

Иванка КОВИЛОСКА-ПОПОСКА

## **„ГОЛЕМИОТ ГЕТЗБИ“: УМЕТНИЧКА КОНЦЕПЦИЈА НА Ф. СКОТ ФИЦЦЕРАЛД ЗА НАСОКИТЕ НА АМЕРИКАНСКОТО ОПШТЕСТВО ПОСЛЕ ПРВАТА СВЕТОВНА ВОЈНА**

Третиот и најшироко познатиот роман на Фицџералд, Големииот Гетзби, се појавува во печат во април 1925-та година, во годината што е многу плодна за американската литература. Меѓу позабележливите дела што, покрај Големииот Гетзби, се појавуваат оваа година по прв пат спаѓа и кај нас нашироко популаризираната Американска трагедија на Теодор Драјзер, чија тематска основа, аспирациите кон материјално богатство и вклучување во привилегираната класа, е слична на таа во Големииот Гетзби. И двата автори третираат, всушност, една традиционална тема во американската литература иако уметничката постапка им е многу различна. Тоа што е заедничко и за едниот и за другиот писател е трагичниот третман на дадената тема.

Првите вообичаени рецензии што уследуваат по објавувањето на Големииот Гетзби високо го оценуваат овој роман, а Фицџералд, неговиот автор, го претставуваат како творец што израснал од „младешко чудо во зрел уметник“.<sup>1</sup> (Во текот на 1925-та Фицџералд ќе наполни дваесет и девет години). Следат и поздравни писма од утврдените и од Фицџералд високо ценети американски писатели од ова време: од Вила Катер, Едит Вортон, Гертруда Стајн и од Т. С. Елиот. Гертруда Стајн пишува дека во романот Фицџералд го рекреира современиот свет со иста сигурност со каква Текери го рекреирал својот во Пенденис и Панаѓур на суета.<sup>2</sup> Т. С. Елиот, кого Фицџералд го сметал за најголемиот жив поет, изричито вели дека Гетзби е првиот чекор што американската проза го прави после Хенри Џејмс.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> A. Turnbull, Scott Fitzgerald (New York: Scribners, 1962), стр. 149.

<sup>2</sup> F. Scott Fitzgerald, *The Crack-up* (New York: New Directions, 1959), стр. 308.

<sup>3</sup> *Ibid*; p. 310.

Од писмото<sup>4</sup> што во врска со својот ракопис Фицџералд го испраќа до уредникот при њујоршката издавачка куќа „Скрибнерз“, Максвел Перкинс, дознаваме дека личното искуство на авторот нема да биде проектирано толку непосредно во Големииот Гетзби како во неговите претходни два романи и дека сликата за животот во Америка, што тој овдека ја претставува, ќе биде свесна уметничка концепција за тој живот, а не вистински отсечок од животот, каков што тој се стремел да создаде пред тоа, во своите претходни два романи. Сепак, за потребите на нашето приобаѓање кон Големииот Гетзби, како и за историското согледување на материјалот од времето што се користи во него, нужно е да се споменат укажувањата на вториот биограф на Фицџералд, Ендру Трибул, за адекватноста на сцените во романот со опстановката во која Фицџералд и неговата жена, Зелда Фицџералд, живееле пред тие да заминат за Франција во 1924-та година. Тие укажувања сведочат дека опишаните сцени во романот одговараат на реалните што авторот ги имал пред очи во Њујорк и неговата околина, дека не само местото туку и времето е до најмали ситници, како во облека така и во навики и манири, популарни песни и други поединости, адекватно пренесено. Ова е важен податок за нас во овие години и во овој дел на светот, зашто го потврдува нашиот впечаток дека читајќи го Големииот Гетзби ние учиме за извесни аспекти на животот во Америка во дваесетте години на нашиов век. Што се однесува пак до ликовите, од оваа биографија и за нив се гледа до која мерка тие се претстави на пријателите на Фицџералд од тоа време, на неговата сопруга Зелда, на богата девојка на Фицџералд од студентските дни, Жиневра Кинг, и на самиот него.

За сврхите на нашата студија на романот сметаме дека се доволни овие неколку примедби во однос на животната основа на Големииот Гетзби, зашто самиот факт што го добиваме во споменатото писмо на авторот до Перкинс, дека Фицџералд во овој роман се оддава на чисто креативна работа, ни служи како добар указател за нужната усмереност на нашиот третман на ова дело. Целта на нашиот третман на делото ќе биде, како што наведуваме во насловот, да ја проследиме уметничката концепција на Фицџералд за тоа општество, или, да го искажеме тоа и поинаку, уметничката верзија на Фицџералд за американското општество и патиштата по кои тоа, према сфаќањата на авторот, се движат после Првата световна војна.

Големииот Гетзби е релативно краток роман. Во едницјата на издавачката куќа „Скрибнерз“ од 1953 г., што ја користиме овде, тој зафаќа простор од 182 страници. Но овој простор открива многу аспекти на американската сцена по Првата световна

<sup>4</sup> A. Turnbull, ed., *The Letters of F. Scott Fitzgerald* (New York: Scribners, 1963), p. 163.

војна, а донекаде и во нејзиниот тек, а преку евокации, импликации и симболи нè враќа назад во историјата до оној момент на откривање Новиот свет кога холандските морнари „стануваат свесни за стариот остров што процветува“<sup>5</sup> пред нивните очи полн со веќавања кои ќе ги пробудат очекувањата и сонштата на многу луѓе во светот за нови богатства и посветли животни можности.

Аспектите на Америка што доаѓаат до израз во Големiot Гетзби можат да се поделат на географски, социјални и морални.

Првиот географски локалитет што е претставен мошне инвентивно во романот е Долгиот Остров, (Џонг Ајланд) „тој танок, распуштен остров што се протегнува на исток од Њујорк и на кого две невообичаени формации на земја... две огромни јајца идентични во контурите“ (The Great Gatsby, стр. 4), се издаваат во воденото пространство меѓу островот и копното. Овој локалитет е централната опстановка во романот; тој е едно од пребивалиштата на монденскиот њујоркшки свет.

Краен контраст на оваа местност претставува „долината на пеплиштата“ (Г.Г. стр. 23), сликовитиот назив на Фицџералд за пребивалиштето на економски нејаките и социјално ниско паднатите. Оваа „долина“ (што содржи свесни или несвесни асоцијации со „Долината на очајот“ во Бањановото Патуваче на поклониот) е „фантастична форма кајшто пеплиштата растат како пченица создавајќи гребени, ритчиња и апсурдни градини; кајшто пеплиштата се здобиваат со форми на куќи и димњаци и дим што се издига и, конечно, со еден возвишен напор, се оформува во луѓе кои мрачно се движат и веќе се распаѓаат низ прашливиот воздух“. (Г.Г., стр. 23). Оваа метафорично изразена „долина“ го претставува, а повеќе сугерира, најзастрашувачкиот аспект на капиталистичкиот свет: сивата безнадежност на сиромашните приградски населби. Неа овдека ја гледаме како аспект на њујоркшката реалност во 20-те години на овој век. Денес можеме да ја согледаме и како реалност што се проширила (а можеби и тогаш постоела) низ повеќето големи градови во САД. Можеме да ја препознаеме во прашливите „форми на куќи и димњаци“ што се протегаат од Довер кон Лондон, а и ширум земјината топка, околу центрите што се урбанизираат. Ова можно ширење на географското значење на „долината на пеплиштата“ служи како показател дека сликата на сиво безнадежје што Фиц-

<sup>5</sup> F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (New York: Scribners, 1953), стр. 182.

