

Дълбочина в репрезентативни примери от романите на Фицджералд

Росен Велчев

Abstract: Representative Examples in the Novels of Scott Fitzgerald and Their Profundity: *The paper focuses on the most significant examples in four of the fifth Fitzgerald's novels. In view of the writer's credo (The Human Idea) the text explores the depth of the author's insights, the connections between the novels, and the specific importance of each novel in the realm of romantic readiness and Fitzgerald's romantic weltanschauung in consonance with the beauty of the writer's prose.*

Key words: Fitzgerald, novels, *The Human Idea*, love, romantic, modern, *The Great Gatsby*, *This Side of Paradise*, *Tender is the Night*, *The Beautiful and Damned*

ВЪВЕДЕНИЕ

В разговор със Сорентино Борхес доверява, че предпочита разказите, а за романите е скептичен, тъй като „... Никога не съм бил читател на романи. Мисля, че романът е жанр, който е много вероятно да изчезне...“ [1] Едва ли обаче имаме основание да се съгласим с подобно гледище. Романът е не само едно от най-завършените и значими творения на човека, еманация на постоянните му хуманистични търсения през вековете, но той „учи читателя да се интересува от другия и да се опитва да разбира истини, различни от неговите“. [2]

От друга страна, Фицджералд, един от най-значимите писатели, който Америка е имала, пише в „Крахът“, че да бъде писател е единственият възможен начин на живот. Още през 1922 критиците считат, че той е писател-гений, от когото може да се очаква много. Също така е „радост да бъде четен“. [3] Но не толкова в това се крият основанията да търсим у неговите романи репрезентативни примери (не откъслечни картини от творбите, а техните основополагащи, кардинални елементи, определящи лика им), които да подсилват убедителността на приноса му в американската литература, колкото в кредото му, което с отдадеността си към прокламираната от Фицджералд Човешка Идея е предпоставка за дълбочина, хвърляща светлина върху разбирането ни за човека. Дълбочина, а оттам и убедителност, на послания, мотиви, персонажи, които бягат от разсеяните прочити, за които сам Борхес изтъква по друг повод, и оставят следа в романовата история (така че тук е ирелевантно дали персонажите от разглежданите творби в повествователен план са със сходна литературна битност или са еднакво зрели, защото те трасират и определена красота на прозата). Те не биха позволили романът да изчезне. Особено, когато на литературния небосклон има писател, възплътил вярата в зелената светлина и блаженото бъдеще, отдалечаващо се от нас, но все така забележително като „Великият Гетсби“. [4]

ИЗЛОЖЕНИЕ

Ако приемем, че романите отправят взор към това „Какво е индивидът? В какво се състои неговата идентичност? Всички романи търсят отговора на тези въпроси“, можем в по-тесен план да продължим с факта, че „Едва в нашия, XX век, за първи път големите инициативи в историята на романа се зараждат извън Европа: най-напред в Северна Америка през двадесетте и тридесетте години после, през шейсетте, в Латинска Америка“, [5] и то на фона на освобождаването на литературата от каноните и образците, властвали до XIX век.

При насочване на размишленията по посока на един сигнификантен автор от двадесетте години на XX век в Америка като Скот Фицджералд, [6] бихме могли убедено да твърдим, че с прокламираната от него „Човешка Идея“, нееднократно анализирана като квинтесенция на творчеството му, [7] се заражда една смела инициатива в американската романова история, която издига като ценност на

индивида, в типично американските условия на романите на Фицджералд, способността му да устоява на всяка превратност на условностите на света и времето (модерната версия на онова, което Юго в „Парижката Света Богородица“ назовава лабиринт на житейските неволи, а „Отсам рая“ ще впише като лабиринт, съдържащ романтичен елф). Това задава дълбочина у писателя, и то когато във фокуса на вниманието е обезценката на човешките стойности, не просто на характерните за времето житейски сринове. [8]

Фицджералд е антидот срещу галопиращата лукративност и общото попадане във водовъртежа на истините, различни от устоите на хуманността и преди всичко – на човешкото сърце, които вместо това са отдадени на мимолетни по своята природа емоционални авантюри и девалвиран светоглед. Това се предхожда от епоха, копнееща за социални и политически промени, сред, по време на, но и след които като дамоклев меч върху буржоазното лицемерие на всеобщия набег по *emptio-venditio* се стоварват романите на Ъптон Синклер и Теодор Драйзер. Това е и време на засилващи се права на жените в Америка, но и на силно ерозирани черти на мъжество поради последиците от световната война, дори на завършената картина на дехуманизираня човек. [9] Но и без наличието на война съществува колизия между изразеното от Харолд Лъоб, че парите са се превърнали в „религия в Америка“, [10] икономически валидирано от просперитетата през Ерата на джаза, но погрешно заради внушението, че писателите-експатриати са устремени към една технологична Америка.

Напротив, за съвременника на Фицджералд, за именития Ърнест Хемингуей, има друга религия. Тя е ясно обозначена в „Сбогом на оръжията“, където Катрин заявява на Фредерик Хенри: „Аз – това си ти. Аз не мога да съществувам отделно от тебе... Ти си моята религия. Само теб имам на света.“ [11] Дали ще наречем образно това „религия“ или доминанта, не е от първостепенно значение. Пример от страна на Фицджералд, установяващ безспорно вярата му в идентичен с този на Хемингуей светоглед, е известният кардинален епизод от „Великият Гетоби“ „Мисля, че този глас го привличаше най-много със своята трепкаща, трескава топлина, защото мечтите не можеха да го надхвърлят – този глас беше безсмъртна песен“. [12]

За Фицджералд Човешката Идея (и любовта като нейна главна съставна част) е стабилната, пределно видима сърцевина, която намира битност в произведенията му, като дава и репрезентативна литературна индивидуалност, ясно очертана в романите на Фицджералд. Това не следва да се разбира като недооценяване на разказите и новелите на автора например, но тъкмо в романите тази репрезентативност е най-задълбочена и заличава изместените акценти от новите лукративни отношения, като ги замества с хуманна кордиалност. Кордиалност, противопоставима на *подкопаната вяра в човека*, но и на модерните уклони на литературните и философски течения като култа към техниката, като алогизма, като лишаването на човека от портретна определеност, като абсурдността на битието и за себе си, алиенацията, като подсъзнателното и прочие.

