* међу савременицима, и као такав представљао једног од најутицајнијих писаца свога времена. (Вилсон 1977: 72)¹²⁴ Тако је Е. М. Форстер високо ценио Лоренсов таленат, који се ослањао на балансирању способности проповедника и уметника, називајући га "највећим имагинативним романописцем његове генерације". (Хајд 1990: 128) Весник револуционарних идеја, Лоренс је у исто време зазирао – називајући то животном кризом – од сусрета са интелектима Кембрица на њиховом терену. Ћутљива уздржаност резервисаних *донова* који су пасивно слушали његове ставове иритирала га је. Однос са Бертраном Раселом, међутим, био је конфликтан - Расел је изављивао да је за Лоренса "истина" важнија од чињеница: заиста, водећи рационалиста своје генерације сусрео је водећег интуиционалисту. Расел и Лоренс отелотворују ватрену дијалектику између савременика: они престављају супротстављене полове *ума* и *срца* које је Лоренс тако карактеристично драматизовао у свом делу. Најзначајнија последица која се јавља као резултат овог конфликта била је Лоренсова формулација онога што ће назвати "крвна свест" (bloodconsciousness):

Постоји друго средиште свести које у нама постоји независно од уобичајене менталне свести. Појединац живи, сазнаје и поседује у крви, без икакве повезаности са нервима и мозгом. Половину живота ова спознаја припада тмини. При одабиру жене, крвна перцепција је надмоћна. Ова спознаја крви у мени преовладава. Треба да схватимо да поседујемо крвно биће, крвну свест, крвну душу, потпуне и издвојене од менталне и нервне свести. (Лоренс 1922: 152)

Одломак нам делује *исконски* у инсистирању да ирационалност управља нашим одлукама, да избори настају "са оне стране" или "изван", из "ветра који дува кроз мене", како је једном рекао, (Лоренс 1997: 72) уместо из рационалних процеса које опажа Расел. Лоренсов положај води много директније порекло од романтичарске традиције веровања у *интуицију* и *емоције*, уместо у научно веровање у теорије о несвесном. Оно

¹²⁴ Овде ћемо поменути Лоренсов однос с групом Блумсбери. Лоренсова пријатељица, леди Отолин Морел представила је Лоренса романописцу Е. М. Форстеру, као и Бертрану Раселу, који су обојица били повезани са Блумсбери групом – Вирдинијом и Леонардом Вулфом, филозофом Г. Е. Муром, економистом Џоном Мејнардом Кејнсом, биографом Литоном Стрејчијем и уметничким критичарем Клајвом Белом, који су пак сви били повезани са Кембрицом. Уметници и интелектуалци Блумсбери групе били су високог порекла и отмених манира. Самосвесне естетике, они су често истицали ум као важнији од осећања. Такође, били су већим делом дискретно хомосексуалног карактера. Увек мистични романтичар, Лоренс је веровао да моћ сексуалности зависи од способности појединца да је користи као средство самооткрића; лишен овог активног принципа, секс је постајао механички, баналан и безначајан. У том смислу, хомосексуалност је сагледавао као сопствену пројекцију, уместо отелотворења борбе која може водити до поновног *рођења*.

што изражава свакако је много замаљскије од идеала романтичне љубави присутног код Фиццералда а имплицитног у Шелијевој "универзалном жеђи за заједницом ... наше свеукупне природе" (universal thirst for a communion ... of our whole nature) или Китсовој "светости наклоности срца" (holiness of the heart affections). (Хајд 1990: 72) Смела, елементарна страст ове крвљу-прожете визије представља витално средиште сексуалних сусрета карактера описаних у Лоренсовој прози, остављајући траг ауторове свести на свест његових читалаца, критичара и следбеника.

Једна од Лоренсових главних премиса била је та да су Западњаци спутани осећајем сексуалног срама. Битка љубави коју је водио са Фридом и описивао у својим романима била је део његовог настојања да превазиђе ову неспособност. И Лоренс и Фиццералд испољавају склоност ка *романтизовању* сексуалности, замагљујући је еуфемистичким одступањима или пак нежним емоцијама. Притом, Лоренс сексуалност сагледава као оживљавајућу *космичку* силу која ће искупити свет. За разлику од *трансцендентално* настројеног Лоренса који сексуалност сматра *светом* заједницом, Фиццералд је ставља у оквир чежњиве *носталгије*, иако је не описује директно у свом делу. У *Љубавнику леди Четерли*, свом последњем великом роману, можда као начин евоцирања све оне гневне енергије док је његово тело постепено губило снагу, Лоренс користи бројне сексуално провокативне сцене, укључујући експлицитни вокабулар који је човечанство одувек користило у свакодневном животу, независно од припадности одређеној друштвеној класи или националности. Током 1920-тих, овакав језик је још увек био неприхватљив већини његових савременика, и као такав сматран врстом секуларног јеретизма. Лоренс је роман могао да штампа једино у Италији, док га је пуритански аудиторјум због његове бунтовности у новинским едиторијалима називао моралним отпадником.¹²⁵

¹²⁵ Јуна 1929, Лоренс је организовао изложбу серије слика на којима је радио док је писао *Љубавника леди Четерли*. У периоду од три недеље, неких дванаест хиљада посетилаца је похрлило у галерију Ворен у Лондону да види тринаест Лоренсових експресионистичких актова, насликаних оним што би професионални критичари описали *сировом* техником. Једна од слика, названа *Света породица* и заправо прва у низу насталих у поменутој серији, карактеристична је као импликација *јеретичке* особине која *боји* Лоренсову имагинацију. Слика представља пародију традиционалног виђења новорођеног Христа у наручју мирне и дивне Девице. Лоренсова Марија, скоро обнажена, осликана је у Џозефовом загрљају.

Почетком јула, шест полицајаца упало је у галерију Ворен и запленило сва платна, описујући их у свом извештају као "просте, непристојне, одбојне" представе. Платна су била окарактерисана као *порнографска*, а судија који је водио случај претио да ће дати да се униште, упоређујући их са опасним дивљим зверима. Лоренс у једном писму признаје да је својим сликама настојао да шокира оно што назива "кастрираном друштвеном спиритуалношћу" (castrated social spirituality) (Лоренс 1997: 272); овде видимо да је сликама, као и већином својих романа, оголио а онда *спржио* одређени јавни *нерв*, прекршио друштвени *табу* који није могао бити измењен у одређеном времену. Ако је као резултат Лоренс жртвовао своју тренутну славу зарад разоткривања лицемерја савременика, он је такође успео да

У *После чудних богова*, Т. С. Елиот дефинише Лоренса као једног неадекватно образованог човека чије дело испољава немогућност јасног размишљања. (Елиот 1966: 147) Елиотова снисходљивост говори исто толико о његовим сопственим инхибицијама и потреби за формом пристојности, колико одсликава склоности модернизма. Ово, посебно у Елиотовом случају, наглашава *безлично* приказивање емоција над романтичним, личним изражавањем – тенденцију према "дехуманизовању", по речима Ортеге и Гасета, супротстављену "људским, свеукупно сувише људским" (human, all too human) елементима присутним у романтичарској књижевности. (Дрејпер 1970: 248) Елиот је сматрао да изражавање *сирових* емоција представља облик незрелости.

Лоренс је заиста био зачетник, гласноговорник *романтичарског* става прве половине двадесетог века. У есеју о Волту Витмену, једном од својих узора, кога назива првим "белим аборигином" (white aboriginal), он истиче да *есенцијалну* улогу његове уметности представља *страствена* моралност, обавезујућа, агресивна, која стреми за *подстицањем* умртвљених маса и њиховим довођењем у стање свесности о ригидностима које их спутавају. (Лоренс 1924: 234) Лоренсова моралност се, попут Витменове или Ничеове, ослања на *секуларизацију* душе, њеном прихватању као *премисе* унутар тела и схватању њене валидности у садашњости уместо у загробном животу. Овакво паганско становиште је било у оштром конфликту са Елиотовим израженим Англиканизмом. Иако такође либерално оријентисан, и разумевајући романтичарску *амбицију* као *ослобађање* од условљавања и друштвене контроле, оно што Лоренс сагледава као теоретичко (ничеовски романтизам), за Фиццералда представља питање друштвене прилагодљивости (практичне импликације романтичарског сна). Два писца такође повезује разумевање *природе* уметника. Тако, и Лоренс и Фиццералд испољавају надахнута и елитистичка очекивања када је у питању улога уметника. Попут *пророка*, Лоренс се уздигао изнад свог аудиторијума; попут аналитичког *хирурга*, Фиццералд је сецирао *Доба џеза* али није могао себе *одвојити* од потребе да буде његов најсветлији интегрални део. Оба писца верују у *херојско* схватање уметника, па Лоренсове романи прожима *саосећање* са судбином човечанства, особина која тренутке *страсти* описане у његовим делима чини

допринесе промени одређених друштвених структура које је осећао тако ограничавајућим. Позних 1950-тих, након што је објављивање *Љубавника леџи Четерли* доведено у питање а онда одбрањено на највишим судовима Сједињених Држава и Енглеске, више од девет милиона примерака романа продато је у неколико наредних година.