Забелешка: Овој како и сите наредни цитати од Големiot Гетзби се земени од горенаведеното издание, а преводот е мој. Страниците од кои понатаму ќе се цитира од романот ќе бидат наведувани во самиот текст, а не, како претходната, во форма на фуснота.

цералд ни ја дава во Гетзби не е ограничена во простор и време, што зборува во негов прилог, зашто ја шири примената на неговата конкретна содржина.

Отсјаите на Њујорк, што повеќепати ги согледуваме во Големият Гетзби, претставуваат вербален триумф по својата многустрана конкретна евокативност. Тука спаѓаат „белите бездни“ (Г. Г., стр. 56) „на метрополата, нејзиното живо, авантуристичко чувство навечер“ (Г. Г., стр. 57), Четириесетте улици кајшто во примрак „таксите, по пет во строј, пулсираат“ (Г. Г., стр. 57), Пристаништето Рузвелт, кајшто се гледа „блесок на бродови со црвени појаси на пат за океанот“ и каде се протега „калдрмата на едно сиромашно предградие, порабено со темни, уште ненапуштени крчми од избледено-позлатеното време на деветстотите години“ (Г. Г., стр. 68). Кога Њујорк „го гледаш од мостот Квинзборо“, пишува Фиццералд, „секогаш ти се чини како да го гледаш по прв пат, во неговото прво, страшно веќавање дека ќе ти ги открие сите мистерии и сите убавини на светот“ (Г. Г., стр. 69). Станиците, улиците, хотелите, становите, ресторантите, Централниот парк — многуте аспекти на Њујорк — се ненападно, божем попатно, вткаени во делото, а сепак нивните отсјаи се препознаваат како автентични и евокативни. Заедно со раскажувачот, читателот е и „внатре и надвор“ од овој локалитет, „истовремено восхитен и одвратен од неисцрпната разновидност на животот“. (Г. Г., стр. 36).

Иако сцена на најважните и централните дејствија во Гетзби е источниот, најцивилизиран дел на САД, Њујорк со околината, визуелните претстави за Средниот запад, за неговите „досадни, испружени, натечени градови преку Охајо“ (Г. Г., стр. 177) не се ретки и ограничени во значењето за општиот план на романот. Во овие претстави акцентот не е врз „житото или прериите, или изгубените шведски градови“ (Г. Г., стр. 177), т.е., врз широките физички аспекти на тие предели, туку врз значењето што тие краеве го попримиле за раскажувачот, чие топло огниште е во Минесота и којшто затоа Средниот Запад го доживува низ возбудливите враќања кон него во неговата младост, низ „уличните светилки и свонците на санките во мразливиот мрак и сенките на венците од приар што осветлените прозорци ги фрлаат врз снегот“ (Г. Г., стр. 177).

Драматичните настани што се случуваат во текот на летото од 1922 год. и ги бележат главните дејствија во романот, ги опфаќаат новиот богаташ од Вест Ег, Гетзби, протагонистот на делото, неговата голема младешка љубов, богатата Дејзи Бјукенан, сега жена на Том Бјукенан, најбогатиот колега на раскажувачот Ник од времето на неговите студии во Јеил, самиот раскажувач Ник, девојката што тој ја среќава кај Бјукенанови, при сегашната посета на оваа фамилија, Џордан, Бејкер, како и Миртел Вилсон,

метресата на Том Бјукенан и жена на безнадежно осиромашениот сопственик на автомеханичарска работилница и бензиска пумпа на пат за Њујорк (во „долината на пеплиштата“), Џорџ Вилсон.

Овие податоци укажуваат на социјалната структура што е овде опфатена, а тоа е — крупната банкарска буржоазија (Бјукенанови), аспирантите кон овој сталеж (Ник Каравеј), богатата спортистка Џордан Бејкер, пријателка на Дејзи од младоста од Луизвил, контрабандистите со забранет алкохолен пијалок и фалсификаторите, Џеј Гетзби и Мејер Вулвшајм и бедниот автомеханичар Вилсон со неговата жена Миртел. Од епизодните личности на кои наидуваме нужно е да се спомене еврејската фамилија што доаѓа при крајот на романот да живее и работи во куќата на Гетзби, зашто таа укажува на општествената изолација во која Евреинот честопати се наоѓал во ова време.

Горните податоци не го исцрпуваат светот што го среќаваме во романот (романот, всушност, преку посетителите на приемите кај Гетзби претставува една панорама на големо мноштво луѓе од широк дијапазон на професии и класи), но, сепак, укажуваат на неговата релативна ограниченост. Овој свет, е меѓутоа, раздвижен, во процес на промени, во борба за опстанок и сигурно место во општеството (Н. Каравеј и Вилсонови) и таа борба е една од основните движечки сили во делото, иако не е на преден план. Во таа борба за опстанок и сигурни материјални приходи Вилсонови и доаѓаат во контакт со Том Бјукенан, за конечно да бидат изиграни од него и трагично да завршат. Во оваа сурова борба гледаме дека позициите на поодамна зацврстената буржоазија остануваат нетакнати. Тие што осцилираат горе-долу по општествената скала се ситните сопственици и, потенцијално, ново-збогатените.

Битката што е најнепоштедна во делото се води меѓу Том Бјукенан и Џеј Гетзби, утврдената буржоазија и нејзиниот ново-збогатен претставник, а неа ја мотивира, надворешно, желбата за припаднување на најоднегуваниот цвет на оваа класа во романот, Дејзи Бјукенан. (Не само преку името, дејзи значи *п а р и ч к а*, туку и преку очите на другите карактери во романот, Дејзи, честопати, се гледа како цвеќе: „При допирот на неговите усни таа се расцвета пред него како цвеќе и овоплотувањето беше довршено.“) (Г. Г., стр. 112).

Во личноста на Дејзи (а и на Џордан Бејкер) се отеловени многуте значителни нови текови во младото американско општество што Фицџералд ги има согледано (тоа го знаеме од другите негови дела, како и од неговите осврти врз своите дела) како нова карактерна манифестација во повоените услови. Оваа жена не е инхибирана и наивна. Таа има нов стил во односите со машкиот свет, нова слобода во облеката, манирите и држењето во споредба со својата баба. Првата средба со Дејзи во текстот ни ја открива при-

влечноста на овој вид жена што и самиот автор ја чувствувал во своето сопствено животно искуство — во љубовта за Жиневра Кинг, убавата и богата девојка од Чикаго:

„Јас“, раскажува Ник Каравеј, „погледнав повторно во својата братучетка, која почна да ми поставува прашања на својот тивок, возбудлив глас. Тоа беше тој вид глас, којшто увото упорно го следи, како секој изговорен збор да е составен од звукови кои никогаш повеќе не ќе се слушнат. Лицето ѝ беше тажно и мило со нешто светло во него — светли очи и светла страствена уста, но во нејзиниот глас имаше некаква возбуда, која луѓето, коишто ја имаа сакано, тешко ја забораваа: некоја распеана принуда, некој шепотлив „Чуј“, некои уверување дека штотуку сторила весели, возбудливи работи и дека весели и возбудливи работи лебдеа во воздухот за наредниот час“. (Г. Г., стр. 9—10).

За овој глас на Дејзи, Гетзби, многу покасно, ќе се рече дека е „полн со пари“ (Г. Г., стр. 120) и со тоа ќе ја разреши волшебноста што Ник чувствува дека е содржана во него. Во модулирањето на тој глас се огледува самосвеста за економска обезбеденост и надмоќ, за животните предности коишто Дејзи ги уживала од најраното детство, а ќе продолжи да ги ужива и понатаму, сокривајќи ја, дури и од својот сопствен маж, вистината за прегазувањето на Миртел Вилсон и префрлајќи ја вината врз Гетзби. Во светлината на скриениот злочин, звукот на овој глас ја навестува потенцијалната извештаченост и морална бескрупулозност на овој буржоаски производ. Но многу настани ќе се случат и многу аспекти на Дејзи ќе се откријат пред таа да го заземе своето место во таборот на бескрупулозните покрај својот маж и да биде морално жигосана од раскажувачот Ник.

