

Milan B. Radoičić
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Student doktorskih studija
milanradoicic2816@gmail.com

UDK: 821.111(73)-31 Fitzgerald, F. S. K.
doi: 10.19090/zjik.2025.15.137-153
originalni naučni rad

VELIKI GETSBI, AMERIČKI SAN IZMEĐU REDOVA I KADROVA¹

SAŽETAK: Predmet rada biće razmatranje načina na koji je Frensis Skot Ficdžerald neke od ključnih simbola tehničke i tehnološke ekspanzije u Sjedinjenim Američkim Državama dvadesetih godina XX veka inkorporirao i literarno oblikovao na stranicama romana *Veliki Getsbi* (*The Great Gatsby*, 1925). Nakon predočavanja sažetih istorijskih podataka o trećoj deceniji XX veka, nastojaćemo da razmotrimo u kojoj meri semantički potencijal statusa automobila, telefona i reklama doprinosi strukturi radnje romana. Pažnja će biti usmerena na strategiju kojom pisac postiže to da tehnološki izumi doprinose supstancijalnosti junaka i dezintegrišu je, te kako utiču na njihove postupke i doživljaje. Pokušaćemo da odgovorimo i na pitanje u kojoj meri Ficdžerald kroz svoj roman pokazuje ambivalentni odnos prema „dobi džeza“. Zaseban deo rada odnosiće se na razmatranje dve ekranizacije Ficdžeraldovog romana. Analizom istoimenih filmova Džeka Klejtona (1974) i Baza Lurmana (2013) pokušaćemo da pokažemo u kojoj meri su se dva reditelja držala književnog predloška, odnosno pomoću kojih rediteljskih sredstava je gledaocu predočena osnovna narativna strategija romana *Veliki Getsbi*.

Ključne reči: doba džeza, automobil, telefon, reklama, lajtmotiv, film, ekranizacija

1. UVOD, ISTORIJSKI KONTEKST

Govoreći o 1920-im godinama kao „dobi džeza“, služimo se sintagmom koja prvu posleratnu deceniju 20. veka objašnjava, u isti mah, na precizan i na nedovoljno konkretan način. Na stranicama *Narodne istorije SAD* (*A People's History of The United States*, 2003) Hauard Zin primećuje da je reč o „vremenu prosperiteta i zabave – doba džeza, lude dvadesete“, navodeći kao ilustraciju činjenicu da je nezaposlenost pala „sa 4.270.000 u 1921. na malo iznad dva miliona nezaposlenih 1927. godine“ (Zin 2013: 415). Pol Džonson je u *Istoriji Američkog naroda* (*A History of the American People*, 1997) izneo identično viđenje:

Prosperitet je bio bolje raspoređen u Americi u 20-im godinama XX veka no što je ranije bilo moguće u bilo kojoj zajednici te veličine, a to je značilo sticanje imovine

¹ Polazište za nastanak ovog rada bio je seminarski rad nastao za potrebe kursa Književnost i tehnologija pod mentorstvom prof. dr Vladislave Gordić Petković.

desetina miliona običnih porodica i sticanje socijalne sigurnosti koji su im tokom čitave istorije bili nedostupni (Džonson 2003: 648).

Svoja razmatranja o dvadesetim Zin potkrepljuje neposrednim svedočanstvima onovremenih književnih stvaralaca. Da bi predočio posleratni ambijent, obeležen štrajkovima i teškim siromaštvom, odnosno koncentracijom ogromne moći u rukama nekolicine bogatih, Zin nizu koji čine Teodor Drajzer, Sinkler Luis i Luis Mamford dodaje i Frensisa Skota Ficdžeralda. Zin se poziva na Ficdžeraldov tekst „Odjeci doba džeza“, koji otkriva Ficdžeralda kao umetnika koji uočava zlokobno naličje prosperiteta, oličeno u pijanstvu, osujećenosti i nasilju. Ficdžerald dvadesete godine opisuje kao „u svakom slučaju pozajmljeno vreme – cela gornja desetina nacije živela je sa nehajnošću velikog vojvode i ležernošću prateće pevačice“ (prema Zin 2013: 418). Ta vivisekcija društvenog stanja svoje književno otelovljenje dobila je u Ficdžeraldovom romanu *Veliki Getsbi* (*The Great Gatsby*, 1925).