интуитивним продуктом његове имагинације. Фицџералд представља модел концизног, програмског писца, који пажљиво користи средства да креира базу своје уметности.

У својој прози, Лоренс и Фицџералд антиципирају сукобе полова у XX веку, но више него њихови претходници, они нас приморавају да се суочимо са питањем о томе шта је такав однос *требао* и *могао* бити. У *Заљубљеним женама*, Руперт Биркин осуђује рестриктивну природу брака, који ограничава "сваки пар на живот у сопственој кућици, у којој надзиру сопствене интересе и величају своју малу приватност". (Лоренс 1920: 366)¹²⁶ *Заљубљене жене* такође наглашавају Лоренсово веровање у *исцељујућу* снагу љубави. Џералд, који одбија холистичку природу љубави, налази искључиво деструктивност у свом браку и, напослетку, одлази сам у смрт. Биркин, присталица "сексуалне љубави", еволуира у браку са Урсулом према неубичајеној *нежности* и *испуњености*. Лоренс пројектује идеализовану верзију брачне љубави која, у његовом случају, изражава уметникову способност да контролише и потчињава реалност својим имагинативним моћима. Његова посвећеност идеалној мушко-женској заједници коју описује у великом делу свог опуса не оставља места упаду животне свакодневице и једноличности конформизма, већ захтева брушење сукобљених темперамената и конфликтних потреба. Према Џону Мидлтону Марију, Фрида је за Лоренса представљала инкарнацију женског принципа, врсту "Велике Мати (Magna Mater), којом својевољно бива обузет и коју жели да потисне". (Мари 1931: 138)¹²⁷ Лоренс је Фриду сматрао пророчицом, инстинктивним отелотворењем *крвне свести*. Овакво становиште је блиско повезано са сексуалном повезаношћу између Лоренса и Фриде, везе која постаје нарушена Лоренсовом болешћу и неразрешеној нетрпељивости коју су међусобно осећали. Бертран Расел је истицао да је Лоренс сексуалну везу видео као

¹²⁶ Руперт Биркин и Џералд Крич, у дискусији која указује на тенденциозно проповедни аспект Лоренсове прозе, расправљају о природи модерног *брака* и његовој могућој еволуцији. Овакво становиште представља оштро удаљавање од политике брака Брангвенових у *Дуги*, где Том Брангвен грубо подразумева да је примарна улога брака да представља друштвено средство продужетка врсте. Биркин међутим жели нешто што је другачије и радикалније: "Мораш се ослободити *ексклузивности* брачне љубави. Мораш прихватити неодобрену љубав човека према човеку. То ће довести до веће слободе за свакога, до веће моћи индивидуалности за мушкарце као и за жене". (Лоренс 1920: 367)

За савремену феминистичку критику, овакав приступ представља, како Кејт Милет истиче, пример "божанског и индиферентног лоренсовског мушкарца". У *Сексуалној политици*, Милет сматра да у Лоренсовој перцепцији *љубав* постаје "вештина доминирања над другом особом", која представља синоним моћи. Милетова наглашава Лоренсову "фалусну свест" и оно што види као тотемистичко жртвовање жена у познијим романима попут *Пернате змије*, занемарујући да поменути роман такође представља Лоренсов одговор на успон новог фашистичког поретка који је посматрао за време боравка у Италији током раних 1920-тих. (Милет 1971: 178)

¹²⁷ У *Фантазији о несвесном*, Лоренс даје свој допринос едиповском аргументу у тумачењу његовог дела, истичући да главну потешкоћу за мушкарца у браку представља чињеница да је емотивна повезаност са мајком дубља него што то икада може бити она са супругом. (Лоренс 1922: 59) Лоренсова примедба изненађује универзалношћу коју приписује едиповском аргументу.

непрекидну борбу и да је енергију која му је била неопходна црпео из конфликта. Раселова примедба је перцептивна јер повезује Лоренса са традицијом романтичарске *необузданости* коју отелотворује песник Шели, одн. спремности жртвовања сензибилитета, пријатељства и чак љубави зарад признања и уметности. За Лоренса, *интензивност* представља почетак *креативног* откровења ка коме је стремио без обзира на цену.

Попут Лоренса у *Дуги* и *Заљубљеним женама*, и Фиццералд у својим романима третира тему *брака*, црпећи инспирацију из сопственог. Сусрет Фиццералда и Зелде на плесном подијуму тако постаје архетипски приказ сензација које изједначавамо са тренутном љубави, употребљавајући атрибуте који вековима означавају особине рапсодичног и екстатичног задовољства. За Фиццералда, ово стање *занесености* представља централну пројекцију његовог уметничког *ја*, невиност дивљења – врста китсовског страхопоштовања? – са којом је посматрао лепоту.¹²⁸ Да ли је фикционализација сопственог живота и имплицитно веровање у написано била енергија потребна да покрене своју креативност? Док Лоренс користи живот са Фридом да представи *нову* независност жене довољно јаке да одбије викторијански модел понизности, Фиццералд велича Зелдин сензибилитет шипарице, њен импулсивни хедонизам и бунтовност пред озбиљним конвенцијама. У писму пријатељу Лоренс истиче да "жене себе уништавају својом опсесијом да прате сопствени пут", опсервација кога дефинише Зелду много више него Фриду, и са којом би се Фиццералд свакако сложио. (Лоренс 1997: 370) "Када ми се допадне жена", писао је Фиццералд у својим *Белешкама*, "желим да је поседујем, да њом доминирам, да је наведем да ме обожава". (Фиццералд 1978: 233) Неки од Лоренсових месијански настројених књижевних карактера настојали су да своје сапутнице приволе покорности и обожавању – импликација вечне мушке фантазије о моћи – управо као што је Лоренс трагао за најдубљом повезаношћу са Фридом, али никад на рачун сопствене ватрене независности. Теоријски, међутим, Лоренс је био спреман да напусти традиционална становишта, и у писму у коме даје критику *Пернате змије* он одбацује овај однос *лидера-следбеника*, предвиђајући нову базу нежније *сензитивности* између мушкараца

¹²⁸ Овакав положај оданог младог човека који сусреће самосвесно супериорну даму део је наслеђа традиционалног романтизма, обогаћен засићеним, скоро сладуњавим укусом који налазимо у појединим Китсовим песмама (Фиццералдов омиљени песник) или, у свом дементнијем и претеранијем облику, у делу Едгара Алана Поа. Проблем додатно компликује увођење латентног нарцисизма, утиска да Зелда на одређен начин представља Скотов одраз, као и да таква аналогија у многоме превазилази површност физичке сличности, која је такође постојала – обоје су имали светлу пут, плаву косу, правилан нос, деликатне усне. Видимо да су Фиццералд и Зелда имали заједничку склоност ка романтичарском *самомитологизовању*.

и жена, иако писмо завршава апелом за оним што још увек назива "фалусна реалност". (Лоренс 1997: 431) При крају живота, у првој реченици веома директног есеја названог "Потребни смо једни другима", Лоренс кратко истиче да се мушкарци и жене међусобно допуњују баш као што је то случај са пловећом реком и њеним обалама – без њих би река била само мочвара. Ово је карактеристично *органска* слика, перцепција виђена кроз аналогију са природом, и представља *романтизам* нападан Лоренсовим виђењем одрживости *електрицитета* мушко-женских односа. Уз помоћ карактера попут Биркина из *Заљубљених жена*, он ће проповедати да истинска љубав захтева ослобађање од сопственог *ега* и довођење појединца у "стање непознатог" (over to the unknown). Управо овај осећај оног *недокучивог* у људским односима као и способности дивљења пред чудима *природе* представља надањујућу извесност Лоренсове прозе. То је становиште писца који је спознао свет из перспективе некога ко се вратио са ивице смрти и захвалан је за своје помиловање.

Д. Х. Лоренс и Ф. Скот Фиццералд као *модерни романтичари* остају отворени за даље паралеле, сагледани у контексту социолошких, културолошких и психолошких интелектуалних токова првих деценија XX века.

5.0 Закључак

Истражујући прозне опусе два истакнута аутора англо-америчког канона, Д. Х. Лоренса и Ф. Скота Фиццералда, ова дисертација се бави одрживошћу романтичарске мисли и књижевне праксе у модерном контексту времена и живљења које са собом доноси XX век. У том циљу настојали смо да прикажемо комплексност *романтичарског* наслеђа и његовог утицаја на *модерну* свест савременог појединца. У овом контексту, Д. Х. Лоренс и Ф. Скот Фиццералд су представљени као парадигматски модели англо-америчког сензибилитета у времену идејне, социолошке и културолошке транзиције. Иако је духовна клима XX века настојала да негира романтичарске премисе и доживљај стварности, облици и манири романтичарске мисли настављају да врше занимљив утицај на модерни моменат – и то као извор тензије али и креативни стимулус. Напослетку, ма како тумачили значај романтичарског наслеђа, сматрамо да је немогуће занемарити га, и то је поставка која се налази у сржи овог рада.