Фицджералдовите произведения са пример за значимост и от друга гледна точка. Те са родени в историята на своето изкуство и участват в тази история. А само по този начин, само „вътре в историята може да се долови кое е новост и кое е повторение, кое е откритие и кое подражание, с други думи, само вътре в историята дадена творба може да съществува като разпознаваема ценност“. [13]

Тази „разпознаваема ценност“ обаче не може да съществува посредством територията на света с неговите закони, а се осъществява чрез отстояние спрямо неудържимия материален блясък и напредък на този свят, възприел богатството като доминиращ критерий за ценност на човека, [14] но за сметка на срив на душевните радости, на човешката съпричастност, на любовта и състраданието към другия, както и на човешката деликатност. Тоест, недъзите на едно забогатяващо

общество, което не създава, че напредъкът е илюзорен при регрес на хуманното като ценност, на онова, което Швайцер нарича „нравствен компас“. [15] А Фицджералд ще го вплете като съществен символ, претворен във „Великият Гетсби“ в „зелената светлина“, видима в края на Дейзиния док и съизмерима със „свежата зелена гръд на новия свят“. [16] Разбира се, на фона на надеждата и вечното обновление на новия свят, асоцииращо се посредством зеления цвят, стои ценностната криза на идентификацията, така присъща на модерния свят на XX век. Най-добра аргументация за това се наблюдава в сивата земя на долината от пепел и безизразните очи на д-р Т. Дж. Екълбърг. Сивотата, пустотата, безизразността, характерни за модерния свят, са в директен сблъсък с романтичното светоусещане, характерно и за Гетсби. [17]

С творчеството си Фицджералд успява да реализира значими романи, вписващи се в небаналната рамка на мисли и неповърхностни чувства, даващи ни още един поглед към разбирането ни за човека, като преодолява микроконтекста на (авто)биографията и тесните линии на множество спекулативни тези на критиката, невглеждащи се в творбите на автора (слепи и за предупреждението на Д. Х. Лорънс към отдадените на биографичното критици да не се вярва на писателя, а на творбата), а подвластни на профанизирането на писателя до стадното му позициониране сред едно „загубено“ поколение, слепи за противопоставянето му на всеобщия измамен прогрес на материалните придобивки и икономическия растеж, срещу които е поставен защитният вал от романтични епизоди в романите му. Фицджералд заема мястото на писател, постигнал значими резултати в големия контекст на литературната история – и в американски, и в световен мащаб. Той успява да съгради романов свят, неповлиян от повсеместната власт на парите и властта, която те създават, като поставя под голямо съмнение лукративната същност на модерния ден, в който липсва Човешка Идея. Придава му неимоверен контраст например чрез романтичното у Гетсби, който ще „слее завинаги неизразимите си мечти с нейното [на Дейзи] тленно дихание“. [18]

Разбира се, не бихме грешили, ако този репрезентативен миг от „Великият Гетсби“ бъде апробиран като олицетворение на цялостната ценностна стълбица на автора. Прецизността изисква да споменем, че и при Фицджералд, както и при големите романисти от постпрустовия период, е видим стремежът да се „преопредели и разшири самото понятие за роман; да се преодолее ограничаването му, извършено от романовата естетика на XIX век; да се постави в основата му целият исторически опит на романа“, [19] без да е част от безсърдечността на XX век. Този вулгарен, тленен век (загърбил достойнството и стойността на човешката личност) не може да препятства неизразимите мечти на един влюбен човек. Разширяването на естетиката на романа на Фицджералд, осъществена и чрез есеистичен размисъл, и разширяването на отказа да се търси илюзия за реалност, посредством централни ядра на символност (зелената светлина – този вечна романтична отдаденост на Дейзи), и то в опозиция на долината от пепел; мечтателността на главния персонаж на фона на безизразните очи; скритият „нетленен блян“ на Гетсби, контрастиращ с напора на близка сила – любов, пари, практическа изгода, материализирана за Дейзи посредством Том Бюканан; романтичното седемдневно завръщане на Гетсби в Луизвил на фона на циничното отношение на Дейзи към живота, изкристализирало в самотата ѝ по време на раждането на дъщеря ѝ и показателното отсъствие на съпруга ѝ; вълнуващата топлина на Дейзи, неподражаемият ѝ глас, каращ ухото да следва извивките му, но преобразени в жестокостта на образа ѝ, възприел принципите на Том Бюканан, смазващ „неща и живи създания“; небрежността на семейство Бюканан в пълна отлика от „– Вие струвате колкото всички тези негодници, взети заедно“, изречено от Ник Карауей към Гетсби, и прочие [20]), посредством факта, че нищо не е загубено безвъзвратно (дори при състояние на пълен крах); съпоставянето и преливането

между романтичността на Китс, но и съвършенството на Конрад, оказали съществено влияние върху Фицджералд, демонстрират едновременно дълбочина, но и литературна зрялост. Зрялост, разкриваща закономерното позициониране на Фицджералд в историята на романа като разпознаваема ценност и значение.