Богатството има волшебна моќ и тоа ќе го занесе Гетзби уште кога ќе се качи на јахтата на милионерот Ден Коди, „продуктот . . . на сребрените полиња од Невада, од Јукон, од сите трки за метал од седумдесет и петтата наваму“ (Г. Г., стр. 100), и по прв пат ќе се соочи со неговите благодети. Но самото богатство нема да го маѓепса него и да му стане идол, туку тоа ќе биде тој префинет продукт на богатството, Дејзи, златната девојка, кралевата ќерка, високо во белата палата“ (Г. Г., стр. 120) — девојката божем од бајка — и можностите за возвишени романтични доживувања што нему му се чини дека таа ги нуди. Кога веќе, како објект на своите аспирации и обожувања, Гетзби, спонтано и полусвесно, ја избира Дејзи, тој мора да се збогати за да ѝ се доближи. Прав и лесен пат за брзо збогатување не постои па единствениот што му се дава можност да го одбере е незаконскиот, преку контрабанда со забранет пијалок (за време на Прохибицијата од деветсто дваесетте години во САД) и разни фалсификации (чија природа е намерно оставена загадочна од страната на Фицџералд, од разбирливи причини: да не се навлегува во непотребни подроб-

ности за изворите на богатството на Гетзби и да се сочува една мистификација околу нив што ќе ги опседнува неговите гости, а ќе ја сугерира и мистификацијата што, како по правило, ги прати илегалните дејности). И Гетзби го одбира вториот пат без видливо двоумење или снбивање. Но со тоа тој и ќе стане жртва на материјалниот и крајно материјализиран свет, и покрај својата потрага по богатството како средство и покрај својата „романтична спремност за надежи“ (Г. Г., стр. 2).

Сфаќањето на Фицџералд за социјалната улога на богатството — една од основните теми на Гетзби — добива кристално чист израз во ликот на Том Бјукенан. Том е баснословно богат. За венчавката во Луизвил со Дејзи тој доаѓа од Чикаго „со сто луѓе во четири приватни коли“ и изнајмува „цел спрат во хотелот Мулбах, а на денот пред свадбата тој ѝ“ подарува на Дејзи бисер што бил „оценет на триста и педесет илјади долари“. Во сообразба со богатството што му овозможува да купи ваков подарок, тој се жени за Дејзи со таков „раскош и церемонија каков што во Луизвил до тогаш“ (Г. Г., стр. 77) не бил виден.

Благодарение на ова богатство тој се школувал во еден од најбогатите источни универзитети, Јејл, кајшто уживал, уште како студент, огромна „слобода со пари“. А кога, веќе оженет, оди од Чикаго за да се насели на исток, тој тоа го чини на начин „што го одзема здивот“: со себе донесува цело стадо понии за поло. Пред да ја купат „ведрата, црвено-бела палата во георгијански колонијален стил, со поглед на заливот“ и огромен тревник со најразлични цвеќиња и патеки, тие, Том и Дејзи, „немирно се селеле ваму-таму, кајшто се играло поло и се собирал богатниот свет“ (Г. Г., стр. 6).

Од позицијата на солидно и наследено богатство Дик гледа со презир и подозрение на тие што се напрегаат да се збогатат или пак се скоро збогатени. Материјално, тој стои највисоко на социјалната скала што е опфатена во Гетзби па, брутален како што е, сурово си поигрува со сопственикот на автомеханичарската работилница, Вилсон, кому му веќава да му даде за продажба еден стар автомобил; потоа, со фотографот МакКи, којшто бара прилика да прави „уметнички“ фотографии на „високото“ општество на Долгиот Остров; со љубовницата Миртел, којашто ја лаже дека не може да ја земе за жена затоа што Дејзи има, божем, католичка вера, па не му дава развод; и, на крајот, со Гетзби, кого го нарекува „обичен лажливец“, „г-ин Никој од Никаде“. (Г. Г., стр. 130.)

Своето богатство Том го користи, главно, во две сврхи: да живе раскошно, за што припаѓа и префинет вкус, и да ги задоволува своите физички страсти. По мажачката за Дејзи тој непрестајно се заплеткува со други жени, а во текот на ова драматично лето има изнајмено и наместено стан во Њујорк, кајшто се среќава со својата сегашна метреса, Миртел. Неговиот идеен

и духовен свет го исполнуваат одвратни предрасуди: „Ние сме Нордијци . . . и сме ги произвеле сите работи што ја прават цивилизацијата . . .“ (Г. Г., стр. 14) изјавува тој најсамоуверено, а пред тоа, „ . . . ако не внимаваме белата раса ќе биде . . . сосема преплавена . . . Ние, што сме доминантната раса, треба да внимаваме, инаку, овие други раси, ќе ја преземат контролата над работите“ (Г. Г., стр. 13.)

Ликот на Том е претставен со големо мајсторство на концизна карактеризација уште во првата глава на Гетзби. Него прво го гледаме во пантоломи за јавање, застанат „со раширени нозе на предната веранда“ (Г. Г., стр. 7). Сега тој е „јако граден триесет годишен човек со коса како слама и прилично тврда уста со надуен израз. Две заискрени, арогантни очи го доминираат неговото лице . . . а кога ќе мрднеше со рамото можеше да се види како под тенкото палто му се преместува цел сплет од мускули. Тоа беше тело со моќ на огромна сила — свирепо тело“ (Г. Г., стр. 7). Презирот е непрестајно присутен во неговиот глас и тој остава впечаток, дури и кај тие што му се мили, како да вели „ . . . немој да мислиш дека моето мислење по овие прашања е конечно . . . затоа што јас сум појак и поглем маж од тебе“ (Г. Г., стр. 6.) Покрај неговата ароганција, расизмот и снобизмот, бруталноста, која му е исто така длабоко засадено својство, често доаѓа до израз: тој има обичај со чиста сила, фаќајќи ги под мишка, да ги упати луѓето кајшто наумил или сака. Тој бил еден од „воопшто најсилните краеве што некогаш играле американски фудбал во Њу Хејвн — еден вид национална фигура“ (Г. Г., стр. 6), па ова негово својство потекнува уште од овие негови „славни“ денови како спортист, ако не и од порано.

Секоја посебна појава на Том во романот, низ неговите гестови, зборови и ставови, ја дополнува претставата за него и понатаму го индивидуализира, иако како тип на човек тој е јасен уште од самиот почеток. Големо е мајсторството со кое тој расте и се дополнува како портрет и претставник на неговата класа.

Богатството како тема е присутно во делата на Фицџералд и пред Големите Гетзби, а ќе најде израз и во подоцнежните раскази како и во романот Блага е ноќта од 1934 година. Еден од аспектите на таа тема, илегалниот пат по кој богатството се акумулира, е изразен во Гетзби преку сознанијата што тука избиваат за њујоркшкото подземје. Овде него го претставува Вулфшајм, човекот којшто го поткупил исходот на натпреварот за првенство на Америка во бсјзбол во 1919 г.<sup>6</sup> Тоа

<sup>6</sup> Забелешка: Овие натпревари се одржуваат секоја есен и спаѓаат меѓу најпопуларните спортски приредби во САД. Тие се, воедно, „ . . . секогаш сден од големите коцкарски настани во годината“ (Leo Katcher, *The Man Who Fixed the Series*, препечатено во *The Great Gatsby, a Study*. Frederick J. Hoffman. Scribners. New York, 1962, стр. 151). Аферата околу овој настан достигнала размери на национален скандал. Фицџералд го користи А. Ротштајн кој стои зад таа афера, како прототип за Вулфшајм.