Како смо видели, Д. Х. Лоренс и Ф. Скот Фиццералд су били *раскодични* уметници XX века, велики лирски приповедачи свога времена. Лирски уметник се ослања више на своју способност позивања на *осећање* него на интелект, и ови романописци то чине ослушкујући *ритам* сопственог гласа. Њихова дела су жустра, силовито интроспективна, обојена мрачном *меланхолијом* и каткада морбидном самосвесношћу.

У ери доминираној антиромантичарским сензибилитетом Т. С. Елиота, Лоренс и Фиццералд, као специфично *лирски* гласови свога времена, представљају *повратак* једној древнијој, романтичарској традицији. Својом неумереношћу, својим интензивним односом према животу, они постају отелотворење *дионизијског* самодеструктивног *барда* свога времена, умирућег генија конзумираног у пламену сопствене уметности.

Лоренс и Фиццералд такође пројектују снажан облик очајничког, романтичарског *ентузијазма*. Приповедачким гласом који звучи очаравајуће, одлучно, претеће и антиципирајуће пророчки, они су ипак били у стању да пронађу *занос* незауостављиве животне радости. Више од било ког свог савременика уклапајући се у слику *осуђеног* и *проклетог* уметника, непорециво патећи и живећи на најекстремнијим границама искуства, ови романописци представљају измучену *парадигму* романтичарске *агоније*, надметање све већих циљева и захтева живљења.

Критичари су одувек Лоренса стављали у контекст некога ко слави живот *инстинкта*, док су Фицџералда представљали као неког ко се нарцисистички увек изнова враћа у доба *младости*. Оба писца, међутим, поседују *романтичарску свесност* одн. спознају која испуњава њихова дела. Они надрастају све тешкоће свог формативног спољашњег и унутрашњег *пејзажа* и долазе до "црвеног, пулсирајућег срца ствари" (the red, living heart of things). (Норис 1967: 279) Лоренс и Фицџералд су *романтичари* због специфичног *начина схватања* којим посматрају живот и сагледавају ствари.

Ово, наравно, не умањује социолошко *реалистичну* црту присутну у Лоренсовим водећим делима нити *романтичарске* елементе који преовлађују у Фицџералдовој прози. Лоренсова уверења нам изгледају у контрадикторности са Фицџералдовом бескомпромисном посвећеношћу *естетичком* достигнућу; Фицџералдова лирска проза и живо интересовање за *речи* чине да изгледа више као романтичар него *реалиста* модернизма. Ниједан од двојице писаца није желео да припада некој одређеној књижевној школи одн. покрету. Можда би их најсигурније било сматрати *модернистима* који настоје да дају аутентични приказ друштва свога времена. Алтернативно, можемо их третирати као романтичарске *бунтовнике* који своја дела базирају на искуству док их објашњавају испољавањем једне романтичарске *имагинације*.

Романтичари, у својој потрази за уметничким Елизијем и идеалним начином живљења, придају значај *осећању*, *имагинацији* и потцењивању разума. Модернисти, с друге стране, одбијају романтичарску концепцију и визију живота као недостижну и нерeалну и, сходно томе, надограђују своју поетку на заоставштинама реализма тј. разуму, реалности и искуству.

И Лоренс и Фицџералд су вредновали "живот" изнад имагинације и чврсто веровали да уметност мора произилазити из живота; њихова *занесеност* животом и спремност да уче из свих могућих извора постаје *vanaј* да је живот вреднији од литературе, док је искуство боље од тумарања "магловитим сокацима теоријског спекулисања". (Лоренс 1997: 52) Као *креатор* књижевности, уметник би требало да постави "живот" као основу својих дела.

Када говоримо о тематици и садржају, изгледа нам да Лоренс формулише критички систем који почива на "животу, а не књижевности". "Живот" дакле, за Лоренса представља *емоције* и *инстинкте*, живот *страсти* и бруталности, свет *природе*, снаге и физичности. Овај критички *кредо* обезбеђује Лоренсу *слободу* да

искрено и продубљеним *сензибилитетом* пише о сопственим перцепцијама и на тај начин ослободи своја дела ограничења и спутаности која модернизам, у свом жару негирања романтичарских премиса, преузима од реализма – ослањања искључиво на супериорну моћ интелекта. Вера у живот поступака, инстинкта и емоција које Лоренс наглашава наставља као сила да се стапа са тенденцијама модерног америчког романа. *Жудња* за искуством јесте кључна тема у америчкој књижевности, како Филип Рев понавља:

... од Витмена и Џејмса амерички креативни ум, оријентишући се напослетку на оно што је дуго негирао, проналази тематику и смисао своје делатности у упорности свог урањања у искуство. Ова потрага за искуством, управљана различитим и често конфликтним нивоима свести, постаје доминантна, суштинска тема карактеристичне књижевне продукције – од *Влати траве* до *Вајнбурга*, *Охаја* и изнад... (Рев 1949: 8)

Изнад се налази *С ове стране раја* – лични портрет Фиццералдових искустава са Принстона које кореспондирају са Лоренсовим агонизујућим искуствима у *Синовима и љубавницима*. Оба романа представљају забелешку преображавајућих искустава ових романописаца у којима почиње да израња њихов "продорни и концизан став према животу". (Кјул 1991: 17) Како Џон Кјул примећује, дело Скота Фиццералда је "субјективно и одсликава пишчева сопствена искуства и емоције, док рани романи презентују поменуто на директан начин..." (Кјул 1991: 3-18) Белешке из *Дневника*, вођене између 1910. и 1911, представљају оно у чему је Фиццералд био добар од самих почетака. Пишчева бележница и скице показују да је Фиццералд умео да посматра људе и њихове међуодносе, да се пројектује у њихову суштину, и на тај начин забележи есенцијални део свог искуства на објективан начин – врста објективности коју реалистична нота модернизма од писца захтева.

За разлику од Лоренса, видели смо да се Фиццералд не појављује са утврђеним критичким *credom* или системом. Ипак, његова писма откривају повремене знаке оваквих настојања. Читајући писма, белешке и дневнике, изгледа нам да млађи романописац понавља одн. следи оно што је старији експлицитно истицао: *живот* је вреднији од литературе, а искуство супериорно у односу на имагинацију. Ово можемо назвати "романтичарски индивидуализам" – како га Доналд Пајзер дефинише, "прожимајућу и распрострањену веру у валидност индивидуалног искуства и ума као извора спознаје и водича поступака". (Пајзер 1958: 463-64) Оно што је имплицитно у

оваквом уверењу јесте веровање да је могуће створити озбиљна и трајна дела *имагинације* директно из америчког *искуства*.

Лоренс и Фиццералд су веровали у индивидуалну перцепцију Истине и истраживали, како се Лоренс залагао да истакне, "неиспуњене дубине људског срца, мистерију сензуалности, проблеме живљења и неистражену суштину човекове душе". (Лоренс 1997: 282) Лоренс је свој критички *credo* темељио на уверењу да књижевност у свом најузвишенијем облику представља "исконску транскрипцију живота". Фиццералд је желео да књижевност, између осталог, представи "нова запажања" као и "нова истраживања људских емоција". (Фиццералд 1963: 51)

Два писца су делила заједничку веру у романтичарски *индивидуализам*, *искуство* и *имагинацију*; такође, имали су сличне погледе на живот. Лоренс и Фиццералд могу дакле бити сматрани романтичарима као и модернистима, одн. романтичарским *бунтовницима*, иако књижевна критика и историчари књижевности настоје да Лоренса третирају као ватреног представника *психолошког* романа а Фиццералда као историчара или гласноговорника *Доба Цеза* 1920-тих. Њихови опуси као да представљају потврду да су романтизам, реализам и модернизам константне карактеристике сваког доба, дана и часа, које су постојале, које постоје сада и овде, и које ће наставити да постоје до краја времена, не толико у стварима колико *начину* на који човек сагледава живот око себе". (Норис 1967: 200)

Врхунска књижевност измиче неприродним границама одређеним терминима као што су романтизам, реализам, модернизам, иако сви они могу бити садржани у једном делу. Лоренс је романтизам, реализам и модернизам у сагледавао у дијалектичком односу, постављајући романтизам и реализам као супротне силе, и посматрајући психолошки модернизам као трансценденталну синтезу. (Пајзер 1958: 80) У исто време, он је истицао постојање слободне воље у смисленом универзуму – аспект који је био одбојан ономе што је представљало континентални *credo* научног детерминизма. Лоренсов *романтизам* је дакле ближи *америчкој* верзији, оном који је сроднији *трансценденталном* романтизму. Како примећујемо, Лоренса не можемо једноставно сматрати припадником одређеног књижевног правца.