2. JUNACI „DOBA DŽEZA“

Džej Getsbi, protagonista o kome saznajemo iz tuđih sećanja, do naših dana je ostao autodestruktivni simbol dekadentnih dvadesetih godina, sinegdoha „doba džeza“, u kome je sjaj novca zatamnjavao ljudske vrednosti. Radnja romana smeštena je u 1922. godinu, u ambijent obeležen procesom tehnološkog napretka oličenog u saobraćajnoj (pre svega železničkoj i automobilskoj) industriji, kao i u sferi telekomunikacija. U skladu s tim, svet „doba džeza“, koji Ficdžerald oblikuje, faktički jeste doba opšte društvene pokretljivosti, brzine, trošenja viška energije, kao i apsolutne eksploatacije tehnoloških izuma, koji vrlo brzo prerastaju u statusni simbol, pa i simbol čitavog doba. Da je tvorac *Velikog Getsbija* na uverljiv način oslikao vlastitu epohu, potvrđuje nam i viđenje Pola Džonsona prema kome se „brzi ekonomski napredak dvadesetih u suštini zasnivao na proizvodnji automobila“ (Džonson 2003: 660).² Na ovako formiranoj ekonomsko-tehnološkoj pozadini Ficdžerald je oblikovao protagoniste romana *Veliki Getsbi* kao pokretljive figure tesno vezane za automobilski i železnički saobraćaj, sasvim u duhu džeza. Pejzaži gradova kroz koji se kreću Ficdžeraldovi junaci nezamislivi su bez automobila, „novih crvenih“ benzinskih pumpi (Ficdžerald 2011: 31) i garaža.

Status automobila – barem u svesti Nika Karaveja, naratora iz čije vizure pratimo roman *Veliki Getsbi* – biva izjednačen sa statusom ljudi u gradu: „Počinjao sam

² Džonson dalje navodi: „Amerika je proizvodila gotovo isto onoliko autobomila u kasnim 1920-im koliko i u 1950-im (u 1929. godini proizvodnja je bila 5.358.000, a 1953. godine 5.700.000)“ (Džonson 2003: 660).

da volim Njujork; noću sam imao neko sočno, avanturističko osećanje i zadovoljstvo koje nemirnom oku pruža neprestano lepršanje *ljudi, žena i motornih vozila*“ (Ficdžerald 2011: 72, kurziv M. R.). Gotovo da nema scene u romanu u kojoj junaci nisu u nekoj vrsti pokreta i skoro da nema junaka čiji doživljaji i svetonazori nisu vezani za neko prevozno sredstvo. Tako automobil koji vozi Džej Getsbi može biti shvaćen kao neodvojiva insignija ovoga lika koja doprinosi njegovoj karakterizaciji. Kada govori o prvom susretu sa autom svoga suseda, Nik Karavej nesvesno antropomorfizuje Getsbijev automobil: „Getsbijeva gospodstvena kola *došunjaše se* oko devet časova [...] i svojom sirenom u tri tona *prasnuše* neku melodiju“ (Ficdžerald 2011: 79, kurzivi M. R.). Po svemu izuzetni Džej Getsbi neodvojiv je od izuzetnog, niklom optočenog, žutog automobila s nizom pregrada za hranu, alat i šesire (Ficdžerald 2011: 80). U prilog našem viđenju da se neki od najvažnijih događaja unutar Ficdžeraldovog romana zbivaju u prevoznim sredstvima govori i prva Nikova i Getsbijeva vožnja prema gradu. Tokom te – za Nika – „zbunjujuće vožnje“, Getsbi koristi priliku da mu ispriča *oficijelnu* priču o vlastitom identitetu, konstituisanom od, navodnog, nasleđenog bogatstva, ratnog, oksfordskog i poslovnog iskustva. Kada, podstaknut viđenjem pogrebne povorke na mostu, Nik konstatuje da mu „bi milo što je Getsbijev veličanstveni automobil uneo malo vedrine u njihov sumorni dan“ (Ficdžerald 2011: 86), postaje sasvim jasno u kojoj meri unikatni automobil opčinjava sve koji ga vide i doprinosi ukupnoj slici o Džeju Getsbiju. Kako je ekstravagantni automobil *boje zlata* neodvojiv od svog ultrabogatog vlasnika, razdor postepeno počinje u času kada Getsbi, prvi put, ne upravlja svojim automobilom. Tom Bjukenen uzurpira auto i nameće se kao vozač: „Pa onda vi uzmite *moj* dvosed, a ja ću *vaša* kola da vozim do grada.’ Getsbiju se ovaj predlog nije nimalo svideo“ (Ficdžerald 2011: 146, kurzivi M. R.). Tomovo naglašavanje dihotomije moje–vaše/tvoje (engleski jezik ne prepoznaje persiranje), događa se u času kada on shvati da između Getsbija i Dejzi postoji jasan flert. Slutimo da je Dejzi, kao supruga, Tomova *insignija* na isti način na koji je to za Getsbija automobil.

S obzirom na ukupnu priču Ficdžeraldovog romana, legitimno je govoriti o Getsbijevom dvostrukom identitetu – javnom, koji ispoljava u odnosu prema okruženju, i onom drugom, o kome se kasnije poverava samo Niku. Iz tog poveravanja shvatamo da je identitet Džeja Getsbija, zapravo, ostvarena konstrukcija iz mašte siromašnog dečaka Džejmsa Geca. Dakle, pukotine između javne i intimne Getsbijeve psihologije naslućuju se i pre nego što cela priča postane poznata, upravo u situaciji kada Getsbi, ne svojom voljom, biva odvojen od vlastitog auta. Tom prilikom Nik primećuje da „na Getsbijevom licu se pojavi neki neopisiv izraz, koji mi je istovremeno bio i potpuno stran i jedva poznat, kao da mi ga neko beše samo rečima opisao“ (Ficdžerald 2011:

146). Getsbijev automobil će biti vinovnik saobraćajne nesreće u kojoj strada Mirtl Vilson, no, tom prilikom, Getsbi je bio samo putnik. S obzirom na posledice situacijâ u kojima Džej Getsbi jeste, odnosno nije za volanom svoga automobila, možemo reći da je ovde Getsbijev automobil oblikovan kao figurativni akter naracije. Prema teorijskom određenju Džeralda Prinsa, akter funkcioniše kao konkretizacija osnovne aktantske uloge na nivou površinske strukture. Akter ne mora biti nužno antropomorfno biće, već se može javiti i kao antropomorfna figura (Prins 2011: 16). Naposljetku, možemo zaključiti da se Getsbijev automobil iz insignije neodvojive od vlasnika transformiše u kainovski ožiljak, zahvaljujući kome naoružani Džordž Vilson pronalazi Getsbija.

Zbog svojstva protagoniste, Getsbi je više nego ostali likovi vezan za svoj automobil i neke od važnih scena u kojima likovi romana učestvuju vezane su upravo za automobil. Pored toga što je Dejzino upravljanje Getsbijevim autom izazvalo tragediju, iz sećanja Džordan Bejker saznajemo o Dejzinom malom belom automobilu. Posredstvom ovih sećanja, prostor automobila je markiran kao mesto gde su se Getsbi i Dejzi nekada osećali ugodno:

Kada sam tog jutra stigla pred Dejzinu kuću, njen beli automobil je stajao pored ivičnjaka, a u njemu je sedela ona s jednim poručnikom koga nikad ranije nisam videla. Bili su toliko obuzeti jedno drugim da me nije ni primetila sve dok se nisam približila automobilu na metar (Ficdžerald 2011: 93).

Kada govorimo o emotivnoj vezi Getsbija i Dejzi, ona je markirana dvostruko – u prošlosti i u pripovednom vremenu – pri čemu je očita veza ovih likova s prostorom automobila. U tom svetlu, poređenje prošlosti i pripovednog vremena moglo bi ukazivati na još nešto. Tokom razgovora sa Nikom, Getsbi nedvosmisleno ističe svoje uverenje da se prošlost tokom koje je bio srećan sa Dejzi može ponoviti:

‘Prošlost se ne može ponoviti?’, uzviknu on s nevericom. ‘Može, i te kako!’ Osvrnu se divlje oko sebe kao da se prošlost šunjala tu negde u senci njegove kuće, skoro nadohvat njegove ruke. ‘Sve ću uraditi da bude baš onako kako je bilo i pre’, reče klimnuvši glavom odlučno. ‘Videće ona’ (Ficdžerald 2011: 135).

Vožnja Getsbijevim automobilom prilikom koje se dogodila tragedija, unutar pripovedačkog vremena mogla bi se sagledati kao simbolički odjek vremena o kome pripoveda Džordan Bejker, onoga u kome su Getsbi i Dejzi bili srećni u njenom automobilu. Kad ovo konstatujemo, ne gubimo iz vida sve okolnosti koje ove likove smeštaju u automobil. Za razliku od prošlosti, kada svojevoljno provode vreme u Dejzinom malom belom automobilu, drugi put sada *bivše* ljubavnike u prostor malog belog automobila smešta Tomova uzurpacija Getsbijevog auta, odnosno njegova odluka da ih – kako Nik navodi: „skrhanе, pretvorene u slučajnost, usamljene, kao sablasti“

(Ficdžerald 2011: 163) – pošalje natrag kući nakon oštrog verbalnog sukoba. Poređenjem svih okolnosti koje prate oba događaja i posledica koje iz njih proizlaze, vidimo da je upravo automobil objekat kojim se simbolički sugerise da, uprkos Getsbijevim naporima, prošlost nije moguće ponoviti. Ako bi se moglo govoriti o svojevrsnoj ponovljivosti, reč bi bila o tipu ponovljivosti koja neminovno generise tragediju.

Razotkrivačkoj moći automobila ne izmiče ni lik Toma Bjukenena. Sećajući se svoga prijateljstva sa tek udatom Dejzi Bukenen, Džordan Bejker pripoveda Niku o saobraćajnoj nezgodi koju je Tom jedne noći doživeo. Tom je „naleteo na neki kamion i odvalio prednji točak svog automobila. Devojka koja se s njim nalazila u kolima takođe je dospela u novine, jer beše slomila ruku – beše to jedna sobarica hotela *Santa Barbara*“ (Ficdžerald 2011: 96). Ovo sugestivno predočava prirodu nesreće u Tomovom i Dejzinom braku i jasno implicira da je automobilska nesreća javnosti razotkrila Tomovu aferu sa sobaricom. U vremenu o kome pripoveda Nik, Tom nastoji da *Getsbijev* automobil pretvori u sredstvo kojim će, kako na doslovan tako i na simbolički način, uspeti da stigne i sačuva bar jednu od dve žene sa kojima je u emotivnoj vezi. Nik pripoveda:

Nema većeg haosa nego što je haos u glavi glupaka; i dok smo se vozili dalje, Tom je osećao vrele bičeve panike. I žena i ljubavnica, pre jednog časa sigurne i neotuđive, sada su mu strmoglavio izmicala. *Nagonski je pritisnuo gas, s dvostrukim ciljem – da što pre stigne Dejzi, i da ostavi Vilsona daleko iza sebe* (Ficdžerald 2011: 151, kurziv M. R.).