И това, че за сметка на Човешката Идея Ерата на джаза придава характерност на една (често безпардонна, бездушна) материално-разгулна същина, не означава, че същото би стигматизирало онези репрезентативни примери от писател като Фицджералд, имащ смелостта да се противопостави на Ерата на джаза. Гореспоменатият неимоверен контраст релефира позицията извън координатната система на епохата – факт, споделян и в романите на Хемингуей, но правилно разкрил своята природа посредством върнатата постановка на Блум, че в центъра на Фицджералдовия литературен свят стои „вярата в светостта на привързаността на човешкото сърце“. [21] Но също така присъства и Китсовият отглас за принасянето в жертва – един „непрогледно мрачен акт“, [22] – извеждащ на преден план несъвместимостта на автора с епохата, което в оригинал се чете като “distinctly not modern”. [23]

А фактът, че например Гетсби е поставен в модерната среда на ХХ век, за да я надмогне, не означава, че у него намираме модернистични черти като същина на образа. Въпреки, че хронологически романът се отнася към периода на модернизма и се възприема като достижение на модернизма в литературата, а Фицджералд бива считан за неин образ, това виждане е по-скоро примитивно, защото в него няма дълбочината на анализа и се прави погрешният извод, че писателят по презумпция е апологет на своята епоха. Тук не бива да се забравя виждането на Т. С. Елиът за битката на автора с епохата (валидна за всяко едно от разглежданите произведения), така релевантна за критиката на Фицджералд за американските нрави и краха на възприятието на американската мечта като перманентно материално натрупване, не като онези *romantic possibilities*, които Гетсби например обема: „... склонни сме да разсъждаваме за определена епоха, изхождайки от човека, който сме приели за неин представител, а забравяме, че част от величието на този човек се крие в битката му с тая Епоха“. [24]

Отхвърляйки, от друга страна, кичозните тълкувания (по сполучливия израз на Кундера), че „Гетсби е „иронична преобръщане на страха от присъщата на двадесетте години на ХХ век консуматорска заблуда: той е продавачът, излъган от собствените си възможности за убеждаване“, служещи като пример за тежко и цялостно неразбиране на творбата, не можем също така като сноби да твърдим (подобно на Том Бюканан), че Гетсби винаги ще бъде „...господин Никой от Никъде“. [25] Можем да вярваме на горната оценка на разказвача Карауей за негодника Бюканан, но трябва да си припомним същия този Карауей: „краткото прекъсване, докато Гетсби... си поеме дъх, за да разчистя тази мрежа от погрешни представи“.

Разбира се, тези представи са не само погрешни, те са напълно несъстоятелни в това, че възприемат външните белези на безпътния свят, negliжирайки основата на романа – безсмъртната песен на гласа на Дейзи, „несравнимия еликсир на очарованието“, „постоянния нестихващ кипаж“ на сърцето на Гетсби, възплъщението на мечтите му, които стигат до саможертвата му, вярата му в зелената светлина, „романтичната находчивост, каквато не съм намирал в у никой друг“ (по думите на Карауей), немимолетните му мечти, съчетани с нетленен блян. Но с най-силно звучене остава онзи незабравим дълбочинен елемент от романа: „Никакъв огън, никаква сила не може да унищожи онова, което човек скътва в бленуващото си сърце“. [26] Цялата тази основа се базира на устойчиви позиции, от които няма основание да се отстъпи, защото те са типичните белези, характеризиращи главни персонажи на Скот Фицджералд и преди всичко прозренията на автора остават в пълна сила, тъй като това са и вътрешни закономерности в творчеството на писателя.

Бленуващото сърце при Фицджералд, този плътен капител на чувствата на сърцето и показател за дълбочината на автора, не е изолирано явление. Сходен мотив може да бъде видян и в един по-късен роман на Хемингвей: „За теб любовта не е зальгалка. Просто има хора, които не са имали щастието да я познаят. И ти не я познаваше по-рано, а сега я позна. Това, което имаш с Мария, независимо дали ще продължи само ден и половина още или много, много години, през целия ти живот, е най-важното нещо, което може да се случи на едно човешко същество. Винаги ще има хора, които казват, че то не съществува, защото не могат да го имат. Но аз ти казвам, че съществува, че ти го имаш и си щастлив, че си го познал, дори ако умреш утре.“ [27]

От тези красноречиви примери формирането на правилна оценка за романтика Гетсби, [28] който като Кийтс е „сигурен в нищо друго освен в светостта на чувствата на сърцето...“, [29] произтичат и други типични за романтичното светоусещане особености – неориднерността; изключителността на персонажа на фона на изключителни обстоятелства, и то при наличието на по-голяма лична свобода и едно освободено въображение; безграничност на светогледа (за разлика от налагащото се в Америка след Първата световна война от течението на модернизма „налагане на културни ограничения“, невъзприето от Фицджералд); [30] изследване на личното и поставяне на ударение върху него; важността на героя и героичното; бунта срещу конвенционалното (в случая на Фицджералд противопоставянето на дехуманизиращия следвоенен свят), но преди всичко колизията между света, такъв какъвто е и какъвто би могъл да бъде (тоест, между реалното и идеалното); важността на момента; важността на способността на персонажа да бъде на висотата на безкрайните възможности на живота (получило най-завършен израз у Гетсби с неговата изключителна дарба за хранене на надежди, една романтична находчивост, каквато не съм срещал у никой друг...“). [31]