Лоренс је, видимо, био романтичар у срцу који је пропагирао визионарску истинољубивост, реалиста у свом пажљивом третирању аспеката савременог друштва и модерниста у својој књижевној техници, посебно у делима попут *Дуге* и *Љубавника леди Четерли*, која се не придржавају непоколебљиво филозофије материјалистичког детерминизма. Лоренс је прихватио детерминизам само уколико је кореспондирао са

његовим драматичним осећајем живота. Стога није изненађујуће што га критика често сматра недоследним у својој филозофији. (Елис 1998: 85) "Његов темперамент је од почетка стапао романтичарско и реалистично, прожимајући га психолошким освртом на савремени тренутак у коме је живео". Да ли је нам је Лоренс од самог почетка представио *нови* одн. *узвишени* романтизам, различит од оног заступљеног код Поа или Скота, као и оног који идеализује само далеку *прошлост*, или пак од врсте романтизма који се ослања на *снове* и *илузије*?

Како дати аутентичност наратији? Фиццералдова фасцинираност енормним, захтевним и застрашујућим бива делимично укључена у романе *Блага је ноћ* и недовршени *Последњи магнат*. Према Фиццералду, "деталји, сакупљени кроз искуство, пажљиво посматрање и напоран рад објективизују стварност". (Фиццералд 1963: 128) Видели смо да аутентичност приповедања, постигнута уз помоћ свеукупних импресија *осећаја*, чије је отелотворење Лоренсов опус, осваја и Фиццералдов темперамент. Значајан део Фиццералдовог опуса био је истинит за његово време и места у којима је живео. Стога, окарактерисати Фиццералда као друштвеног историчара Доба Џеза није некоректно, нити умањује његове заслуге. То је, заправо, одавање почаста његовој моћи оштрог и проницљивог *запажања* и озбиљној посвећености реалном приказивању друштвено значајних детаља. Као што Џон О'Хара енергично примећује, у *С ове стране раја* "људи су били стварни, говор је био стваран, одећа, аутомобили су били аутентични..." (О'Хара 1941: 311) Аутентичност за којом је Фиццералд жудео и трагао остварена је већ у његовом првом роману. Видимо да су и Лоренс и Фиццералд осећали *истинитост* детаља, као жељеног сегмента и заоставштине реализма, и снажну увереност у чињеницу као крајњи, есенцијални пут до уметничке и животне *истине*.

Поникавши из лозе америчких реалиста XIX века која почиње са Марком Твеном, Фиццералд је високо вредновао *искуство* и ценио "аутора који пише о ономе што познаје". "Од Твена до Хемингвеја приметна је ова традиција која изнад свега вреднује ауторово стварно познавање онога о чему говори". (Брајер 2000: 129) Лоренс одлучно истиче разлоге за ауторски интегритет будући да снажно верује да једино писци који поседују интелектуални интегритет и искреност могу писати велике књиге. Фиццералд даје сличан савет кћерки Скоти у једном од писама – "...мораш имати сопствене границе које ћеш прекорачивати и учити из искуства". (Фиццералд 1963: 11) Очигледно, Фиццералд је ценио интегритет и искреност у писању.

Ипак, иако је прихватио реалистички метод и модернистичке технике у својим романима и кратким причама, Фицџералд је, попут Лоренса, остао првенствено романтичар у срцу. "...Фицџералд је био међу најстраственијим романтичарима, али је такође био међу неколицином америчких писаца који су настојали, попут Стендала у Француској, да романтизам начине стварним указујући на његове узроке и његове последице...". (Каули 1973: 66) Оно за чим је његово сопствено романтичарско *ја* жудело – слава, новац и девојка (Зелда Сејер) – било је постигнуто, иако повремено уз превелику цену. Сам његов живот био је отелотворење романтичарског сна попут оног Џеја Гетсбија, но оно што Гетсби није могао да величанствено поседује Фицџералд је могао да са носталгијом и сетом ужива.

Романтичарски *трагични* осећај живота прожима Фицџералдов опус. Његово рано стваралаштво посебно одсликава значај *сензација* и *осећаја* као и његову способност да их са највишим степеном искрености изрази. Роман *С ове стране раја*, иако сматран неповезаним и уметнички незрелим делом, открива оно што Кенет Ејбл примећује: "Фицџералд, попут многих романтичара, настоји да искуство обдари максималном јачином емоције *дуго након* догађаја и *након* што је романтичарска имагинација имала времена да обоји и интензивира искуство". (Ејбл 1963: 48)

Према Фицџералдовом признању, његов *идеал* међу енглеским романтичарима био је Џон Китс. Постоје бројни наговештаји Китса у Фицџералдовом опусу. Тако је Китсова *Ода славују* Фицџералду обезбедила назив романа као и епиграф. Једна од главних карактеристика модерниста – бележење посматрања сопствене душе или пак спољног света – такође представља обележје романтичара и њиховог става; они су, наиме, гајили *страствену* наклоност према стварности – менталној стварности као и оној физичкој, било да је то Шелијево реалистично посматрање друштвене стварности или пак Вордсвортова способност разумевања идиома *обичног* човека. Ово делимично објашњава Фицџералдово дивљење према романтичарима, посебно Китсу.

Емоционалну исцрпљеност коју примећујемо у Фицџералдовим позним делима можемо у овом контексту приписати озбиљном слабљењу снаге, нечему сличном Китсовом стању у коме се налазио док је писао *Хипериона*, а после својих великих ода. "Исцрпео сам много својих емоција", писао је Фицџералд, "пишући стотину и двадесет прича. Цена је била висока, јер је укључивала и ону једну кап *нечега* – не кап крви, не сузу, већ део мене много интимнији од тога; у свакој причи, била је то она кап *екстра*. Сада је нестала и ја сам сада баш попут вас". (Каули 1973: 67) Била је то Фицџералдова романтичарска *екстаза* и *агонија*, његово романтичарско "прскање" (crack-up).

Као *романтичар* модернизма, Лоренс је истицао инстинктивност поступака, удаљене и тајанствене локације, живот *страсти*, виталност *обичног* човека, *велике силе* које прожимају целокупно искуство, *неспутаност* емоција, "варијације од нормалног живота", као *есенцију* самог живота. Поред ових карактеристика, Лоренсов концепт романтизма бива демонстриран и кроз повезаност са Енглеском, и то не само његовим сталним враћањем на живот мидлендског друштва; његови романи наине откривају потрагу за *идеалним* друштвом, и ово трагање постаје *пишчево* животно интересовање. Његови јунаци и јунакиње, ипак, испољавају тенденцију ка коначној *изолацији* и од Енглеске и од идеала који их је доводио у искушење. Лоренс је знао, као имагинативни писац и као човек, да неко његовог васпитања мора неизоставно бити *растрзан* између друштвене *изолованости* (имплициране подељеношћу средине у којој је одрастао, наглашене његовим успехом и успоном на друштеној лествици) – и често носталгичне привржености једној *идеји* друштва у коју је искрено веровао. *Љубавник леди Четерли*, његов роман највише шематског карактера, заправо приказује човека из радничке класе и жену из племства који стварају симболичку унију. Међутим, исти роман такође приказује *изолацију* двеју душа, заувек издвојених, заувек у стању одбијања света око њих, ослобађајући се механизма индустријског друштва који се налази *са оне стране* шуме њихових снова.

Лоренсови романи су најчешће проучавани у контексту њихових теорија и приказа *стварног* живота; они међутим, веома пажљиво, указују на *пишчеву* романтичарску контрадикторност, између поменутог осећаја изолације и његовог сна о идеалној друштвеној заједници. У том циљу, они се обраћају народу Енглеске као аудиторијуму. У време настанка *Синова и љубавника*, писац једноставно истиче: "Пишем зато што желим да се народ – енглески народ – промени и достигне вишу свест"; (Лоренс 1997: 184) *Дуга* нуди својим читаоцима *визију* новог друштва; *Заљубљене жене* инсистирају да *може* постојати *другачији* свет. Лоренсово занимање за Енглеску 1920-тих постаје, можда, неизбежно *ограничено* поменутом визијом *изгнанства*, али нам такође открива писца који је научио да пише директно из сопствених *само-подељености*, и који тако достиже трајну *повезаност* са заједницом својих читалаца. Сагледани у контексту Лоренсовог живота као писца, његови романи драматизују развој *идеје* романа као средства *изазивања* читалаца – али, изнад свега, и као правца који једино *Љубавник леди Четерли* заиста испуњава, романтичарске афирмације *заједништва* и онда када проповеда *изолацију*.

Насупрот томе, Фиццерадлов романтизам опстаје као одавање почести главној струји енглеских романтичара раног XIX века, песника који су значај придавали емоцијама, осећањима, имагинацији, сновима, илузијама, прошлости. Џон Кјул истиче да је део Фиццерадовог романтизма укорењен у америчкој традицији, али да је већим делом повезан са енглеским романтичарским песницима раног XIX века као и са познијим романтизмом викторијанског периода:

...Уз разне модификације, додатке и промене наглашавања, он је преузео много од естетике романтичарских песника: употребу уметничког индивидуалног искуства као тематику; нагласак на појединцу и његовом индивидуалном свету; важност хероја и хероизма; конфликт између света онаквог какав је и онаквог какав би могао бити (стварно и идеално); важност тренутка; важност зачућености (човекова способност да реагује на бескрајне могућности његовог постојања.) (Кјул 1991: 412)

Још једна карактеристика романтизма у Фиццерадловом делу, било да је у питању *Ова страна раја* или *Последњи магнат*, јесте романтичарско настојање да створи *ред* из индивидуално стеченог искуства, обезбеђујући једну *органску* довршеност једном иначе непотпуном или хаотичном постојању.