подземје е сосема прилагодено на условите на Прохибицијата и акумулира фантастични профити преку својата продажба на забранетите алкохолни пијалоци. Мејер Вулфшајм е педесетина годишен „ситен Евреин со сплескан нос“ (Г. Г., стр. 69), мали очи и голема глава од чии ноздрви се разливаат бујни влакна. Тој е припрост, често сентиментален човек, но вешт во илегалните деловни махинации и затоа способен да ја одбегне стапицата на Кривичниот закон. Овој познат коцкар од Њујорк, чија дејност во канцелариите на Бродвеј ја камуфлира една произволна фирма, го среќава Гетзби, [како што самиот се присеќава откако Гетзби е убиен и, карактеристично, не сака да се „вмешува на каков и да е начин“ во неговиот погреб, туку одлучува „да остане на страна“, зашто „треба да учиме да го покажуваме нашето пријателство за човека дури е жив, а не откако ќе умре“ (Г. Г., стр. 173)], како „млад мајор, штотуку излезен од војска и целиот прекриен со медали што ги добил од војната...“ Гетзби морал да ја носи „униформата зашто немал со што да купи обична цивилна облека“. Вулфшајм го „подигнал од ништо, од дното на бедата“. Со својот проницлив деловен инстинкт тој веднаш приметувa „дека тоа е фин младич, со господски манири“ и кога слушнал дека бил во Оксфорд (е „Огсвордски човек“, во негова фразеологија), веднаш сфаќа дека „добро ќе може да го искористи“, па за добро да го камуфлира, го натерува да „и се приклучи на Американската легија“. (Г. Г., стр. 172.)

Гетзби е благородната жртва на овој ганстер и неговиот свет, кој ја совладал вештината на лесна заработувачка на пари, а и на светот на утврдената буржоазија, кон која тој трагично аспирира. По мислењето на Т. Ханзо, што е сосема разбирливо и прифатливо, кариерата на Гетзби претставува една „... варијација на американската приказна за успех“.<sup>7</sup> Оваа приказна за успех“ е честа тематска преокупација во американската литература од појавата на автобиографијата, Приказната за мојот живот, на Бенџамин Франклин, американскиот научник, филозоф, писател и државник од 18-от век, па сè до денеска.

„Џими мораше да успее“ (Г. Г., стр. 175), вели беспомошниот стар татко на Гетзби, откако создава своја сопствена претстава, полна со илузии, за големото богатство и раскош на својот син. Пред да го искаже овој свој заклучок тој го покажува детскиот план на Гетзби за организирање работниот ден, забележан на празната задна страница од неговата детска книга, кој укажува на раните амбиции на момчето рационално да го користи своето време. Наскоро по овие одлуки, Џејмс Гетз од Северна Дакота (Џ. Гетс му е правото, или „барем легалното“ (стр. 98) име на Гетзби) ќе ги согледа своите родители како „беспомошни фар-

<sup>7</sup> Thomas Hanzo, *The Theme and the Narrator of The Great Gatsby*, препечатена во *The Great Gatsby, a Study*. F. J. Hoffman, стр. 286.

мери што не успеале“ (Г. Г., стр. 99) во животот и ќе ги напушти зашто „во својата фантазија тој никогаш всушност воопшто не ги беше ни примил како свои родители“ (Г. Г., стр. 99). На седумнаесет годишна возраст тој се оддвојува од своето реално потекло, го замислува Џеј Гетзби и на новата претстава за себе што самиот си ја создава и останува верен до крај.

Каква е оваа претстава? Према раскажувачот Ник, „Џеј Гетзби од West Egg (west egg значи западно јајце; во интерпретација: западен нукулец; возможно е, и веројатно, дека авторот му дава симболично значење на ова име како и на Ист Ег: една целина во мало, една микрокозма што го рефлектира козмосот, една трајна западна тенденција), на Лонг Ајланд, изникна од својата платонска претстава за себеси. Тој беше син на Господ — фраза која, ако нешто значи, го значи токму тоа — и тој мора да му се оддаде на делото на својот Татко, службата на една неизмерна, вулгарна и лажлива убавина“ (Г. Г., стр. 99) (потцртувањата се мои).

Возможни се, и нудени се, повеќе интерпретации на овој извадок. Засега јас сакам да обрнам малку внимание само врз потцртаните зборови, врз трансценденталната, платонска, претстава на Гетзби за себеси, врз неговата тенденција да живее во светот на својата фантазија (кое е многупати посочено во романот), т.е., врз неговата, во основа, романтична природа; потоа, врз неговата спремност да се даде во служба, и најпосле, врз лажливата убавина, којашто ја одбира како предмет на таа своја служба. Овие три компоненти ја сочинуваат сржта на Гетзби и треба да ги имаме на ум при нашата оценка на неговиот лик. За да можеме, притоа, појасно да го согледаме, да ја проследиме, уште малку, животната историја со која го снабдува авторот.

Гетзби прави обид да го заработи своето високо образование во еден мал лутерански колеџ во јужна Минесота, но „ужаснат од неговата жестока индиферентност кон ударите на тапаните на неговата судбина, кон самата судбина, и презирајќи ја чистачката работа со која требаше да го плати своето школување“ (Г. Г., стр. 100), тој го напушта колеџот само по две недели и пак одлутува кон езерото Супериор (веројатно намерно избрано за да го симболизира тоа што во очите на Гетзби е супериорна содржина). Образованието што може да го стекне, значи, не му одговара на неговиот темперамент и дух секогаш полн со неиздржливи немири, „најнеобични и најфантастични мечти“ (Г. Г., стр. 98), што го спопаѓаат ноќе. „Еден цел свет со неопислив блесок се испредувал од неговиот мозок дури часовникот тика-такал на умивалникот . . .“ (Г. Г., стр. 99). На овој свет од Гетзбиевата фантазија најблизок свет во реалноста е тој на богатите, па кон нив, како што рековме, тој неизбежно осцилира. Кај сиво-румениот милионер „со оштро, безизразно лице — пионерот-развратник, кој, во една фаза на американскиот живот, ја врати на источната обала дивата жестина

на граничните блудништа и крчми“ (Г. Г., стр. 101), Ден Коди, (и во овој лик Фицџералд дава увид во еден значаен аспект од историското минато на американската нација), Гетзби се наоѓа во својство на „личен службеник, офицер, капетан на бродот, секретар, па дури и затворничар“ (Г. Г., стр. 101) и овој „аранжман трае пет години“ на крајот од кои Гетзби останува со „тековините на своето единствено образование: нејасните контури на Џеј Гетзби се беа исполниле со содржината на вистинскиот човек!“ (Г. Г., стр. 102).

Овдека, очигледно, нема индикации дека амбициозното момче, Џејмс Гетс, прераснувајќи во младиот човек, сега со променет идентитет, Џеј Гетзби, се здобило со некоја моќ за дискриминација меѓу доброто и лошото, вредното и безвредното.