Фицджералд е романтик с типичен романтичен светоглед, [32] възприет от Кийтс, [33] но не абсолютно аналогичен в детайлните си проявления, като у Кийтс. [34] Но Фицджералд е изцяло аналогичен с него по отношение на чувствата на сърцето – в една модерна среда, без това да обезценява горепосочените същностни ядра на идентичността му. И тези същностни ядра са както индивидуализирани (изключителни личности (почти без изключение не само женските образи, но и мъжките такива са невероятно красиви, но и запомнящи се, със силни характери, с романтични прояви в полето на житейското, с мечтателност и нежност, непознати за грубостта на света), с различия в детайлността, но аналогични в убедителността си, са както Гетсби, така и Дик Дайвър, Дейзи, Никол, Антъни Пач, Еймъри Блейн, Мънро Стар, така са и в дисонанс с голяма част от модерните ситуации и климат на творбите. Защото модерността на двадесети век, модерното изкуство е различно от персонажите на писателя. То се измерва посредством „илизии за прогрес“, но и чрез онези ценности, „скъпи на цялото модерно изкуство (напрегнатост, наситеност, волно въображение, презрение към „незначителните моменти в живота“), [35] като главните персонажи на писателя са неподатливи към него. Те са отделени от суетата на другите, като чудесен израз за това дава например „Отсам рая“, където Еймъри Блейн в един ранен етап от живота си признава, че се е „приспособил към буржоазията“, че е станал „като другите“, но същевременно осъзнава, че е момче, „белязано за слава“. Но преди всичко – като самия Фицджералд – той е в „схватка със собственото си поколение“, а също така „вижда по-ясно от хорската маса... решава по-твърдо и... направлява и следва собствената си воля“ във време, в което човек е „отворил очи за снобизма на света“. [36]

Във „Великият Гетсби“, освен всички горепосочени елементи от романовата история, е evidentна романтичността на персонажа. За него „скалата на света почива върху крилата на феите“. Затова светът на Гетсби не е в ризата, която носи, гласът му не е „пълнен с пари“, както е у Дейзи Бюканан, при него присъстват

„романтични възможности, напълно липсващи в нейния свят“ и безпътните гости от приемите му не са част от неговото кредо. Празненствата, симптоматични за богатите американци от Ерата на джаза, не са елемент от светогледа му, защото те се дават единствено заради Дейзи: „– Празненството? – Той отхвърли мисълта за всички празненства, които бе давал, с едно щракане на пръстите. – Приятелю, празненството не е важно.“ [37] Ако перифразираме Балзак в „Жената на тридесет години“, това би означавало да считаме Гетсби незначителен, защото сме го принизили до нещастните призраци, обладаващи приемите му.

Касае се за онова категорично в правотата си становище, според което писателят „... утвърждава романтичното светоусещане..., вплело в себе си личната амбиция и героизма, както и живота, отдаден на или пожертван за определен човешки идеал“. [38] Този идеал, определен от писателя като „Човешка Идея“ (изписван с главни букви), пределно дефицитен през Ерата на джаза, трябва да се възприема като базисен за писателя. Именно неговите проявления са ценни за литературата. Затова е частично невярна тезата относно обстоятелството, че „Фицджералд трябва да бъде помнен и оценяван според въпроса „как“ на неговата проза, а не според „защо“, т.е. стилът му е онова, което го прави изключителен, не съдържанието й“. [39]

Разбира се, стилът на Фицджералд е от значение, но той не би дал много на произведенията, ако не съществуваше дълбочината на мисловните тези, на любовта в творбите, която е основен елемент, което е видно и от репрезентативните примери от „Великият Гетсби“, а същото е валидно и за другите романи на автора. Но при Гетсби постижението е с пределна литературна зрялост. Така при Фицджералд няма стил без същностната субстанция на творбата, дори без ясната мелодичност на прозата. [40]

Нека обаче припомним, че дори страдащата от тежко психично заболяване Никол в „Нежна е нощта“ (1934) е убедителна, когато с изначална откритост споделя, че „... любовта е единственото, което съществува или което би трябвало да съществува“, докато за Дик Дайвър тя е квинтесенцията на един свят“ (особено на фона на трудностите в живота й). И въпреки, че богатите в последна сметка не биват научени на „азбуката на човешката почтеност“ от Дик, въпреки че Никол и Дик се разделят, те запазват в себе си чувствата, които са таели. Никол не само се е чувствала добре със съпруга си, не само има деца от него, но той – чрез любовта си – е успял да я накара да „протяга ръце към нови октави на живота“ (при всички нейни кризи, при цялата жестокост на обстоятелствата). Силна е такава любов, която е трябвало да преодолее предразсъдъците, че вместо да лекува болна от шизофрения пациентка, ученият Дик се жени за нестабилната Никол. Силна е такава любов, която трябва да разграничава тези два образа, да бъде опора и сигурност, да бъде отдадена и в сърцето си, докато един ден бъде поразена от живота и най-близките си хора. И не на последно място въпреки факта, че Никол признава: „Аз те провалих“. [41]

В „Красиви и прокълнати“ (1922), от друга страна, се наблюдава отново изключителността на любовта, и то на фона на един жесток, меркантилен свят: „... съществуваше съюзът на неговата [на Антъни] душа с тази на Глория“. Персонажите са родени един за друг и у тях има „неестествено привличане на сърцата“, но присъства и суровостта на констатацията, че „не можеш *изобщо* нищо да имаш“. Последното обаче се разтваря впоследствие от сливането на телата им на фона на глъчката и грохота на света, контрастиращо с измисления от един еснаф в романа проблем на тогавашното поколение – „проблемът за продажбите“. В противовес на това Антъни Печ, „... вперил взор в морето, не мислеше за парите си, тъй като търве рядко в живота си го занимаваше мисълта за земната суета“. [42] Паралелите тук са релевантни по отношение на главните персонажи в „Последният

магнат“, „Великият Гетсби“ и „Нежна е нощта“ във връзка с обстоятелството, че те отразяват „историята на един изключителен човек в едно покварено общество“. [43]