Поред ослањања на сопствени живот као тематику својих дела, Фиццералд је гајио огромно страхопоштовање према романтичарским *илузијама*. Артур Мизенер, Фиццерадлов биограф, говори о Гетсбију:

Сам Гетсби је романтичар који је, као што се то умало догодило његовом креатору, изгубио своју девојку зато што није имао новца. Управо на њу он је усмерио сву своју "узвишену осетљивост према обећањима живота". За њега, новац је само средство испуњења "његовог непоткупљивог сна". "Не бих очекивао превише од ње. Не можеш поновити прошлост", каже му Ник када разговарају о Дејзи. "Не можеш поновити прошлост?" повикао је сумњичаво. "Па наравно да можеш". (Мизенер 1959: 191)

Мизенер наставља истичући да лимитацију *Великог Гетсбија* представља "лимитација Фиццерадове скоро потпуне посвећености Гетсбијевом романтичарском ставу". (Мизенер 1959: 192) Према самом Фиццералду, основну мисао романа представља "губитак оних илузија које свету дају специфичну боју, тако да не марите да ли су ствари истините или лажне све док јесу део магичне славе". (Мизенер 1959:

192) Фицџералд је *Последњег магната* описао као "бег у раскошну, романтичарску прошлост која се можда неће поновити у нашем добу". (Мизенер 1959: 22)

Можемо дакле истаћи да су Лоренс и Фицџералд романтичари по свом становишту и реалисти по методу; формула Лоренсовог романтизма је, по својој трансценденталној природи, ближа америчком и француском утицају, док је Фицџералд сроднији енглеским романтичарима. У одсуству јасно одређене класификације, оба романописца можемо сматрати романтичарским *бунтовницима*. Код обојице су присутни трагови детерминизма: код Лоренса превасходно у драмску сврху; код Фицџералда, незнатније, посебно у његовој познатој краткој причи *Ослобађање* (Absolution). Како Ејбл истиче, "тешка рука традиције и оптерећујуће присуство околине чине ову причу 'најнатуралистичкијом' коју је Фицџералд икада написао". (Ејбл 1963: 32) Оно што Ејбл истиче о Фицџералдовом "натурализму" можемо, уз дужну модификацију, применити на Лоренсу:

Упркос песимизму и детерминизму који карактеришу његов опус, Фицџералд још увек човека види као способног не само за избор већ за визију супериорну у односу на оно што он сам може постати. Малом броју читалаца може промаћи ефекат "поретка" у његовим романима који води порекло од његовог строгог осећаја за морал. Но мало је натуралистичког у Фицџералдовом третирању ликова, и његова репутација вероватно профитира од недостатка директне повезаности са књижевним натурализмом као и од присвајања моралне ноте која карактерише најбољу америчку књижевност". (Ејбл 1963: 157)

Индивидуално *искуство* које славе књижевни опуси Лоренса и Фицџералда као *романтичара модернизма* има у основи, како смо видели, приватне животе оба аутора. Животи који су изричито у својим контрадикторностима и који откривају неумерености и недостатке могу засенити квалитете којима нас привлаче као и њихову комплекснију улогу у историји људске мисли и ставова. Оба аутора којима се бави ова дисертација испољавају ђудљивости и апсурдности које истичу несклад између проповеданих перспектива и њихове колебљиве људске природе. Дела тако постају сведочанства усклађивања ауторових идеала са његовим разумевањем искуства, и управо овим делима се okreћемо да уцртамо имагинативни израз ауторове визије и његов степен уметничког постигнућа. Ипак, осим што имају улогу у осветљавању њиховог дела, животи аутора представљају задивљујуће *дневнике* исконских и неразрешених конфликта који чине део свеукупне истине људског постојања.

Оба писца су осећала тренутну и опсесивну потребу за љубављу, али нису могла да одрже обећање њене интензивности. Бракови који су започели страственим импулсом и полетним очекивањима трансформирајуће снаге љубави бивају иритирани неизбежним сукобима домаћег живота. Олујни, компетитивни, конфликтни и повремено насилни, бракови који су сачињавали емоционално средиште живота и дела ових аутора нису представљали парадигму домаће хармоније.

Ове емотивне везе постављају бројна питања која ће поделити полове током XX века. Романтичарски пратећи сопствене аспирације уместо прихваћених представа брачног поретка, можда евоцирајући Шелијеву "универзалну жеђ за заједницом не само наших чула, већ наше целокупне природе", ови писци одабирају снажне партнерке чији дух им изгледа усаглашено са њиховим сопственим. Ипак, као брачни партнери, они се непрестално суочавају са изазовима. За Лоренса и Фиццералда, ратоборност и стални компромис брака представљају главну полугу за активирање њихове имагинације, извор инспирације за њихова дела. Био је то пут који ће изнедрити наредне генерације уметника код којих ће романтичарска агонија бити прожета очајањем, интегришући то очајање у мозаик њиховог живота и дела.

Упркос чињеници да је њихов пут до независности био осујећен очекивањима њиховог времена, Фрида Лоренс и Зелда Сејер нису радо играле улогу коју су им конвенције намениле. Иако нису могле бити остварене као њихови супружници, оне испољавају енергичну активност у настојању да идентификују себе. Иако је њихов израз идентитета био ограничен унутар домена постигнућа њихових супружника, оне су до различитих нивоа допринеле уметничким визијама својих парнера. У свом самоистицању, оне упорно себе намећу нашој свести као појединце и захтевају нашу пажњу. Зато није изненађујуће што нам партнерке романтичара модернизма каткада изгледају насилније, радикалније у свом понашању, фрустриране многим границама које су биле отворене али се нису могле прећи. Последица емотивних веза које смо приказали јесте еволуциона промена, продирање новог и побољшање. Њихови бракови су такође трајали – сведочанство само по себи да о романтичарским животима не можемо судити само по њиховим најинтензивнијим моментима.

С друге стране, чак и најоштрији *гнев* присутан у њиховом делу може послужити као предност и дати нам увид у оно што се налази с друге стране – интензивни захтев за нове начине доживљавања односа између мушкараца и жена. Дајући нам обрасце емотивних ситуација које су репрезентативне за један историјски тренутак, ови писци нам омогућавају да сагледамо развијајуће могућности и шансе које се пружају женама

XX века. Ови мушкарци и жене представљају, да позајмимо Милерову фразу, изасланике "краљевства слободних духова" (realm of free spirits), чак и онда када бивају несхваћени, заглибљени у сопствену природу и спутани сопственим ограничењима као и онима друштвено-историјског тренутка коме припадају.

Романтичари модернизма представљају животе у *транзицији*, и можда управо у тој бразготини између конфузног *идеализма* ових романтичарских писаца и недовршених очекивања које су покренули, можемо усмерити курс наше увек еволуирајуће визије о емоционалној једнакости полова. Неизбежно нас суочавајући са сопственим инхибицијама и аспирацијама, они нам помажу да сагледамо ограничавајуће аспекте времена у коме живимо.

У много позитивнијем смислу, ови модерни романтичари мењају нашу концепцију онога што можемо бити и што можемо учинити. Они нам дозвољавају да спознамо цену и вредност ризика сопственог избора. Уместо узмицања пред сопственим недоследностима, потискивања својих неуроza и порицања најдубљих жудњи, они их ослобађају и допуштају себи свеобухватнију ширину схватања људске природе. Као модели наше еволуирајуће слободе, они нам остављају опипљиво сведочанство у свом делу, забелешку сопствене *агоније* конфликта са историјским тренутком једног времена. Са свим својим несавршеностима, предимензионираним потребама, необичном пријемчивошћу за болне сукобе у име *нове свести* и *ослобађања*, они своју уметност носе као *психички* баласт, предодређену сврху у самом срцу емоционалног хаоса. Остајемо задивљени овом уметношћу и људском борбом која ју је изнедрила.