Потоа, облечен во непросирниот плашт на својата војничка униформа, тој ја среќава Дејзи, се заљубува во неа и наоѓа „дека се оддал себе си на вечно лутање по својот грал“ (Г. Г., стр. 149). Оваа метафора, христијанска по потекло, како и повеќето споредби во романот, ја потенцира јачината на оддавањето на Гетзби, т.е., потенцијалната големина на неговата служба. Објектот на ова негово оддавање, „иконата“ (пак религиозна претстава) на неговото обожување, станува, значи, „Дејзи, која блештеше како сребро, сигурна и горда, високо над спарните борби на сиромашните“ (Г. Г., стр. 150). Воедно, Гетзби ја сфаќа со сета можна јачина „младоста и мистеријата што богатството ја затвора и сочувува, ја сфаќа свежината на многуте облеку“ (Г. Г., стр. 150), т.е. огромната моќ на богатството и неговиот површински сјај.

По некое време откако заминува во војната Гетзби ја губи Дејзи, а таму, напалу барајќи да загина, постигнува големи успеси и се здобива со многу одликувања. Од Оксфорд, каде ја дознава веста за мажачката на Дејзи, се враќа право во Луизвил, на сега тајната сцена на своето најголемо љубовно доживување, свесен дека во него го изгубил своето најсвежо и најголемо чувство.

Непоправливиот илузионер, Гетзби, не може да се помири со овој губиток; светот на Дејзи останува единствениот свет во кој тој ќе бара граѓанско право. Затоа, неговата водечка амбиција сега е „да го повтори минатото“ (Г. Г., стр. 111), да ја земе Дејзи од белите порти на нејзиниот весел и мистериозен дом, како пет години да не профучиле неповратно. Тој не е доволно реалистичен и интелегентен за да сфати дека минатото не е еден изгубен предмет којшто може да се купи назад.

Кога по прв пат го гледаме Гетзби во романот, при крајот на првата глава, тој ги протегнува „своите раце кон темната вода на чуден начин“ (Г. Г., стр. 21). Ништо нема во тој темен правец, „освен една единствена зелена светилка, малецка и многу оддалечена, што веројатно го означуваше крајот на некој док“. (Г. Г., стр. 22.)

Зелената светилка, дознаваме покасно, го означува пристапиштето на Дејзиниот сегашен дом, бојата — свежината на Гетзбиевото чезнеење за неа, а позата во која го здогледуваме Гетзби, — квалитетот на неговото чувство за Дејзи. Тоа е сакање кое најпрецизно го изразува овој Гетзбиев акт на обожување, на крвавие рацете како, божем, према една семејна сила. Затоа, религиозните слики, метафори и симболи, со кои Гетзби обилува, се толку соодветни за основните значења во романот.

Почнувајќи од третата глава, кога Гетзби по прв пат активно влегува во дејствието на романот, тој е непрестајно присутен во него, сè до крајот (до деветтата глава), било преку сегашни или минати настани (оние на кои ние до сега се задржувавме). Низ сегашните настани пратиме многу аспекти на неговиот лик. Тој е, најпрвин, мистериозниот млад сопственик на палатата на самиот крај на Вест Ег, човекот „што приредува раскошни приеми“ (Г. Г., стр. 49) и игранки, со најновите џез пеачи и оркестри, кои се продолжуваат до зорите. Покасно учиме дека ова спектакуларна врева, свет, јадења и пиења се приредуваат за да се привлече вниманието на Дејзи. Првиот поглед од блиску врз Гетзби ни открива „една од оние ретки насмевки со квалитет на вечно храбрење, на каква можете да најдете само четири-пет пати во животот“ (Г. Г., стр. 48). Овој поглед веднаш создава симпатии за Гетзби, но тој, во сообразност со неизбежното течење на работите, нестанува, за да го видиме, „елегантниот млад грубијан, од триесет и една или две години, на чија грижлива формалност во говорот малку ѝ требаше за да звучи бесмислено“. (Г. Г., стр. 48.)

Овие две нишки, на човечка топлина, од една страна, и „бесмислена“ форма и формалност, од друга, ги гледаме и понатаму вплетени во текстурата на неговиот сложен лик: човечка топлина према Булфшајм, Џордан Бејкер, Ник и, се разбира, Дејзи, и „бесмислен“ раскош во неговата облека, куќата, и искинцурениот автомобил, неговиот Ролс Роис. Целиот овој нападен раскош го оддава, всушност, несофистицираниот „грубијан“ во елегантниот Гетзби, ја издава непрефинетоста на неговиот вкус и ограниченоста на неговата култура. Тој е и слаб читател на карактери. За Џордан Бејкер вели дека е голема спортистка и дека никогаш не би лажела, додека ние знаеме дека таа е „неизлечиво нечесна“ (Г. Г., стр. 58). Затоа не е ни чудно што тој доволно не ја знае нити пак сфаќа и Дејзи, па не може да предвиди дека таа ќе го папушти кога ќе ја сфати вистината за илегалните извори на неговото богатство. Но Гетзби свети од среќа кога ќе му се покаже прилика да ја искаже својата љубов и тоа е она што е посочено како големо во него.

Ликот на Гетзби го разгледуваме надолго и нашироко за да си го појасниме и да одговориме на прашањето, што само се наметнува, дали е тој доволно прецизно концептиран како централен лик? Тој е, очигледно, снабден со солидна предисторија (дел

од која е исфрлен при преработувањето на романот како одвишен и е публикуван како засебен расказ, под наслов *Простевање на гревот*, а во сегашноста на романот го следиме во цела миријада обстановки и дејствија. Ова прашање му било поставено и на самиот автор во писмото, што неговиот уредник, Максвел Перкинс, му го испратил дури се слагал поднесенiот ракопис на Гетзби. Познат е одговорот на Фицџералд, дека и самиот тој ликот на Гетзби никогаш не го видел сосема јасно. Од споменатото писмо се гледа и дека извесна мистерија околу Гетзби намерно е негувана и сочувана (самиот роман станува позагадочен со тоа, па го зголемува интересирањето за него, а тоа се однесува и на ликот), но тој, ни се чини дека никогаш не ја реализира јасноста на Том Бјукенан, на пример, затоа што врши повеќе функции отколку што е тоа случај со другите ликови. Гетзби не е концепиран само како еден сложен карактер кој ќе го привлече или одбие читателот, во зависност од аспектот на неговиот лик што се открива, туку тој е, покрај тоа, замислен и како носител на една, потврдена во претходната историја, тенденција во американскиот карактер, кој, во условите на материјализираниот свет од 1920-те години, е осуден на пропаст. Гетзби е носител на романтичарската занесеност на просечниот сензибилен Американец, на неговата „спремност за восхит“, за служба и немоќта да се согледа дека објектот што се одбрал за неговиот восхит е една површна, лажлива убавина и затоа недостоен за големината на аспирациите исто толку колку што се недостојни средствата со кои овие аспирации сакаат да се реализираат. Ако оваа интерпретација е точна, тогаш се точни и тезите на многуте критичари на Фицџералд дека тој, во Гетзби, се занимава, во основа, со т.н. „Американски сон“, со верувањето во можностите за човечка среќа што Новиот свет ги понудил уште од првите дни кога Колумбо ја открил Америка и холандските морнари ги здогледале „свежите, зелени гради“ (Г. Г., стр. 182) на новиот континент. Но тој хедонистички сон што го зацврстува и американската „Декларација на независноста“ од 1776 година како „следење на личната среќа“ не може да се реализира во постоечките услови во САД во ова време. Ова е уверувањето на авторот. А ние можеме да додадеме: во условите на поларната класна поделеност на општеството што го гледаме во овој роман. Тој, понатаму, не може да се реализира зашто кон него се оди без да се води сметка за средствата, а и затоа што се сака да се реализира со бескрупулозните богати луѓе во еден свет на големо сиромаштво. Но оваа вистина не ја гледа Фицџералд како што не ја гледа и неговиот јунак Гетзби.