Що се касае до стила, следва той да се разглежда нешаблонно. Тоест, не като формална и/или изолирана категория, а като неразделна част от идентичността на автора, на неговата дълбочина. А по отношение на Фицджералд това е задължително условие за разбирането на автора. Обоснована е тезата от 1932 за заразените със суеверието на стила, приложима и при разглеждането на Фицджералд: „Боледуващите от това суеверие разбират под стил не ефикасността или неефикасността на една страница, а привидните сърчности на писателя: неговите сравнения, акустиката му, пунктуацията и синтаксиса му. Безразлични са към самата убедителност или самата емоция: търсят техничарства..., които ще ги уведомят дали написаното има право да им се хареса или не... Сиреч, не се взират в ефикасността на механизма, а в разположението на частите му“. [44]

Принципите на писателя, съвкупно материализирани чрез дълбочината на Човешката Идея, трябва задължително и във всички романи (що се касае до главните персонажи) да отчитат спецификата и ефикасността на всяка страница, като обръщат внимание и на още една съществена характеристика: красотата. Подобно явление не е прецедент за писателите след Флобер, особено когато неговото влияние е видимо и сред американските автори не просто като техника на стила, а като стила според Борхесовото кредо – ефикасността на написаното. Тук можем да се доверим на Антъни Печ, според когото „Красотата достига своя апотеоз в Суинбърн. Не би могла да достигне по-далеч – освен, може би, в романа“. [45] Реално само в романа тя разкрива своята пълноценна, комплексна същност, защото, „бидейки изкуство, романът открива прозата в качеството ѝ на красота“. [46]

Тази красота може да има литературни проекции в много от дейностите на персонажите, но намира сигурен пристан например в това, че Еймъри Блейн (както по-късно Гетсби при други обстоятелства) ще осъзнае, че „пие от радостта на живота“, че също така е обладан от характер, не от рудиментарното понятие за личност. Защото „Личността е почти изцяло физическа категория. Тя смалява хората, в които се подвизава... А характерът натрупва. Представата за него никога не се отделя от постъпките.“ Видна е аналогията със силните характери на персонажите, както от разказите на писателя, така и от другите романи. Това е черта, с която Фицджералд е добил литературно признание, например с характера и вътрешната устойчивост у Дик Дайвър. [47]

Тук дълбочината на персонажа Еймъри Блейн надхвърля израстването му, загубата на илюзии, на богатство от страна на семейството му, пресилената роля на Принстън като център на романа, [48] кодекса му от студентските години, младежката му суета и увлечения (въпреки романтиката в отношенията му с Елизабет и Клара, а впоследствие и с Елинор), забавленията, сухия режим, описанията на момичетата флапър със съвсем нова, свободна философия за живота, с „нравствената [им] разюзданост“, немислима за старите поколения. Не, всичко това не може да служи за ориентир, не може да бъде предпоставяно като сигнификантно за романа.

Напротив, репрезентативни са онези смислови ядра, в които изпъква кодексът на католицизма – „единственият, който притежаваше“, способността на Еймъри да се моли, любовта му към поезията, метафоричната омаза към тъмнината, ненавистта към ницшеанската теория за свръхчовека. А оттам и силната социална и политическа критика на състоянието на света. Защото свръхчовекът „носи злото“ и „Докато той се появява, винаги ще има бедствия и винаги думите му ще подклаждат дремещото зло, което люшка и тласка тълпата“. Критика и към „войнстващите материалисти и възхвалителите на немската наука и деловитост“, довела до световната война, в която и Еймъри взема участие. На злото – тази преследвана от Еймъри категория в съвременното общество – трябва „да се научим да гледаме

като на зло, независимо от това дали е овалено в кал, в скука или във великолепие“. [49] И въпреки, че романът носи белезите на социалната, обществената ангажираност (унищожителна критика е отправена и към продажността на печатните медии, и към безотговорните съвременни писатели, и към модерните за времето си теории на Фройд (защото „Фройд и прочие са ми известни, но е гадно всяка истинска любов на тоя свят да бъде деветдесет и девет процента страст и капка ревност“), и към загубата на млади хора във войната, и към дребнавите страсти и безразличието на следвоенното поколение, и към Ню Йорк с неговата градска беднотия, но и с уморените, небогати и тревожни лица на хората в метрото, и към съществената тема за безпардонната „класа на парите“), той въобще не отстъпва в убедителността си спрямо сърдечността на приятелството на Еймъри с монсеньор Дарси, както и спрямо трепетите на сърцето на Еймъри, излагащи на показ един силно романтичен персонаж, отдаден на Човешката Идея. Тогава, когато „целият свят около нас се руши“, по думите на Дарси, съществува друг критерий за ценност на човека (не на парите). Това е символната роля на небето „като вечно мерило на твоите [на Еймъри] идеи, [защото] земята непрестанно ще осуетява амбициите ти“. Отбелязване заслужава и сходството между Еймъри и Дарси, радващи се на „детско простодушие, което цял живот ще ни предпазва от истинско озлобение“.

Разбира се, последното е мерило за един Еймъри, твърде различен от своето поколение. Еймъри, който неслучайно е израснал от младеж-егоецентрик до разумен католик (впоследствие съмняващ се в религията, но винаги с опора от страна на монсеньор Дарси, за да не пада духом), много повече осмислил ролята си в живота като романтик. Защото той не е сантиментален персонаж, напротив, той е „... романтичен – сантименталният човек си въобразява, че любовта е вечна – романтикът се надява на чудото да не е така“. Проекциите на тази любов у Еймъри обаче се сблъскват с Розалинд – момичето, в което дълбоко и страстно се влюбва от пръв поглед. Тук романът се придържа към красотата на прозата, обрисувайки едни от най-прекрасните страници за любовта. Персонажът преминава през състоянието на затваряне на „книгата на бледните напеви“ до пристъпването в „чувствените тръпнещи алеи на живота“, изразяващо не просто съзряването му, а отдаването на любовта, която, олицетворена в Розалинд, и озарена в светлина, в степени амбиции, представлява „животът, надеждата и щастието, целият ми живот сега“.