Unutar mreže simboličkog sagledavanja motiva automobila našao se i Nik Karavej, u času kada mu, na samom kraju njihove veze, Džordan Bejker priznaje: „Ti si tada rekao da je loš vozač bezbedan sve dok ne sretne drugog lošeg vozača. Pa, zar se meni nije baš to dogodilo? Da, srela sam drugog lošeg vozača“ (Ficdžerald 2011: 213). Svaki od navedenih primera navodi nas na zaključak da je automobil usavršeno tehničko otkriće koje je, kako smo pokazali, u ekspanziji dvadesetih godina XX veka, pogodno i za promišljanje o licu i naličju „doba džeza“, kao o deceniji koja je počela slavom, a okončala se depresijom.³ Raznolikost automobila na američkim drumovima,

³ U pisanju istoričara Pola Džonsona moguće je sagledati automobile kao lakmus papir koji razotkriva ekonomske tokove dvadesetih godina. Alfred P. Sloan, inženjer *General Motors*-a na početku je pravio automobile „za najširu gamu potrošača“ time što je uveo „suprematiju stila i pretvorio kola u mehanički dodatak modne industrije“. Amerikanci su mogli da povoljno kupuju i otplaćuju automobile na rate, kako bi ekonomski pad doveo do toga da do kraja dvadesetih radničkim porodicama postaje sve teže da otplaćuju automobile i kupuju nove (Džonson 2003: 660–661).

ali i snobizam Amerikanaca, dobro oslikava scena kada Nik, Tom i Mirtl čekaju taksi da bi se prevezli do grada: Mirtl propušta tri taksija i bira tek četvrti jer je najotmeniji: „propustila je četiri taksija dok nije izabrala jedan sasvim nov, boje lavande, sa svim udobnim sedištim“ (Ficdžerald 2011: 37). Različite varijante dramatizacije automobila – u svojstvu objekta, prostora i simbola – sugerišu da se mnoge, pa i sudbonosno važne stvari junacima događaju upravo u prevoznim sredstvima, čija je upotreba i simbolička funkcija oličena u kretanju. U tom svetlu, poseban status unutar romana *Veliki Getsbi* stiče i železnička infrastruktura.⁴ Pored upečatljivog, deskriptivnog premrežavanja naracije železničkim saobraćajem, upravo u železničkom kupeu dogodio se susret Toma i njegove ljubavnice Mirtl. Prema njenim rečima:

Bilo je to na ona dva mala sedišta okrenuta jedno drugom koja su u vozu još uvek jedina još slobodna [...] on je imao na sebi večernje odelo i lakovane cipele i nisam mogla da skinem oka s njega, ali kad god bi me pogledao, pravila sam se da čitam reklamu iznad njegove glave (Ficdžerald 2011: 47–48).

Navedeni odlomak skreće pažnju i na reklame kao bitan deo ambijenta u kome obitavaju Ficdžeraldovi junaci. Železnički kupei i reklame kao njihov deo – ali i integralni deo urbanog prostora – podstiču nas na promišljanje u sferi dihotomije privatno–javno. Kako se to i dosad dalo naslutiti, automobil je po svojoj prirodi ambivalentan, po tome što je u celini namenjen pokazivanju i kretanju kroz javni prostor, dok njegova unutrašnjost oličava prisnu, intimnu atmosferu nalik na onu u prostoru doma.⁵ Nasuprot tome, reklame su fenomen inicijalno namenjen javnom prostoru. Reklama koja lajtmotivski dominira atmosferom romana *Veliki Getsbi* jeste bilbord sa očima koje bi, bar na nivou čitalačke impresije, mogle anticipirati potonju atmosferu „Velikog Brata“ iz romana *1984* (1949) Džordža Orvela:

Ali iznad ovog sivog predela i grčeva turobne prašine koja neprestano treperavo lebdi nad njim, ubrzo ćete primetiti oči doktora T. Dž. Eklberga. [...] plave su i ogromne – svaka mrežnjača po jedan metar. One ne gledaju ni s jednog lica, već se nalaze iza gigantskih žutih naočara koje se oslanjaju na neki nepostojeći nos. Tamo ih je očigledno postavio neki neobuzdano šaljiv očni lekar, da bi povećao klijentelu u svojoj ordinaciji u Kvinsu, i potom sâm utonuo u večno slepilo; ili je prosto na njih zaboravio i odselio se na neko drugo mesto. Ali njegove oči, malo izbledele od

⁴ Pokretljivost sugerise i to što Nik „na belinama reda vožnje“ ispisuje imena ljudi koji su toga leta dolazili u Getsbijevu kuću (Ficdžerald 2011: 76).