Кога Фицџералд ја жигосува Америка од дваесетте години како земја на пеплишта или „пуста земја“ во Елиотовска терминологија, а нејзината социјално и материјално привилегирана класа, богатите, како „Лекомислени луѓе кои ги уништуваа работите и луѓето и тогаш се повлекуваа во своето богатство или во својата

бескрајна негрижа, . . . оставајќи им на другите да ја чистат збрката што тие ја направиле“ (стр. 181), тој ѝ упатува една од најоштрите критики што таа, попрецизно кажано, американската привилегирана класа, ја има добиено во тој период. Но дали преку животната историја на Гетзби тој го критикува и тоа до што довел „американскиот сон“, тоа до што довеле највисоките стремежи на американската цивилизација? Не, зашто критиката упатена кон Гетзби не е оштра и беспопштедна, туку носталгична и блага. Затоа Ник и ќе рече за Гетзби дека тој „на крајот испадна како што треба“ (Г. Г., стр. 2). Гетзби „испаѓа како што треба“ затоа што од неговата личност „зрачеше нешто величествено, некоја истанчена чувствителност за сето она што животот го ветува, како да беше поврзан за еден од оние сложени апарати што забележуваат земјотреси и на оддалеченост од десетина илјади милји . . .“ Гетзби има еден „ . . . извонреден дар за надевање, некаква романтична спремност . . .“ (Г. Г., стр. 2) за подавање на носечките текови во животот, т.е., во американската цивилизација.

Гетзби е, значи, голем во очите на Ник заради овие свои, во основа, романтични својства. Ник е свесен и за ироничниот аспект на големината на Гетзби. Но тоа за што не е свесен ниту Ник, ниту Гетзби, ниту пак имаме евиденција дека бил свесен Фицџералд, нивниот творец, е големата релативност на оваа романтична големина, поточно нејзината изживеаност во ова време на големи социјални идеали, кои ги прегазуваат границите на „следење личната среќа“.

Но ако идеолошката содржина на Гетзби ни го открива идејниот корсокак во кој се наоѓал голем дел од американската интелигенција во дваесетте години на овој век, па и авторот, нејзината етичка содржина ни открива дека моралните аспекти на романот се длабоко засновани и обмислени.

Експонент на моралните позиции од кои се поаѓа во вреднувањето на ликовите во овој роман е раскажувачот Ник Каравеј, од позициите на чија гледна точка и ги следиме настаните и карактерите во Гетзби. Во самиот почеток на романот Ник ни ги дава нужните податоци за одредување неговата гледна точка. Тој ни кажува дека, како дете, татко му му дал еден совет којшто тој непрестајно го има на ум. Советот гласи:

„Секој пат, кога ќе почувствуваш дека сакаш да критикуваш некого“, му вели татко му, „потсети се само на тоа дека сите луѓе на овој свет ги немале оние предимства што си ги имал ти“.

Оттогаш Ник се навикнува да не брза во донесување својата критичка оценка, „да ги резервира сите свои судови“, со што му се „имаат откриено многу чудни природи“, но бил жртва и на не малку закоравени здодевници“. (Г. Г., стр. 1.) Способноста и спремноста на Ник да навлезе во тоа што тој смета дека е сржта на Гетзби, со која другите личности во ова дело не можат да се ис-

такнат, иако Гетзби и за нив претставува голема енигма, доаѓа како резултат на оваа негова наследена и свесно одржувана животна навика.

Квалитетот на судот на Ник за Гетзби го одредува, понатаму, неговата социјална припадност: тој е, да го одбележиме тоа со наша терминологија, буржоаско дете, изданок на една добро ситуирана и истакната (авторов израз) фамилија од еден неидентификуван град во Минесота, на Средниот запад, којашто таму опстојувала веќе во текот на три генерации. Како што е случај со повеќето Американци, Ник е добро запознает со историјатот на својата фамилија од доселувањето на првите негови претци во Америка па до себе. Во согласност со традициите на оваа буржоазија, (во чиј бран бил зафатен и авторот Фицџералд), тој се школувал во еден од источните буржоаско-аристократски, т.н. „универзитети на бршленовата лига“ Јејл, во Њу Хејвн, од каде дипломирал во 1915 г., а потоа учествувал во Првата световна војна. Откога се стекнува со искуството што го прибира како студент и војник Ник бара пософистициран свет од тој што му го нуди родниот крај, и, што е карактеристично за младиот аспирант, наумува да оди кајшто мисли дека циркулира, па може и да се прибере, поголемо богатство. Продолжувајќи го своето самооткривање Ник раскажува дека, кога одлучил да „оди на исток и да ја учи меничната деловна“ (Г. Г., стр. 3) постапка, сите негови тетки и вујковци зборувале околу тоа како да одбирале припремна школа за него и конечно рекле „Па — до-бро“, „со многу сериозни, нерешителни лица.“ (Г. Г., стр. 3). Каравејците се „нешто како племе“ (Г. Г., стр. 2) („клан“), слични по своите традиции на нашите патријархални фамилии: тие се сплотена, чврста фамилија, што не ја распарчал бранот на индустријализацијата. Моралните позиции на Ник, христијански во основа, тој ги наследува од оваа провинцијална фамилија.

Податоците што следат — дека Ник заминува на Исток во пролетта на 1922 година и дека се населува во една евтина куќа на Лонг Ајланд, стеснета меѓу две огромни палати (едната населена со Гетзби) и тоа среде „утешната близина на милионерите“ (Г. Г., стр. 5) нè воведуваат како во времето така и во централната обстановка на романот.

„... јас сум еден од малкуте чесни луѓе што ми биле познати во животот“, (Г. Г., стр. 60) тврди Ник за себе. Може ли да му се верува на ова тврдење? Да се одговори на ова прашање е неопходно, зашто Ник е не само раскажувач на животната историја на Гетзби, туку и човекот што го вреднува и него и целиот свет во ова дело. Повеќе критичари се занимавале со ова прашање (некои одговарале позитивно, други негативно на него), а особено внимание заслужува неговата разработка од страна на Ф. Ј. Хофман во предговорот на Големите Гетзби, студија. „Ка-

равеј“: пишува Хофман, „... не е нити светец нити“<sup>8</sup> воображен моралист. Но неговите сопствени гревови како што Т. Ханзо го изразува тоа, „не го одбегнуваат неговиот суд; тој не се збркува и изгубува, туку учи да го гледа појасно источното општество и морал и како и колку тоа него го корумпирало“.

Овој одговор и образложение ни се чини дека може да се прими како доста компетентен. Прифатливо ни е и мислењето на Хофман дека ако не ја примиме интерпретацијата на Каравеј романот би бил хаотичен и не би се извлекло неговото значење, зашто светот „на Гетзби и неговите приеми е конфузен... и нужно е тој да се согледа од гледна точка што е надвор од него, било од самиот автор или од раскажувач, намерно замислен од него за таа цел. Потоа, никој во тој свет не е во состојба да го искаже значењето на неговата приказна: речникот на Гетзби е ограничен и има симболична вредност во неговата немоќ да продре под површината на животот што го одбрал (т.е., неговата неартикулираност е нужна за значењето на романот); Вулфшајм, очигледно, не е погоден да зборува за него, дури ни за себе; а другите се индиферентни до границата на морална парализа.“<sup>9</sup> Каравеј е, затоа, среќно избран како раскажувач, зашто, преку неговото соседство со Гетзби, преку неговата врска со Том Бјукенан од факултет, родбинство со Дејзи и љубов кон Џордан Бејкер тој е (да го парафразираме Хофман) вклучен во дејствието на романот, иако е, во основа, негов набљудувач, лицето што може да го разбере значењето на настаните од ова драматично лето на исток во САД, додека „стабилноста на неговата морална позиција“<sup>10</sup> и готовноста „да го цени романтичниот импулс“<sup>11</sup> на Гетзби му овозможуваат да даде разбирлив суд за него.