Ако сме свидетели на една малко позната за съвременните момичета флапър страстна вяра в брака и в човека до теб, то такава съществува у Розалинд до появата на богатия кандидат за ръката ѝ Досън Райдър. Тази взаимност, овеществена чрез дълбоките ѝ чувства към любимия Еймъри, намира израз в „Обичам те, Еймъри, с цялото си сърце“... „За цял живот...“, „Искам да ти принадлежа... Искам деца от теб“... Тя е съпътствана и от „Красотата и любовта отминават, зная... и настъпва печал“. Тази печал обаче е дотолкова прекалена в бързината си, че дните на любовта между Розалинд и Еймъри потъват в разрухата на онзи привкус на бедствие, познат ни от „Ранният успех“. И въпреки, че същият е дефиниран като изживяно „съвършено щастие“, като „мечта, по която съм копняла, а не съм вярвала, че ще мога да уловя“, всичко се разбива в милионите на Досън – един известен мотив в цялото творчество на автора, извикващ паралели с парите на Том Бюканан във „Великият Гетсби“.

На романтичния зов на Еймъри „Дължни сме да поемем риска към щастието“, Розалинд вече отговаря различно относно евентуалния им брак: „Това би означавало да ти стана слугиня в някоя ужасна дупка“. Това вероятно е и генезисът на по-късната му мисъл, че не може да понася бедността, защото „тя е най-грозното нещо на света“. Затова, за разлика от бленуващото сърце на Гетсби, в което човек скътва най-скровеното си, Розалинд ще скъта в своето един „прекрасен спомен“ за любовта, но нищо повече. Тя няма желанието и волята да се бори за своята любов,

а оттам и любовта ѝ няма никаква убедителност, никаква сърдечна плътност, като у Гетсби например.

Еймъри няма да може да вижда Розалинд. Той знае, че Розалинд е „Момиченцето ми, единственото, което имах, единственото, което исках“; знае, че „Ще я скрият от мен... няма да я виждам...“ Той ще има други връзки след нея, но винаги ще таи, също като Гетсби, „много повече от страстно обожание; към нея той запази дълбока, неумираща обич“ – с цялата проникновеност на това нетленно чувство. Затова Еймъри е прав в разговора с приятеля си Том, че „войната като явление не оказва особено силно влияние нито на теб, нито на мен, тя обаче категорично помете старите отношения, сякаш заличи индивидуалното в нашето поколение“. Онова, което обаче войната не е свършила, бива заличено от края на любовта, превъплътена в отхвърляне от живота. Последното не отказва Еймъри в последна сметка да превъзмogne слабостите на младостта и „не да буди възхищение... не да буди любов... а да бъде нужен на хората, да стане необходим“. Голяма част от вярванията му от младостта са се срутили, голяма част от авторитетите са били кухи. Голяма част от действията на хората в личен и обществен план са били глупави предразсъдъци, повърхностни виждания без смисъл, които Еймъри иска да промени. Той става бунтар, обявява се за социалист, противник на парите като стимул за сметка на честта, противник на частната за сметка на държавната собственост, противник на привилегирания старт за децата за сметка на равното начало и пр. Съзнаваме, че това е и един неспокоен бунтар, влюбен във всяка промяна, будещ симпатии, защото „До дъно ми е опротивяла системата, в която най-богатият мъж слага ръце на най-красивото момиче, ако го поиска...“

И ако това е изобличаващо обвинение към буржоазна Америка, то е в сила и за хората, които не възприемат любовта си в дълбочина и със сериозност. Но Еймъри говори и като „търсещия ум на едно неспокойно поколение“. Възгледите му „все още размирно бушуваха“, защото след войната е станал част от „... едно ново поколение, обсебено много по-силно от предишното от страха пред бедността и от преклонението пред успеха; израснало, за да открие, че всички богове са мъртви, всички войни са отвоювани, всяка вяра в човека – подкопана...“

Но на фона на тази подкопана вяра в самия край на произведението прави впечатление не само последният ред „Познавам себе си... това е всичко“, завършващ израстването, колкото още повече се откроява неумиращият зов, останал след всичко друго (тъгата по изгубената младост, отговорността и любовта към живота), „Но... О, Розалинд! Розалинд!...“

За подобен сърдечен копнеж, подсилен с удивителни и многоточия, изживяван болезнено, няма съвременна *deus ex machina*. Той ще остане в литературата като копнеж по загубената Розалинд – „единственото момиче на света“, [50] единствено като Дейзи във „Великят Гетсби“, като Никол в „Нежна е нощта“, като Глория в „Красиви и прокълнати“.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

За разглежданите в настоящото изследване персонажи се установи силната отдаденост на романтичното светоусещане, съставна част от Фицджералдовата Човешка Идея. В „Отсам рая“ Еймъри Блейн, говорейки за преживяната от него война, набляга на факта, че човек „може да издържи всичко, ако свикне с него“. В любовта не съществува такава реалност. Светът може да е враждебен, циничен, самотен, свят, останал без мъдrecи, без герои, но любовта има свои вътрешни закони, сърцето има свои доводи, несъвместими със света. Затова можем да препрочитаме всеки от романите на Фицджералд, защото винаги ще откриваме както неумиращата обич, така и безсмъртната песен, както любовта като квинтесенцията на един свят, така и неестественото привличане на сърцата, заради което тези

романи няма просто да стоят по прашните рафтове на библиотеките, а ще бъдат пример за красота на прозата и писателска дълбочина. Ще бъдат не архив на човека, а негова същност.