⁵ Ne treba smetnuti s uma ni da Getsbijeve zvanice u prostor njegove vile bivaju dovožene kolima koja on šalje po njih: „Svake subote uveče njegov rols-rojs se pretvarao u omnibus, koji je od devet ujutro pa sve do kasno posle ponoći dovozio zvanice u njegov dvorac i razvozio ih po kućama u gradu“ (Ficdžerald 2011: 51).

bezbrojnih dana, izložene suncu i kiši, nastavljaju da zamišljeno gledaju preko ovog veličanstvenog đubrišta (Ficdžerald 2011: 32–33).

Bilbord u čijem *pogledu* naslućujemo nešto sablasno smešten je na pola puta između Vest Ega i Njujorka, odnosno u neposrednoj blizini Vilsonove benzinske pumpe. Osobenost ove reklame ogleda se u neobičnoj prodornosti simboličkog pogleda kome, čini se, ništa ne može umaći. Postavljene tako da ih svi vide, oči doktora Eklberga, čini se, bivaju veoma žive u unutrašnjoj psihologiji junaka. U tom svetlu je sugestivna scena u kojoj, iz pogleda koje jedno drugom upućuju Getsbi i Dejzi, Tom shvata njihov flert:

‘Ko hoće da ide u grad?’, navaljivala je Dejzi uporno. Getsbijev pogled otplovi ka njoj. ‘Oh’, uzviknu ona, ‘izgledate tako hladni!’ Pogledi im se sretoše i oni nastaviše da se gledaju, sami u svemiru. Ona s naporom spusti pogled na sto. [...] ‘Ličite na čoveka-reklamu’, nastavljala je ona nevino. ‘Je l’ znate čoveka reklamu’... (Ficdžerald 2011: 144).

Nije doslovno markirano da li se Dejzina aluzija odnosi na „oči doktora T. Dž. Eklberga“, no, s obzirom na to da je posredi sporazumevanje pogledima, slutimo da aluzija jeste usmerena u tom pravcu. Tome u prilog bi mogla govoriti i činjenica da se Nik, tokom povratka, videvši ovaj bilbord, setio Getsbija.⁶ Prisustvo ove reklame doprinosi tome da čitav prostor izaziva nespokoјstvo, te tako Nik oseti nemir kada se nađe ispred Vilsonove radionice. Poslednje pojavljivanje bilborda zlokobnog pogleda nalazimo u sceni kada se u Vilsonu, suprugu pokojne Mirtl, rađa ideja o osveti:

Stojeći iza njega, Mikaelis sa iznenađenjem primeti da je on gledao u oči doktora T. Dž. Eklberga, koje, blede i ogromne, tek behu izronile iz nerastvorene noći. ‘Bog sve vidi’, ponovi Vilson. ‘To je obična reklama’, uveravao ga je Mikaelis. Nešto ga nagna da se okrene i osmotri sobu iza sebe. Ali Vilson je još dugo stajao kraj prozora, s licem tesno priljubljenim uz okno i s vremena na vreme klimao glavom na sumrak (Ficdžerald 2011: 192).

Zlokobni bilbord nadilazi status dekorativne reklame koja određuje eksterijer, te doprinosi ukupnom semantičkom potencijalu romana. Recimo, ove oči su mogle svedočiti o svakoj Tomovoj poseti Mirtl, ali i videti ko je zbilja u kobnom trenutku vozio žuti automobil. Pored Dejzine asocijacije na čoveka-reklamu, podstaknute Getsbijevim pogledom, povod za razmatranje ovih analogija mogao bi se naći i u

⁶ „A kad se zatim na putu pred nama pojaviše izbledele oči doktora T. Dž. Eklberga, ja se setih da nas je Getsbi upozorio da nećemo imati dovoljno benzina“ (Ficdžerald 2011: 148).

činjenici da je Getsbi, prvenstveno iz Nikove vizure, izdvojen od ostatka sveta, kao i u tome da se među susedima, u prvo vreme, odvijala svojevrsna igra (p)osmatranja.⁷

3. SLUŠALICA RAZOTKRIVA

Dvadesete godine u Sjedinjenim Američkim Državama takođe jesu i razdoblje ubrzanog usavršavanja i širenja telekomunikacione mreže, one su počele otvaranjem telefonskih javnih veza širom američkog kontinenta, da bi ubrzo usledio i prvi transatlantski telefonski poziv 1926.⁸ Pred kraj decenije, 1929. godine, Herbert Hoover postaje prvi američki predsednik na čijem se radnom stolu našao telefon.⁹ Zbog toga nije iznenađenje što telefon kao tehnološko otkriće zauzima bitno mesto u radnji romana *Veliki Getsbi*. Telefon koji se nalazi u domu svakog lika Ficdžerald pretvara u važan lajtmotiv i sredstvo pomoću koga junaci uspostavljaju interakciju, dok se pred čitaocima otvara nemali prostor koji naracija zatamnjuje.