При разгледување на „моралната позиција“ на Ник, значи, мораме да ја имаме во предвид неговата социјална припадност и образованието што тој го има стекнато, зашто овие го формирале него па го одредуваат и неговиот однос кон Гетзби, другите карактери во романот и кон настаните од бурното лето што романот ги опфаќа. Ник може лесно да ја прозре културната ограниченост на Гетзби што се крие зад неговите претпазливи формални манири и зад потребата што тој ја има да го истакне своето богатство, затоа што Ник уживал социјални и културни предности коишто биле недостапни за Гетзби. Можеме да го прифатиме неговото тврдење дека тој е чесен човек со образложението за личната чест коешто тој го дава. Но при тоа мораме да утврдиме за каква чест се работи овдека. Честа на Ник е чест на хумано однегувано буржоаско дете. Чест која ги манифестира како позитивните аспекти на оваа класа така и нејзините ограничувања. Позитивните аспекти наоѓаат најконцизен израз во советот на таткото на Ник

<sup>8</sup> F. J. Hoffman, *The Great Gatsby, a Study* (New York: Scribners, 1962), стр. 14.

<sup>9, 10, 11</sup> F. J. Hoffman, Introduction; op. cit., стр. 12—13.



за кој тој се придржува во оценката на луѓето. Ограничувањата што класната припадност на Ник ги определува доаѓаат до израз кога Ник ги истакнува аспирациите на Гетзби и високо го вреднува заради нив. А овие аспирации, знаеме, немаат никаква општествена вредност. Гетзби аспирира кон една лична благосостојба и среќа која тој мисли дека може да ја реализира само со убавата и негувана, но површна и неодговорна Дејзи. Ник ја гледа трагичната заблуда на Гетзби, како што има индикации дека пред смртта и самиот Гетзби ја согледува. Но Ник се помирува со злосторството на Бјукенанови и ги остава неказнето да уживаат во нивното баснословно богатство и покрај очигледната негрижа со која тие ги ништат животите на Вилсонови и Гетзби. Тој се згрозува над нивниот чин но сепак им ја прави услугата да ги остави на мир, а самиот се повлекува во топлото и безбедно огниште на Средниот запад од кое беше дошол да ја испроба својата среќа во Њујорк. И тој е, значи, ориентиран кон следење личната среќа и во тоа лежи неговата ограниченост.

Овој приказ на главните карактери во светот на Голем и от Гетзби не би бил потполн ако во него не ги вклучиме Џордан Бејкер и Вилсонови.

Кога Џордан Бејкер ја среќаваме по прв пат кај Бјукенанови таа е сосема присебна и самозадоволна. Ник ужива гледајќи ја оваа танка, исправена и поцрнета девојка. Од неа зрачи здравје и свежина. Во третата глава од романот, кога Ник пак ја среќава, на приемот кај Гетзби, тој се зближува со неа. Џордан не е сосема отворена и искрена девојка. Овој заклучок го наведува Ник да се потсети на нејзината прелага во спортскиот шампионат и да ја согледа како „неизлечиво нечесна“ (Г. Г., стр. 58). Џордан, меѓутоа, ќе му послужи на Ник за потполнување оние празнини од животот на Дејзи и Том кои нејзе, како на интимна пријателка на Дејзи, ѝ се познати. Заради оваа улога, што ѝ е наменета, таа испаѓа како прилично функционален карактер. Затоа и наидуваме на тешкотии при расветлување на нејзиниот лик. Но сепак, Фицџералд направил обиди да ја индивидуализира Џордан, кои, на кратко, може и да ги резимираме: Џордан е богата, привлечна девојка и врхунски спортист, со истанчен вкус во облеката и контрола во манирите. Но таа е морално извитоперена и тоа го сили Ник, кој се беше вљубил во неа, да се повлече од Џордан и конечно да ја напушти.

Миртл Вилсон, метресата на Том, е сексипилна но вулгарна и ограничена жена којашто не сфаќа дека Том ја користи само за задоволување на неговите физички страсти.

Сопругот на Миртл, Џорџ Вилсон, е сив, досаден и безнадежен човек којшто не можел да се снајде во животот и со кого Том свирепо се поигрува. Тој станува убиец во психоза на еден тотален очај и крајна безнадежност.

Фабулата на Големииот Гетзби е поставена во следната структурална рамка: девет глави го сочинуваат романот од кои првите четири може да се земат како експозиција. Првата глава ни ги претставува Ник Каравеј (раскажувачот), Том и Дејзи Бјукенан и Џордан Бејкер. Втората нè воведува во светот на Том и неговата метреса Миртл. Низ третата глава дефинираат гостите на Гетзби при неговиот прием во градината, за на крајот вниманието да се сосредоточи врз Ник и Џордан. Досега сме главно, воведени во „настаните во три ноќи неколку недели одделени една од друга“ (Г. Г., стр. 56). Во четвртата глава ги среќаваме Гетзби и Вулфшајм, а учиме и дел од предисторијата на врската меѓу Гетзби и Дејзи. Во петтата глава фабулата е доведена до нејзината компликација: до неа се доаѓа со повторното поврзување на Гетзби и Дејзи. Шестата глава, како и вториот дел од четвртата, нè враќаат во минатото. Овдека, во Глава шеста, дознаваме за неколкугодишната служба на Гетзби кај милионерот Ден Коди. Покасно во истата ги среќаваме Том и Дејзи на наредниот прием во градината на Гетзби. Том, недоверчив према овој непознат богаташ, одлучува да продре во тајната за потеклото на неговото богатство. Фабулата го достигнува својот конфликт и кулминација во седмата глава кога Гетзби доаѓа на ручек кај Бјукенанови од каде, по напнатиот ручек во спарниот ден, друштвото поаѓа за Њујорк. По мачната сцена во хотелската соба, кога Гетзби и Дејзи му ја откриваат својата љубов на Том, а тој ја ништи нејзе со изнесување на фактот за потеклото на Гетзбиевото богатство, следи возењето назад за Ист Ег, во текот на кое Дејзи ја прегазува Миртл. Во осмата глава почнува разврзувањето на фабулата, кога дознаваме како Гетзби ја засакал Дејзи и сега има намера одговорноста за нејзиниот злочин, за ненамерното прегазување на Миртл, да ја земе врз себе. Овдека, наведен од страна на Том Бјукенан да поверува дека Гетзби ја прегазил жена му, Џорџ Вилсон го убива Гетзби и се самоубива. Во деветтата глава, во која разврзувањето продолжува, го следиме патетичниот закоп на Гетзби и конечниот раскин на врската меѓу Ник и Џордан.

Од тоа што го истакнавме во претходните страници се гледа дека Фицџералд го посветува своето внимание низ Големииот Гетзби на тие токови во Америка после Првата световна војна што нему му се чинат како најмаркантни: тоа е стремежот на посиромашните (Гетзби, Вилсонови) кон материјален и со тоа социјален просперитет, од една страна, и стремежот, од друга страна, на утврдената буржоазија (Бјукенанови) да го одржи и сочува своето предимство, како социјално така и материјално, во општеството во кое живее. Овие стремежи, меѓутоа, не се нови туку претставуваат продолжение на поранешни стремежи во американското општество. Движењето кое е ново и карактеристично за повоена Америка е движењето од запад кон исток наместо во спротивен правец кое со векови ја карактеризирало Америка. И

Гетзби, и Ник Каравеј и Бјукенанови потекнуваат од Средниот запад. Сите тие доаѓаат на источниот брег на Соединетите Држави зашто сега овој регион нуди или поголеми богатства (за Ник и Гетзби) или сигурно уживање на наследените богатства (за Бјукенанови). Овој регион има подолга историја и со тоа поутврдена цивилизација. Во него парите можат да купат бучни забави низ кои дефилираат личностите од филмот и другите „славни луѓе што се појавуваат на страниците на печатот (приемите кај Гетзби) и сигурни прибежишта за милионерите (целиот Ист Ег е такво прибежиште). Другите предимства што ги нуди Источниот брег се порано засегнати. Но дека Источниот брег не е само регион на богатите гледаме од мачната престава што ни се нуди во Долината на пеплиштата кајшто живеат Вилсонови, Преку животните истории на актерите на драмата од 1922 година и конечната осуда на овој регион од страната на Ник, кој него и го напушта, гледаме дека Фицџералд го жигосува светот на Њујорк и неговата околина како морално тотално деградиран и корумпиран.