ЛИТЕРАТУРА

[1] Борхес, Х. Л. Седем разговора с Фернандо Сорентино. *Enthusiast Libris*, С., 2011, с. 166

[2] Кундера, М. Завети и предателства. Колибри, С., 2011, с. 13

[3] McCardell, R. L. "F. Scott Fitzgerald—Juvenile Juvenal of the Jeunesse Jazz". In: Brucoli, M. J. and J. S. Baughman (eds.). *Conversations with F. Scott Fitzgerald*. University Press of Mississippi, 2004, p. 37

[4] Това първо общо изследване върху репрезентативните примери в романите на Фицджералд ще засегне в малка степен „Нежна е нощта“, тъй като в детайли това е правено през настоящата година в нарочна статия (Вж. Велчев, Р. Човек никога не знае колко място заема в живота на другите: прозрения в „Нежна е нощта“ на Скот Фицджералд. – В: Научни трудове на Русенския университет, т. 51, серия 10/2012, Р., 2012, под печат). За проучването е от второстепенно значение самият романов тип, защото фокусът на изследване тук е друг, обусловен от самото заглавие. Затова няма да се държи сметка на факта, че например „Отсам рая“ (1920) е *Bildungsroman*, а „Великият Гетсби“ (1925) носи белезите на *a novel of manners*. Впускането в тази насока би омаловажило общия мотив във всички Фицджералдови романи – Човешката Идея, достигнала до нас в сходни или различни романови истории, но еднаква по смисъл.

Що се касае до „Последният магнат“ – последният и незавършен роман на Фицджералд – изисква се детайлен анализ в самостоятелна студия, заради наличието на уникални специфики у същия. И въпреки, че главният персонаж Мънро Стар е най-близо до Гетсби и има връщане към романтиката на „Великият Гетсби“ след психологизма в „Нежна е нощта“, този роман, по уверенията на Фицджералд, е напълно различен. Едва тогава би следвало да се пристъпи към сравнителен анализ с другите Фицджералдови романи.

[5] Кундера, М. Цит. съч., с. 15, 30

[6] Въпреки, че в цялост това признание става реалност едва след смъртта на автора (1940 г.). Докато писателят е жив, голяма част от критиката пропуска да съзре дълбочината му за сметка на безцелно взирание в живота на Фицджералд. (Вж. напр. Shain, C. E. *University of Minnesota Pamphlets on American Writers: F. Scott Fitzgerald*. University of Minnesota Press, 1961, pp. 5-6)

[7] Вж. Велчев, Р. Още за Гетсби, Човешката Идея и Фицджералд. // Съвременна хуманитаристика, 2012, № 1, с. 76-86

[8] А творчеството на Джоузеф Конрад, повлиял на Фицджералд и Хемингуей, дори бива асоциирано като репрезентация на ужаса, свързан със съвременното съществуване. (Stape, J. H. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge UP, 1996, pp. 226-227)

[9] Вж. напр. Gilbert, S. M., and S. Gubar. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vol. 2, Yale UP, 1989, p. 259

[10] Loeb, H. "The Mysticism of Money". In: *Broom*, 2, 1922, p. 117

[11] Хемингуей, Ъ. Сбогом на оръжията. Народна култура, С., 1979, с. 97

[12] Фицджералд, Ф. С. Великият Гетсби. Народна култура, С., 1966, с. 83

[13] Кундера, М. Цит. съч., с. 21

[14] Това е времето и на най-богатите американци-индустриалци и банкери като Вандербилт, Рокфелер, Карнеги, Дж. П. Морган, Джеймс Дж. Хил. Но още по-определяща е визията на самия Фицджералд в „Нежна е нощта“, където светът е „изпълнен с вулгарност“, а американската плутокрация, страда от „вулгарен снобизъм“, от „невежеството и грубостта си, с които се гордееше“ (Фицджералд, Ф.

С. Нежна е нощта. – Във: Франсис Скот Фицджералд. Избрани творби в три тома. Том III, Народна култура, С., 1986, с. 135, 98). „Отсам рая“ дори интензифицира това чувство: „Само преди четирийсет години сред политиците ни все още имаше и свестни мъже, но ние, ние сме възпитавани в едно – да натрупваме милиони, за да покажем от какво тесто сме замесени“. (Фицджералд, Ф. С. Отсам рая. – Във: Франсис Скот Фицджералд. Избрани творби в три тома. Том II, Народна култура, С., 1986, с. 161)

[15] Швайцер, А. Култура и етика. Наука и изкуство, С., 1990, с. 115-116

[16] Вж. Фицджералд, Ф. С. Великият Гетсби. Народна култура, С., 1966, с. 22, 153

[17] Касае се за термин, въведен от Трилинг, който е обективен и компетентен в цялост.

[18] Фицджералд, Ф. С. Великият Гетсби, с. 95

[19] Кундера, М. Цит. съч., с. 67

[20] Цитатите са от важни епизоди на авторовия шедевър. Вж. Фицджералд, Ф. С. Великият Гетсби, с. 130, 152, 130

[21] Bloom, H. *Bloom's Modern Critical Views: F. Scott Fitzgerald*. Infobase Publishing, 2006, p. 1

[22] Фицджералд, Ф. С. „Крахът“.– Във: Франсис Скот Фицджералд. Избрани творби в три тома. Том I, Народна култура, С., 1986, с. 548

[23] Fitzgerald, F. S. "The Crack-Up". New Directions Publishing, 2009, p. 81

[24] Елиът, Т. С. Традиция и индивидуален талант. Георги Бакалов, В., 1980, с. 222

[25] Curnutt, K. *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*. Oxford UP, 2004, p. 7, 100