Na sličan način kao i kada je bila reč o automobilu, telefon pri prvom značajnijem privlačenju pažnje – iz Nikove vizure – zadobija antropomorfne crte: „U sobi, na opšte zaprepašćenje, ponovo zazvoni telefon; [...] sumnjam da je čak i gospođica Bejker [...] bila u stanju da ostane potpuno hladna prema metalno zvonkom *navaljivanju petoga gosta*“ (Ficdžerald 2011: 25–26, kurziv M. R.). Nikovo pripovedanje o prvoj poseti Bjukenenovima jasno svedoči o tome da telefon u njihovoj kući označava simboličko ishodište porodičnog nemira. Kada Tomu telefonira ljubavnica, Dejzi će njegovo odsustvo iskoristiti da Niku ispriča razloge svoga bračnog nezadovoljstva. Nešto znakovito dâ se naslutiti i u sceni kada rasprava između Toma i

⁷ Tako je Getsbi mogao znati ko mu je sused i poslati mu ličnu pozivnicu. S druge strane, Nik na početku pripoveda: „primetih da nisam sam – petnaestak metara od mene, iz senke dvorca moga suseda, beše izronila neka prilika, koja je s rukama u džepovima stajala i posmatrala srebrni biber zvezda“ (Ficdžerald 2011: 31). Motiv očiju bio je očigledno važan i samom Ficdžerald, budući da su se oči našle i na plavim koricama prvog izdanja *Velikog Getsbija*. U tom svetlu, zanimljivi su memoarski zapisi koje nalazimo u *Pokretnom prazniku* (*A Moveable Feast*, 1964) Ernesta Hemingveja o prvom susretu sa Ficdžeraldom i njegovim novim romanom. Hemingvej beleži: „Omot je ličio na korice nekog lošeg naučno-fantastičnog romana. Skot mi je rekao da omot ne bi trebalo da me odvraća od knjige, i da je crtež predstavljao jednu plakatu postavljenu pored auto-puta u Long Ajlendu, koja je u romanu imala važno mesto. Rekao je da mu se svojevremeno omot dopadao, i da ga više ne voli. Skinuo sam ga pre nego što sam počeo da čitam knjigu“ (Хемингвеј 2016: 184).

⁸ Hronologiju razvoja telekomunikacionih usluga pronašli smo na Vikipediji. Pri navođenju hronologije dvadesetih godina, autori članka „Timeline of the telephone“ pozivaju se na knjigu *The Magic of Communication The Telephone: A Magic Device* (1953). Videti: https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_the_telephone#cite_note-Bell1953-23.

⁹ Videti: <https://www.whitehousehistory.org/the-west-wing-1925-1949>.

Getsbija kreće ka vrhuncu: „Nastupi trenutak tišine. Telefonski imenik skliznu sa držača i tresnu na pod“ (Ficdžerald 2011: 153). S obzirom na učestalost upotrebe telefona u radnji romana, nećemo se zadržavati na onim mestima gde njegova upotreba ne nadilazi primarnu upotrebnu vrednost.

Status lajtmotiva, tj. motiva „koji se često ponavlja i koji je vezan za lik, situaciju ili događaj i na naročit način ih izražava“ (Prins 2011: 95), telefon u najvećoj meri zadobija onda kada je povezan sa Getsbijevim likom. Tajnovitosti porekla Getsbijevog bogatstva pridružuje se tajnovitost učestalih telefonskih poziva upućenih Getsbiju iz različitih saveznih država. Svaki telefonski poziv Getsbija odvlači od društva u kome se do tada nalazio, da bi, potom, u njegovom odsustvu počinjali razgovori bilo o Getsbijevoj prošlosti bilo o poreklu njegovog bogatstva. Tokom prvog predstavljanja Niku, Getsbija sluga obaveštava da je Čikago na telefonu (Ficdžerald 2011: 62), nakon čega i Nik postavi pitanje *odakle je i čime se bavi* njegov domaćin (Ficdžerald 2011: 63). Tako prvi markirani telefonski poziv generiše dva pitanja koja su od suštinske važnosti za zaplet. Iste večeri, pred kraj zabave, sluga prekida Nikov i Getsbijev razgovor o sutrašnjem letenju hidroplanom jer je na telefonu Filadelfija (Ficdžerald 2011: 68). Slična stvar se dešava i kada Getsbi zbog telefona ostavlja nasamo Vulfshajma i Nika Karaveja (Ficdžerald 2011: 89). Čitalac nije upućen ni u jedan od prva tri Getsbijeva telefonska razgovora, što je u saglasnosti sa činjenicom da u tim momentima Getsbi još uvek uspešno prikriva tajnovitu prirodu kako svog identiteta tako i sumnjivih poslova. Međutim, nakon što je Nik već saznao istinu o Getsbijevom poreklu (*odakle je*), jedan telefonski razgovor stvara pukotinu iz koje je moguće naslutiti *čime se bavi*. Telefon zazvoni u času kada Getsbi pokazuje Niku i Dejzi unutrašnjost svoje kuće: „Stajali su jedno pored drugog i razgledali ih. Baš sam nameravao da ga zamolim da mi pokaže svoje rubine, kad zazvoni telefon i Getsbi podiže slušalicu“ (Ficdžerald 2011: 115). Istina, iz kratkog razgovora sa Detroitom čitalac ne saznaje puno, ali naslućujemo da je po sredi nekakav poslovni problem. Prilikom poslednjeg telefonskog poziva koji je Getsbi uputio Niku, saznajemo da je Getsbi otpustio kompletnu poslugu, nakon čega Nik konstatuje da se „čitav onaj karavan-saraj srušio kao kula od karata“ (Ficdžerald 2011: 138). S obzirom na raspoloženje koje izaziva u kući Bjukenenovih i na najčešće razloge Getsbijeve upotrebe telefona, može se zaključiti da ovaj uređaj – kao i reklama sa očima doktora T. Dž. Eklberga – narušava privatnost, te razotkriva prirodu Ficdžeraldovih junaka.¹⁰ Tako su čitaocu Getsbijevi razgovori prvo apsolutna nepoznanica (Čikago, Filadelfija),