6. Литература

- Адамс: Adams, James Truslow (1931), *The Epic of America* (1955), Little, Boston;
- Ален: Allen, Walter (1955), *The English Novel*, Longman, London;
- Баргс: Burgess, Anthony (1985), Introduction to *D. H. Lawrence and Italy: Twilight in Italy; Sea and Sardinia; Etruscan Places*, Penguin, Harmondsworth;
- Бекет: Becket, Fiona (1997), *D. H. Lawrence: The Thinker as Poet*, Macmillan, London and New York;
- Бел: Bell, Anne Olivier, McNeillie, Andrew eds. (1977), *The Diary of Virginia Woolf*, Hogarth, London;
- Берд: Beard, George Miller (1981), *American Nervousness*, G. P. Putnam's, New York;
- Берман: Berman, Ronald (1997), *"The Great Gatsby" and Fitzgerald's World of Ideas*, University of Alabama Press, Tuscaloosa;
- Блум: Bloom, Clive (1988), *Reading Poe, Reading Freud: The Romantic Imagination in Crisis*, St. Martin's Press, New York;
- Bloom, Harold ed. (2004), *Jay Gatsby*, Bloom's Major Literary Characters series, Chelsea, Philadelphia;
- Bloom, Harold ed. (1986), *Modern Critical Interpretations: F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby*, Chelsea, New York;
- Bloom, Harold (1971), *The Rings in the Tower: Studies in the Romance Tradition* University of Chicago Press, Chicago and London;
- Бобер, Маркис: Balbert, Peter; Marcus, Philip (1985), *D. H. Lawrence: A Centenary Consideration*, Cornell University Press, Ithaca and London;
- Бодлер: Baudelaire, Charles (1952), *Baudelaire on Poe: Critical Papers*, Bald Eagle, State College, Pa;
- Борнштајн: Bornstein, George (1976), *Transformations of Romanticism in Yeats, Eliot and Stevens*, U of Chicago P, Chicago;
- Ботинг: Botting, Fred (2008), *Gothic Romanced: Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*, Routledge, London;
- Боулби: Bowlby, John (1980), *Loss: Sadness and Depression*, Basic, New York;
- Брајер: Bryer, Jackson R. (1978), *F. Scott Fitzgerald: The Critical Reception*, Burt Franklin, New York;

- Bryer, Jackson R. ed. (2000), *F. Scott Fitzgerald: New Perspectives*, U of Georgia P, Athens, GA;
- Брајер, Пригози, Стерн: Bryer, Jackson R, Ruth Prigozi and Milton R. Stern eds. (2003), *F. Scott Fitzgerald in the Twenty-First Century*, U of Alabama P, Tuscaloosa;
- Браун: Brown, Dorothy M. (1987), *Setting a Course: American Women in the 1920s*, Twayne, Boston;
- Брет: Brett, Dorothy (1933), *Lawrence and Brett: A Friendship*, Secker, London;
- Бригс: Briggs, Asa (1959), *The Age of Improvement 1783-1867*, Longman, London;
- Бруколи: Brucoli, Matthew J. (1963), *The Composition of "Tender is the Night": A Study of the Manuscripts*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh;
- Brucoli, Matthew J. (1985), *New Essays on "The Great Gatsby"*, Cambridge University Press, Cambridge;
- Brucoli, Matthew J. (1981), *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*, Harcourt Brace Jovanovich, New York;
- Бруколи, Брајер: Brucoli, Matthew J, Bryer, Jackson R. ed. (1971), *F. Scott. Fitzgerald in His Own Time*, Kent State University Press, Kent;
- Вайкс: Wickes, George (1980), *Americans in Paris*, Da Capo, New York;
- Вайт: White, R. J. (1968), *Waterloo to Peterloo*, Penguin Books, Harmondsworth;
- Вејл: Vaill, Amanda (1998), *Everybody Was So Young: A Lost Generation Love Story*, Houghton Mifflin, Boston;
- Вилијамс: Williams, Raymond (1958), *Culture and Society 1780-1950*, Chatto and Windus, London;
- Вилсон: Wilson, Edmund (1977), *Letters on Literature and Politics: 1912-1972*, Farrar, Straus and Giroux, New York;
- Виникот: Winnicott, D.W. (1971), *Playing and Reality*, Basic, New York;
- Волкан: Volkan, Vamik D. (1981), *Linking Objects and Linking Phenomena*, International University Press, New York;
- Вордсворт: Wordsworth, William, Stephen Gill ed. (2000), *William Wordsworth: The Major Works*, Oxford UP, Oxford;
- Wordsworth, William, R. L. Brett and A. R. Jones eds. (1962), *Preface to Lirical Balads*, Routledge, London;
- Вортен: Worhten, John (1991), *D. H. Lawrence: The Early Years 1885-1912*, Cambridge UP, Cambridge;

- Boy: Waugh, Patricia (1992), *Practicing Postmodernism, Reading Modernism*, Arnold, London;
- Волфсон: Wolfson, Susan (1986), *The Questioning Presence: Wordsworth, Keats and the Interrogative Mode in Romantic Poetry*, Cornell UP, Ithaca, New York;
- Волфштајн: Wolfenstein, Martha (1966), "How Is Mourning Possible?", *Psychoanalytic Study of the Child* 21;
- Вудфилд: Woodfield, Malcolm ed. (1989), *Defending Romanticism: Selected Essays of John Middleton Murry*, Bristol Press, Bristol;
- Гант: Gaunt, William (1957), *The Aesthetic Adventure*, Penguin, Harmondsworth;
- Гарнет: Garnett, David (1955), *The Flowers of the Forest*, Chatto & Windus, London;
- Гилпи: Gelpi, Albert (1990), *A Coherent Splendour: The American Poetic Renaissance, 1910-1950*, Cambridge UP, Cambridge;
- Гол: Gaull, Marilyn (1988), *English Romanticism: The Human Context*, Norton, New York;
- Гордон: Gordon, William (1967), *The Mind and Art of Henry Miller*, Louisiana State University Press, Baton Rouge;
- Гордон-Мекачан: Gordon-McCutchan, R. C. (1991), *The Taos Indians and the Battle for Blue Lake*, Red Crane Books, Santa Fe;
- Де Ман: De Man, Paul (1984), *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York;
- Дикинсон: Dickinson, H. T. ed. (1989), *Britain and the French Revolution*, Macmillan Education, Houndmills;
- Дилан: Dillon, Sarah (2007), *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*, Continuum, London;
- Дилејни: Delany, Paul (1979), *D. H. Lawrence's Nightmare: The Writer and his Circle in the Years of the Great War*, Harvester, Hassocks;
- Доналдсон: Donaldson, Scott (1983), *Fool for Love: F. Scott Fitzgerald*, Congdon & Weed, New York;
- Доц: Dodge, Mabel (1932), *Lorenzo in Taos*, Knopf, London;
- Дрејпер: Draper, R. P. ed. (1970), *The Critical Heritage*, Routledge, London;
- Ејбл: Eble, Kenneth (1963), *F. Scott Fitzgerald*, Twayne Publishers, New York;
- Ејбрамс: Abrams, M. H. (1977), *Wordsworth's Poetry, 1787-1814*, Yale University Press, New Haven and London;

- Елиот: Eliot, T. S. (1969), *The Complete Poems and Plays*, Faber, London;
- Eliot, T. S. (1966), *Selected Essays*, Harcourt, Brace and World, New York;
- Елис: Ellis, David (1998), *D. H. Lawrence: Dying Game 1922-1930*, Cambridge UP, Cambridge;
- Живковић, Драгиша ур. (2001), *Речник књижевних термина*, Романов, Бања Лука;
- Ивс, Фишер: Eaves, Morris and Michael Fisher eds. (1986), *Romanticism and Contemporary Criticism*, Cornell University Press, Ithaca and London;
- Иригреј: Irigaray, Luce (1985), *This Sex Which Is Not One*, Cornell UP, Ithaca;
- Јејтс: Yeats, W. B., Edward Larrissy ed. (2001), *W. B. Yeats: The Major Works*, Oxford UP, Oxford;
- Калахан: Callahan, John J. (1972), *The Illusions of the Nation: Myth and History in the Novels of F. Scott Fitzgerald*, University of Illinois Press, Urbana;
- Callaghan, Madeleine (2011), *Romantic Presences in Yeats's Poetry*, Cambridge UP, Cambridge;
- Карлсон: Carlson, Eric W. ed. (1996), *A Companion to Poe Studies*, Greenwood Press, Westport, Conn;
- Картрајт: Cartwright, Kent (1984), "Nick Carraway as an Unreliable Narrator", *Papers on Language and Literature* 20.2;
- Каули: Cowley, Malcolm (1973), *A Second Flowering: Works and Days of the Lost Generation*, Viking Press, New York;
- Кашман: Cushman, Keith ed. (1987), *Memoir of Maurice Magnus*, Black Sparrow Press, Santa Rosa;
- Квини: Quinney, Laura (1999), *The Poetics of Disappointment: Wordsworth to Ashbery*, UP of Virginia, Charlottesville;
- Кеин: Cain, Albert C. And Barbara S. (1964), "On Replacing a Child", *Journal of the American Academy of Child Psychiatry* 3;
- Кемп: Kamp, David (2009), "Rethinking the American Dream", *Vanity Fair*, June 20, 2009;
- Кинкид-Викс: Kinkead-Weekes, Mark (1996), *D. H. Lawrence: Triumph to Exile 1912-1922*, Cambridge UP, Cambridge;
- Китс: Keats, John, ed. Robert Gittings (1970), *Letters – Letters of John Keats*, Oxford University Press, London;
- Keats, John, ed. Jack Stillinger (1979), *The Poems of John Keats*, Belknap, Cambridge;