[26] Фицджералд, Ф. С. Великият Гетсби, с. 87, 95, 85, 6, 83

[27] Хемингуей, Ъ. За кого бие камбаната. Народна култура, С., 1979, с. 333

[28] По този повод вж. и Stern, M. *The Golden Moment: The Novels of F. Scott Fitzgerald*. University of Chicago Press, 1970, p. 191

[29] Keats, J. Letter to Benjamin Bailey. 22 November 1817. In: John Keats. *Keats: Selected Poems & Letters*. Heinemann, 1995, p. 26

[30] Michaels, W. B. *Our America: Nativism, Modernism, and Pluralism*. Duke UP, 1955, pp. 2-3

[31] Вж. Willinsky, J. (ed.) *The Educational Legacy of Romanticism*. Wilfrid Laurier UP, 1990, pp. 287-290; Kuehl, J. "Scott Fitzgerald: Romantic and Realist". In: *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 1, No. 3, 1959, p. 412; Фицджералд, Ф. С. Великият Гетсби, с. 6; Ницолов, Л. и др. Речник на литературните термини. Наука и изкуство, С., 1980, с. 615

[32] Вж. и Miller, J. N. *Romanticism, Irony and the Novels of F. Scott Fitzgerald*. Stanford University, 1964

[33] Вж. мотивираната статия Sandy, M. "'Fiery Particle': Keats's Romantic Presences in the Writings of F. Scott Fitzgerald". In: M. Sandy (ed.) *Romantic Presences in the Twentieth Century*. Ashgate Publishing, 2012, pp. 149-163

[34] Люис дори твърди, че Фицджералд е романтик от „много специфичен порядък.“ Той го свързва със специален процес на израстване, типичен за всеки романтик, когато се справя с обществените реалности. Това обаче не отчита обстоятелствата на хуманистичния взор на персонажите, на тяхната кордиалност, на отдаването на човешкия идеал. Тоест, държи се сметка единствено за тежестта на обстоятелствата спрямо човека, но не и на силната любов, за която например Джефри Харт пише петдесет и три години след Люис в *The Sewanee Review*. Нещо повече – Фицджералд доказва в творбите си, че именно любовта е същността на човека. Това отхвърля частично вярното виждане на Люис, че романтизмът на писателя е от собствен, американски вид, неевропейски и неанглийски, заради вплетените черти на американския Адам, неуспял да преодолее злото в света. (Вж. Lewis, R. W. B. 'Fitzgerald's Way'. In: *The Hudson Review*, Vol. 4, No. 2, 1951, p. 307). Но пък тъкмо заради Кийтсовата „светост на чувствата на сърцето“ и бленуващото

сърце на Гетсби тази теза е непрецизна. Освен това преодоляването може да се осъществява и посредством символни победи или предимства над персонажи като Том Бюканан.

[35] Кундера, М. Цит. съч., с. 136-137

[36] Фицджералд, Ф. С. Отсам рая, с. 27, 23, 33, 94, 89

[37] Фицджералд, Ф. С. Великият Гетсби, с. 85, 103, 94

[38] Trilling, L. *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*. New York Review Books, p. 249

[39] Sipiora, P. The Fiction of F. Scott Fitzgerald: A Conference with Prof. Jackson Bryer (Part One). <http://www.cas.usf.edu/~sipiora/hem_fit/hem1.html> (11.10.2012)

[40] Lewis, R. W. B. Ibid., p. 308

[41] Фицджералд, Ф. С. Нежна е нощта, с. 17, 33, 225, 34, 296

[42] Фицджералд, Ф. С. Красиви и прокълнати. Нов Златорог, С., 1999, с. 124, 141, 284, 298, 316, 364. Въпреки по-различната романова история при Антъни, въпреки обезнаследяването му, прозрението му, че не е роден за бизнес делата на този свят, честата заслепяваща суета на съпругата му, отдаването им на празненствата на света, аналогично на Гетсби, Антъни е романтик в свят, в който романтика не съществува. Провалът му обаче не го прави поразенец по отношение на вярата му в романтичните идеали и истините на сърцата.

[43] Kuehl, J. Ibid, p. 425. В статията е изведен аналитичният довод, че „Гетсби не е просто герой в конвенционалния смисъл на това, че присъства като главен персонаж в романа. Фицджералд го възприема като герой в по-стария смисъл на полубоговете и рицарите от мита, романа и приказката... Гетсби е също така романтик, защото е с идеали, мечти и илюзии, който... има способността да бъде на висотата на безкрайните възможности на съществуването, който вижда света не какъвто е, а какъвто би могъл да бъде“. И защото вечно преследва мечтите си и прекрасното, и „защото е романтик, затова осъзнава, че илюзията сама по себе си, не осъществяването ѝ, е важна“. (p. 414)

[44] Борхес, Х. Л. История на вечността. Парадокс, С., 1994, с. 12

[45] Фицджералд, Ф. С. Красиви и прокълнати., с. 348

[46] Кундера, М. Цит. съч., с. 115

[47] Фицджералд, Ф. С. Отсам рая, с. 94, 108; Фицджералд, Ф. С. Нежна е нощта, с. 10

[48] Вж. Van Arsdale, N. P. "Princeton as Modernist Hermeneutics: Rereading *This Side of Paradise*". In: J. R. Bryer et al. *F. Scott Fitzgerald: New Perspectives*. University of Georgia Press, 2004, pp. 39-43

[49] Фицджералд, Ф. С. Отсам рая, с. 127, 134, 154, 152, 155, 157, 158

[50] Пак там, с. 176, 188, 189, 190, 197, 199, 196, 256, 205, 211, 215, 239, 266, 276, 277, 281, 282, 219

За контакти:

Ас. Росен Велчев, Нов български университет, Център за чужди езици

E-mail: rvelchev@abv.bg

Докладът е рецензиран.