¹⁰ U tom svetlu je upečatljiva scena u kojoj se Džordan Bejker, kako Nik primećuje, „bez ikakvog stida naže napred da prislušne“ (Ficdžerald 2011: 24) razgovor koji vode Tom i Dejzi, motivisan njegovim predašnjim telefonskim razgovorom sa ljubavnicom.

potom saznaje toliko da se u pozadini razgovora može naslutiti problem (Detroit), da bi, nakon Getsbijeve smrti, sticajem okolnosti, Nik primio poziv iz Čikaga kojim je Getsbiju trebalo da bude saopšteno da je „Mladi Pak“ najverovatnije uhapšen s obveznicama (Ficdžerald 2011: 199). Odnos prema telefonu doprinosi i sentimentalnoj crti Getsbijevoг karaktera, s obzirom na to da on do samog kraja gaji nadu da će mu se Dejzi na taj način javiti. Isto tako, do dogovorenog telefonskog poziva koji je Nik trebalo da uputi Getsbiju u podne, nije došlo, pošto je linija bila zauzeta zbog razgovora sa Detroitom, a logično je pretpostaviti da se i Getsbijevo stradanje dogodilo ubrzo nakon toga.

Odnos prema tehničkim i tehnološkim inovacijama u Ficdžeraldovom romanu nadasve je kompleksan. Premda dvadesete godine jesu doba ubrzanog napretka infrastrukture i tehnologije, jasno je da Ficdžerald preko svojih junaka pokazuje ambivalentan odnos prema tehnologiji. Svetove svojih junaka pisac upotpunjuje predmetima – tehnološkim izumima – koji se isprva realizuju iz vizure upotrebne vrednosti, ali zatim bivaju inkorporirani u osobenosti likova. S jedne strane, tehnološki izumi doprinose radnji i karakterizaciji junaka, dok, s druge, zauzimaju važno mesto u njihovoj dezintegraciji. Drugim rečima, antropomorfizovani predmeti prelaze razvojni put od unekoliko antropomorfizovanog statusnog simbola do važnog sižejnog simbola.

4. ADAPTACIJSKA VERNOST I KREATIVNA SLOBODA

Ivo Andrić nas, nasuprot Bulgakovu, pričom o *Omerpaši Latasu* (1976) i konzulu Atanackoviću upozorava da rukopisi mogu goreti, ali da je priča neminovno besmrtna. Kako primećuju Godro i Žost: „ideja da se filmom poslužimo pre svega da bismo pričali priče rođena je u isto vreme kad i kinematograf“ (Godro & Žost 1997: 147). Danas već jednovjekovni život Džeja Getsbija ne odvija se samo na stranicama miliona primeraka i prevoda slavnog romana već i na filmskom platnu. Dovoljno je obratiti pažnju na godine premijernog emitovanja svake od četiri sačuvane filmske verzije *Velikog Getsbija* (1949, 1974, 2000, 2013)¹¹ da bismo zaključili da je svaka epoha imala potrebu da se vrati priči o Džeju Getsbiju. Ovom prilikom, naša pažnja biće usmerena na dve visokobudžetne filmske verzije – onu koju je 1974. godine režirao Džek Klejton s Robertom Redfordom u naslovnoj ulozi i najnoviju ekranizaciju iz 2013, u režiji Baza Lurmana, u kojoj je Getsbija otelovio Leonardo Dikaprio.¹²

¹¹ Postojala je i verzija nemog filma iz 1926. godine, no taj film je izgubljen. Videti više na: <https://blog.prepscholar.com/the-great-gatsby-movies>.

¹² Interesantno je primetiti da je Robert Redford (1936–2025) u vreme premijernog prikazivanja filma bio star 38 godina, kao i da je Getsbi iz 2013. godine – Leonardo Dikaprio – rođen upravo 1974. godine, tako da je u trenutku premijernog prikazivanja imao punih 38 godina.