- Кјул: Kuehl, John (1991), *F. Scott Fitzgerald: A Study of the Short Fiction*, Twayne's Studies in Short fiction, Series 22, Hall, Boston;
- Клејн: Klein, Melanie (1950), *Contributions to Psycho-Analysis, 1921-1945*, Hogarth, London;
- Кобан: Cobban, Alfred ed. (1963), *The Debate on the French Revolution*, Adam and Charles Black, London;
- Корлендер: Courlander, Harold (1987), *The Fourth World of the Hopi*, University of New Mexico Press, Albuquerque;
- Коул: Cole, Thomas (1991), *The Journey of Life: A Cultural History of Aging*, Cambridge University Press, New York;
- Крафт: Craft, Christofer (1994), *Another Kind of Love*, University of California Press, Berkeley;
- Крејн: Crane, Hart, Marc Simon ed. (2000), *The Complete Poems of Hart Crane*, Liveright, New York;
- Лавџој: Lovejoy, A. O. (1961), *The Reason, the Understanding, and Time*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore;
- Лајтмен: Lightman, Bernard ed. (1997), *Victorian Science in Context*, University of Chicago Press, London;
- Ларкин: Larkin, Philip (1974), *High Windows*, Faber and Faber, London;
- Лејхан: Lehan, Richard D. (1966), *F. Scott Fitzgerald and the Craft of Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale;
- Лесинг: Lessing, Doris (1973), Preface to *Collected African Stories*, Vol. 1: *This Was the Old Chief's Country*, Triad Panther Books, St. Albans;
- Ливис: Leavis, F.R (1964), *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*, Penguin, Harmondsworth;
- Лирс: Lears, T.J. Jackson (1983), *The Culture of Consumption*, Pantheon, New York;
- Лончар-Вујновић, Мирјана (2007), *Савремени амерички роман – Рецепција у периодици*, Филозофски факултет у Косовској Митровици, IP Обележја, Београд;
- Лончар-Вујновић, Мирјана (2012), *Stream of Consciousness Technique: The Most impressive Innovation in Modern Literature*, Филозофски факултет у Косовској Митровици, Развојно-истраживачки центар графичког инжењерства Технолошко-металуршког факултета, Београд;
- Лоренс, Гелдер: Lawrence, Ada; Gelder, Stuart (1931), *Young Lorenzo*, Florence;

- Лоренс: Lawrence, D. H. (1922), *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis and Unconscious* (1971), Penguin, Harmondsworth;
- Lawrence, D. H. (1923), Bruce Steele ed. (1994), *Kangaroo*, Cambridge UP, Cambridge;
- Lawrence, D. H., John Worthen ed. (1987), *Love Among the Haystacks and Other Stories*, Cambridge UP, Cambridge;
- Лоренс, Д. Х. (1928), Миломир Краговић ур. (2006), *Љубавник леди Четерли*, прев. Светозар Игњачевић, Новости, Београд;
- Lawrence, D. H. (1926), L. D. Clark ed. (1987), *The Plumed Serpent*, Cambridge;
- Lawrence, D. H. (1914), Brian Finney ed. (1995), *The Prussian Officer and Other Stories*, Penguin, Harmondsworth;
- Lawrence, D. H. (1918), Michael Herbert ed. (1988), *Reflections on the Death of Porcupine and Other Essays*, Cambridge UP, Cambridge;
- Lawrence, D. H. (1915), Mark Kinkead Weekes ed. (1989), *The Rainbow*, Cambridge UP, Cambridge;
- Lawrence, D. H. (1921), Mara Kalnins ed. (1997), *Sea and Sardinia*, Cambridge UP, Cambridge;
- Lawrence, D. H., James T. Boulton ed. (1997), *The Selected Letters of D. H. Lawrence*, Cambridge UP, Cambridge;
- Lawrence, D. H. (1913), Helen and Carl Baron ed. (1994), *Sons and Lovers*, Penguin, London;
- Lawrence, D. H. (1925), Brian Finney ed. (1997), *St. Mawr and Other Stories*, Penguin, London;
- Lawrence, D. H. (1924), Armin Arnold ed. (1990), *Studies in Classic American Literature*, Penguin, Harmondsworth;
- Lawrence, D. H. (1936), Bruce Steele ed. (1985), *Study of Thomas Hardy*, Cambridge UP, Cambridge;
- Lawrence, D. H. (1912), Elizabeth Mansfield ed. (1981), *The Trespasser*, Cambridge UP, Cambridge;
- Lawrence, D. H. (1911), Andrew Robertson ed. (1983), *The White Peacock*, Cambridge UP, Cambridge;
- Lawrence, D. H. (1920), John Worthen ed. (1987), *Women in Love*, Cambridge UP, Cambridge;
- Луис: Lewis, Wyndham (1927), *Time and Western Man*, Heinemann, London;

- Мари: Murry, John Middleton (1931), *Son of Woman: The Story of D. H. Lawrence*, Jonathan Cape, London;
- Мејерс: Meyers, Jeffrey (1994), *Scott Fitzgerald: A Biography*, Harper, New York;
- Мекасик: McKusick, John (2000), *Green Writing: Romanticism and Ecology*, St. Martin's, New York;
- Мекган: McGann, Jerome J. (1983), *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, University of Chicago Press, Chicago and London;
- Мекфарланд: McFarland, Thomas (1969), *Coleridge and the Pantheist Tradition*, Clarendon Press, Oxford;
- Мелор: Mellor, Anne K. (1985), *English Romantic Irony*, Harvard University Press, Cambridge;
- Меллоу: Mellow, James R. (1984), *Invented Lives: F. Scott and Zelda Fitzgerald*, Houghton, Boston;
- Мендилоу: Mendilow, Jonathan (1986), *The Romantic Tradition in British Political Thought*, Croom Helm, London;
- Мерц: Martz, Louis (1995), Introduction to *The Plumed Serpent*, Black Swan Books, Redding Ridge;
- Мерчанд: Marchand, Roland (1984), *Advertising the American Dream: Making Way for Modernity*, University of California Press, Berkeley;
- Мил: Mill, John Stuart, John M. Robson ed. (1989), *Autobiography*, Penguin, Harmondsworth;
- Милет: Millett, Kate (1971), *Sexual Politics*, Rupert Hart-Davis, London;
- Мизенер: Mizener, Arthur (1959), *The Far Side of Paradise: A Biography of F. Scott Fitzgerald*, Vintage, New York;
- Модел: Model, John (1989), *Into One's Own: From Youth to Adulthood in the United States, 1920-75*, University of California Press, Berkeley;
- Морленд: Moreland, Kim (1996), *The Medievalist Impulse in American Literature: Twain, Adams, Fitzgerald and Hemingway*, UP of Virginia, Charlottesville;
- Морс: Morse, David (1987), *American Romanticism*, Macmillan, London;
- Мур: Moore, Harry T. (1974), *The Priest of Love*, Heinemann, London;
- Набоков: Nabokov, Vladimir (1955), *Lolita* (1980), Penguin, Harmondsworth;
- Ниче: Nietzsche, Friedrich (1974), *The Gay Science*, trans. Walter Kaufmann, Vintage-Random, New York;

- Нордо: Nordau, Max (1895), *Degeneration*, William Heinemann, London;
- Норис: Norris, Frank (1967), *The Responsibilities of the Novelist*, Hill and Wang, New York;
- Олбат: Allbutt, Clifford (1910), *A System of Medicine*, Macmillan, London;
- Олдриџ: Aldridge, John (1951), *After the Lost Generation*, McGraw-Hill, New York;
- Олсен: Alsen, Eberhard ed. (2000), *The New Romanticism: A Collection of Critical Essays*, Garland, New York;
- О'Нил: O'Neill, Michael (2007), *The All-Sustaining Air: Romantic Legacies and Renewals in British, American and Irish Poetry since 1900*, Oxford University Press, Oxford;
- Орсини: Orsini, G. N. G. (1969), *Coleridge and German Idealism: A Study in the History of Philosophy with Unpublished Materials from Coleridge's Manuscripts*, Feffer and Simons, London and Amsterdam;
- О'Хара: O'Hara, John (1941), "In Memory of Scott Fitzgerald – Certain Aspects", *New Republic* 104;
- Пајзер: Pizer, Donald (1958), "Romantic Individualism", *American Quarterly*, 10, No. 4;
- Паунд: Pound, Ezra (1952), *The Spirit of Romance*, Peter Owen, London;
- Пауновић, Зоран (1998), Предговор збирци *Пруски официр и друге приче*, прев. Никола Радосављевић, Нолит, Београд;
- Пејтер: Pater, Walter (1895), *Appreciations: With an Essay on Style*, Macmillan, London and New York;
- Пекам: Peckham, Morse (1970), *The Triumph of Romanticism*, University of South Carolina Press, Columbia;
- Перлоф: Perloff, Marjorie (1986), *The Futurist Moment*, U of Chicago P, Chicago;
- Плат: Plath, Sylvia (1981), *The Collected Poems*, Harper, New York;
- Пригози: Prigozy, Ruth (1980), *From Griffith's Girls to Daddy's Girl, Twentieth Century Literature* 26;
- Рајленс: Rylance, Rick ed. (1996), *Sons and Lovers: A New Casebook*, Macmillan, London;
- Рев: Rahn, Philip (1949), *Image and Idea*, New Directions, Norfolk, Conn;
- Рид, Вејк: Reed, John; Wake, Clive ed. (1965), *Poetry and Prose*, Heinemann, London;
- Ричардс: Richards, I. A. (1962), *Coleridge on Imagination*, Routledge and Kegan Paul, London;