Ако се сложиме дека овие се насоките во повоеана Америка коишто Фицџералд ги издвојува и претставува, дека ова се траумите на американската нација во 20-те години на овој век коишто тој ги изнесува, тогаш ни преостанува уште да укажеме на кој начин авторот уметнички ја транспортирал дадената ситуација и период, на кој начин, од материјалите на своето време, тој создал уметничко дело што ќе го надживее и него и неговото време.

Зрелиот раскажувач во Фицџералд го гледаме уште на првата страница од неговиот роман. Овдека Ник Каравеј зборува за себе и за својата морална позиција на јазик што е впечатлив како по својата содржина така и по својот израз, кој ги има доведено во искушение многу коментатори на Фицџералд, како и сегашниов, да го цитираат од збор до збор. Тоа, е несомнено, резултат на прецизниот и продуховен израз, натежнат со самооткривање и префинета иронија на свој сопствен рачун. По неколку страници следи мајсторското претставување на локалитетот на дејствието на романот, на кој веќе се задржавме, а потоа една извонредна сценска нарација, во која по прв пат ни се претставуваат Бјукенанови и нивната гостинка Џордан Бејкер, со сигурна постапка на раскажувач кој умее да го долови карактерот на своите ликови, нивните надворешни својства и да нè заинтригира за нивните понатамошни судбини. Романот се чита, тукуречи, бездашно. Откога ќе ги отвори страниците на делото читателот живее во нетрпение да го дочита.

Од преписката со Перкинс и податоците за текот на создавањето на романот, како и за претходните предспреми и размислувања, знаеме дека Фицџералд не го постигнал овој свој раскажувачки триумф спонтано и несвесно. Претходеле долги превирања и трагања додека тој не се одлучил за овој метод на раскажување. Всушност, селективниот метод што е применет, за раз-

лика од претходните методи на давање исечок од животот и преодните експерименти кои тој ги следи во своите први два романи Оваа страна на рајот и Убавиот и проколнат, е проследен во најголеми поединости во студијата на Џејмс Е. Милер. Прозната техника на Скот Фицџералд. Во неа, посочувајќи на достигнуањата во областа на романот коишто Фицџералд можел да ги користи, авторот наведува дека „Фицџералдот веројатно научил многу за техниката, особено за манипулирањето на гледната точка, и за формата и за единството“<sup>12</sup> од Вила Катер којашто ја „... надминува во единство и симетрија“.<sup>13</sup> Единството, во кое тој постигнува особен успех, се огледува, како што забележува професорот Милер<sup>14</sup> во моќта на Фицџералд да ги драматизира настаните од едно лето и да ја ограничи својата драмска нарација на ова лето, иако целокупната нарација што овој роман ја опфаќа покрива повеќе години и се однесува пошироко — на судбината на аспиративниот Американец воопшто.

Второто влијание кое било одлучувачко за изборот на раскажувачкиот метод во Големииот Гетзби е тоа на Конрад, вербално искажан во чувениот предговор на Црнецот од „Нарцисот“. Џејмс Милер него исцрпно го документира и ни укажува на тоа со каков ентузијазам Фицџералд ги прима поставките на Конрад за нужните претпоставки во вештината на создавањето. Ако писателот, пишува Фицџералд, „аспирира кон уметност, тој треба директно да го пренесе чувството на своите чула, на местата и луѓето — како што прави Конрад“.<sup>15</sup> Фицџералд, значи, е задолжен кај Конрад за својот нов приод кон својот занает, за своите „аспирации кон уметност“ (Конрад), за тешката уметност на „волшебна сугестивност“ (Конрад). Тој му е должен на Конрад исто така и за поспецифични елементи: за употребата на стил или јазик кој ќе ја рефлектира темата; за употребата на модифициран раскажувач во прво лице; и за употребата на намерна „конфузија“ со прередувањето на хронологијата на настаните“.<sup>16</sup>

Од овој краток приказ на позадината на формата во Големииот Гетзби очигледно е дека Фицџералд не е иноватор на ова поле. Но ова сознание, во никој случај, не ја намалува вредноста на неговата формална и техничка реализација во Големииот Гетзби. Зашто, да се знае нечија техничка постапка не значи, со ова мислење ми се чини дека можеме лесно да се сложиме, дека таа може и да се примени толку успешно колку

<sup>12</sup> James E. Miller, Jr., *The Fictional Technique of Skott Fitzgerald* (The Hague Martinus Nijhoff, 1957), стр. 78.

<sup>13</sup> Ibid., 78.

<sup>14</sup> Ibid., 79.

<sup>15</sup> Charles C. Baldwin, *The Men Who Make Our Novels* (New York: Dodd, Mead and Company, 1924), стр. 167.

<sup>16</sup> Op. cit., James E. Miller, Jr., стр. 80—81.

што тоа овдека го чини Фицџералд. Фицџералд го прифаќа стремјот на Конрад, „со силата на пишаниот збор да ве наведем да чуete, да ве наведем да почувствувате... пред сè, да ве наведем да видите“,<sup>17</sup> но ако тој ја немаше моќта сево ова да го реализира, Големииот Гетзби не ќе го постигнеше успехот што го ужива. А за големината на овој успех можеме да најдеме потврда не само во бројните изданија и преводи на романот, не само во огромниот список на критичари и научни работници кои се бавеле со Фицџералд, а особено со Големииот Гетзби, и создале долга низа критички студии, есеи и цели книги, но и во фактот што овој роман е еден од најчитаните и најомилените во сите средини каде што се чита и студира американската литература. Големииот Гетзби ги има поминато границите на своето време и нација не само затоа што уметнички пресоздава значајни аспекти на американското општество по Првата световна војна, туку повеќе затоа што карактерите што авторот ги вдахнува со живот и нивните комплексни меѓуодноси му се верни на глобалното искуство на човекот и не зависат стриктно од времето и географскиот локалитет во кој се тие поставени.

Ivanka KOVILKOSKA-POPOSKA

## THE GREAT GATSBY: F. SCOTT FITZGERALD'S ARTISTIC CONCEPT OF THE TRENDS AND DIRECTIONS OF AMERICAN SOCIETY AFTER THE FIRST WORLD WAR

### Summary

This study proceeds from the assumption that *The Great Gatsby* presents an artistic version of important trends in American life after the First World War. In revealing those trends attention is drawn to geographic, social, ideological, and moral aspects of this life as embodied in the characters and their interactions throughout the novel. The study claims that significant aspects of life in America in the 20es, and that the characters in this novel in particular, cross the boundaries of their time and place and acquire universal relevance.

<sup>17</sup> J. Conrad. *The Nigger of the „Narcissus“: A Tale of the Sea* (New York: Doubleday, Doran and Company, Inc., 1935), стр. XIV.