- Richards, I. A. (1967), *Principles of Literary Criticism*, Routledge and Kegan Paul, London;
- Саловеј: Sulloway, Frank J. (1992), *Freud, Biologist of the Mind: Beyond the Psychoanalytic Legend*, Harvard University Press, Cambridge;
- Свен: Swann, Charles (1990), 'Fitzgerald Debt to Keats?', *Notes and Queries* 37;
- Сед: Said, Edward (1979), *Orientalism*, Vintage, New York;
- Сентејен: Santayana, George (1956), *Character and Opinion in the United States*, Doubleday Anchor, New York;
- Симпсон: Simpson, David (1979), *Irony and Authority in Romantic Poetry*, Macmillan, London;
- Simpson, David ed. (1988), *The Origins of Modern Critical Thought: German Aesthetic and Literary Criticism from Lessing to Hegel*, Cambridge University Press, Cambridge;
- Спејкс: Spacks, Patricia Meyer (1975), *The Female Imagination*, Knopf, New York;
- Стејнман: Steinman, Lisa M. ed. (2003), *Romanticism and Contemporary Poetry and Poetics*, New Directions, New York;
- Стерн: Stern, Milton R. (1970), *The Golden Moment: The Novels of F. Scott Fitzgerald*, U of Illinois P, Urbana;
- Stern, Milton R. (1994), *Tender is the Night: The Broken Universe*, Twayne, New York;
- Стивенс: Stevens, Wallace (2006), *Wallace Stevens: Collected Poems*, Faber, London;
- Стјуарт: Stewart, Jack (1999), *The Vital Art of D. H. Lawrence: Vision and Expression*, Southern Illinois University Press, Carbondale;
- Татлтон: Tuttleton, James W. (1972), *The Novels of Manners in America*, U of North Carolina P, Chapel Hill;
- Твичел: Twitchell, James B. (1978), "'Babylon Revisited': Chronology and Characters", *Fitzgerald/Hemingway Annual* 10;
- Токлис: Toklas, Alice B. (1963), *What is Remembered*, Holt, Rinehard and Winston, New York;
- Томас: Thomas, Keith G. (1989), *Wordsworth and Philosophy: Empiricism and Transcendentalism in the Poetry*, U.M.I. Research Press, Ann Arbor and London;
- Трилинг: Trilling, Lionel (1965), *Beyond Culture: Essays in Literature and Learning*, Viking, New York;
- Тур: Toor, David (1973), "Guilt and Retribution in 'Babylon Revisited'", *Fitzgerald/Hemingway Annual* 5;

- Тусон: Tuveson, Ernest Lee (1960), *The Imagination as a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism*, University of California Press, Berkeley;
- Фас: Fass, Paula S. (1977), *The Damned and the Beautiful: American Youth in the 1920's*, Oxford University Press, New York;
- Фенон: Fanon, Franc (1967), *The Wretched of the Earth*, Pelican Books, London;
- Фетерли: Fetterley, Judith (1978), *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press, Bloomington;
- Фицджералд: Fitzgerald, F. Scott (1957), *Afternoon of an Author: A Selection of Uncollected Stories and Essays*, Princeton University Library, New York;
- Fitzgerald, F. Scott (1922), *The Beautiful and Damned*, repr. (1995), Charles Scribner's, New York;
- Fitzgerald, F. Scott (1945), ed. Edmund Wilson (1987), *The Crack-Up*, New Directions, New York;
- Fitzgerald, F. Scott (1994), *Fitzgerald, F. Scott: A Life in Letters*, ed. Matthew J. Bruccoli, Charles Scribner's, New York;
- Fitzgerald, F. Scott (1941), *The Last Tycoon: An Unfinished Novel*, Charles Scribner's, New York;
- Fitzgerald, F. Scott (1963), *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, ed. Andrew Turnbull, Charles Scribner's, New York;
- Fitzgerald, F. Scott (1978), *The Notebooks of F. Scott Fitzgerald*, ed. Matthew J. Bruccoli, Harcourt Brace Jovanovic/Bruccoli Clark, New York;
- Fitzgerald, F. Scott (1979), *The Price Was High: The Last Uncollected Stories of F. Scott Fitzgerald*, ed. Matthew J. Bruccoli, Harcourt Brace Jovanovic/Bruccoli Clark, New York;
- Fitzgerald, F. Scott (1989), *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald: A New Collection*, ed. Matthew J. Bruccoli, Charles Scribner's, New York;
- Fitzgerald, F. Scott (1960), *Six Tales of Jazz Age and Other Stories*, Charles Scribner's, New York;
- Fitzgerald, F. Scott (1934), *Tender is the Night*, repr. (1996), Charles Scribner's, New York;
- Fitzgerald, F. Scott (1920), *This Side of Paradise*, repr. (1995) Charles Scribner's, New York;
- Фицджералд, Ф. Скот (1925), *Велики Гетсби* (2004), прев. Лазар Мацура, Народна књига, Београд;

- Фицджералд, З: Fitzgerald, Zelda (1991), *The Collected Writings*, ed. Matthew J. Bruccoli, Charles Scribner's, New York;
- Форест: Forrest, Earle R. (1961), *The Snake Dance of the Hopi Indians*, Westernlore Press, Los Angeles;
- Фрай: Frye, Northrop (1962), *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Beacon Press, Boston;
- Фрай, Пол Н. (2008), *Wordsworth and the Poetry of What We Are*, Yale UP, New Haven;
- Фрайер: Fryer, Sarah Beebe (1988), *Fitzgerald's New Women: Harbingers of Change*, Research Press, Ann Arbor;
- Фройд: Freud, Sigmund (1978), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, trans. by James Strachey, Hogarth, London;
- Хайд: Hyde, G.M. (1990), *D. H. Lawrence*, Macmillan, London;
- Харви: Harvey, A. D. (1981), *English Literature and the Great War with France: An Anthology and Commentary*, Nold Jonson, London;
- Хартман: Hartman, Geoffrey (1970), *Beyond Formalism: Literary Essays, 1958-1970*, Yale University Press, New Haven and London;
- Hartman, Geoffrey (1987), *The Unremarkable Wordsworth*, Methuen, London;
- Хегел: Hegel, Georg W. A. (1977), *The Phenomenology of Mind*, A. V. Miller trans, Clarendon Press, Oxford;
- Хейбер, Гретон: Haber, Carole; Brian Gratton (1989), *Old Age and the Search for Security: An American Social History*, Indiana University Press, Bloomington;
- Хемингвей: Hemingway, Ernest (1964), *A Moveable Feast*, Charles Scribner's, New York;
- Херис: Harris, Alexandra (2010), *Romantic Moderns: English Writers, Artists and the Imagination from Virginia Woolf to John Piper*, Hudson, London;
- Хирш: Hirsch, E. D. Jr. (1960), *Wordsworth and Schelling: A Typological Study of Romanticism*, Yale University Press, New Haven and London;
- Хјум: Hulme, T. E, Herbert Read ed. (1936), *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, Kegan Paul, London;
- Хофман: Hoffman, Frederick J. ed. (1962), *The Great Gatsby: A Study*, Scribner's, New York;
- Чејмберс: Chambers, J. D. (1965), *D. H. Lawrence: A Personal Record*, Frank Cass, London;

- Цеймс: James, Henry (1904), *The Golden Bowl* (1983), Oxford University Press, Oxford;
- James, William (1907), *Pragmatism, A New Name for Some Old Ways of Thinking: Popular Lectures on Philosophy*, Longmans, Green & Co, London;
- Шели: Shelley, Percy Bysshe, Frederick L. Jones ed. (1964), *Letters – The Letters of Percy Bysshe Shelley*, Clarendon Press, Oxford;
- Shelley, Percy Bysshe, Thomas Hutchinson ed. (1970), *Poetical Works*, Oxford University Press, Oxford;
- Shelley, Percy Bysshe, Donald Reiman and Sharon Powers eds. (1977), *Poetry and Prose – Shelley's Poetry and Prose*, Norton, New York;
- Шопенхауер: Schopenhauer, Arthur (1966), *The World as Will and Representation*, trans. E. Payne, Dover, New York;
- Штайн: Stein, Gertrude (1909), *Three Lives* (1990), Penguin, Harmondsworth;