Poredeći dve filmske verzije, između kojih je vremenski jaz od bezmalo četiri decenije, bez obzira na isti predložak, daleko opširnije možemo govoriti o njihovim razlikama nego o sličnostima. Pomenute razlike načelno se mogu podeliti na one koje se odnose na različita produkcijska rešenja pri ekranizaciji i na tip razlika oličen u različitom odnosu prema književnom predlošku. Razmatranje razlika – kako među ostvarenjima iz 1974. i 2013. godine tako i onih u oba filma u odnosu na Ficdžeraldov roman – ne podrazumeva, u prvom redu, govorenje o dopadljivosti gledaocu sagledanu u odnosu na vernost književnom predlošku, jer kako naglašava Simur Četman: „Jedno od najvažnijih otkrića naratologije je da je naracija sama po sebi složena struktura prilično nezavisna od medija kom pripada“ (Četman 1988: 561). Zasnivanje filmskog ostvarenja na književnom delu zahteva adaptaciju i interpretaciju koja bi trebalo da se realizuje kao samostalno audio-vizuelno delo. U skladu s tim, nastojaćemo da razmotrimo u kojoj meri filmska ostvarenja, i pored činjenice da postoje kao nezavisni entiteti, uspevaju da gledaocu predoče ono esencijalno što Ficdžeraldov roman do naših dana čini veoma uspelim i provokativnim književnim ostvarenjem.

S početka i Klejtonov i Lurmanov film zadržavaju Nika Karaveja kao instancu koja čitaoca / gledaoca vodi kroz naraciju, s tim što vođenje biva organizovano na različite načine. Uvodna kadar matrica¹³ bitno se razlikuje, kako među ostvarenjima tako i u odnosu na roman. Film iz 1974. godine počinje doslednim pripovedanjem iz off-a, tokom koga gledalac ne vidi Karaveja. On će se pojaviti na kraju uvodnih kadrova (tumači ga Sem Voterston), dok pre toga, uz imena glumaca i reditelja u krupnom kadru, gledalac vidi Getsbijev automobil, bazen, enterijer njegove kuće, predmete sa njegovim inicijalima, kao i Dejzine fotografije. Na ovaj način gledaocu bivaju sugerisani ključni elementi koji će biti važni za celokupnu radnju. *Veliki Getsbi* iz 2013. godine dosledno adaptiranom tekstu iz romana i zelenoj svetlosti kadra pridružuje – u odnosu na roman nedosledno – izmeštanje na nivou radnje. U ovom slučaju, Nik Karavej (tumači ga Tobi Megvajer) retrospektivno započinje priču o Getsbiju u svojstvu pacijenta sanatorijuma, kao deo terapije koju mu sugeriše lekar. Zahvaljujući krupnom kadru, uvidom u Nikov medicinski karton vidimo da je u tu ustanovu dospeo 1. decembra 1929. godine zahvaljujući alkoholizmu, insomniji, napadima besa i anksioznosti. Kako ovoga nema u romanu, moglo bi se naslutiti da je reč o sugestivno sprovedenoj rediteljskoj zamisli Baza Lurmana o posledicama koje energično „doba džeza“ ostavlja na one koji nisu bili njegov najsnažljiviji integralni deo. Tome treba dodati i zapažanje da je Lurmanu očigledno stalo do predočavanja istorijskog konteksta epohe. To je postignuto svrhovitim i, ispostaviće se, opravdanim izneveravanjem književnog predloška, pa Nik

¹³ „Dugačak kadar koji nas uvodi u novu scenu i utvrđuje međusobne odnose detalja koje ćemo potom videti u bližim planovima“ (Četman 1988: 562).

na početku gotovo uopšte ne govori o vlastitom poreklu već o nastojanjima da se snađe u doba ekonomskih brzaka koje diktira Vol Strit 1922. godine. Estetskoj i hermeneutičkoj lepoti uvodnih kadrova doprinosi i snežni eksterijer sanatorijuma.¹⁴ Nasuprot tome, Klejtonov film započinje Nikovom posetom Bjukenenovima, bez ikakvog predočavanja da je reč o „dobu džeza“. Prvih desetak minuta oba filma upečatljivo anticipiraju i ukupnu filmsku atmosferu koja će preovladavati do kraja. Dok Klejtonov film donosi mirnu naraciju i uglavnom krupne kadrove, bez naglih prelaza, Lurmanov film se, u velikoj meri, sastoji od dinamičnih panoramskih kadrova koji se, po potrebi, spuštaju na jedan lik ili događaj. Strukturiranje naracije u oba filma (premda flešbekovi postoje samo u novijem) potvrđuje tezu da je aktualizacija prošlosti življa u filmu nego u pisanoj reči. Kako zaključuje Fransoa Vanoa, pisano „gotovo automatski izaziva efekat da fikcija prethodi naraciji, dok film izaziva efekat istovremenosti“ (Vanoa 1997: 156).

Kada je reč o centralnom junaku, Džeju Getsbiju, oba reditelja su svesna da je morao biti prikazan istovremeno i kao mistično izdvojeni pojedinac i kao integralni lik zajednice. S obzirom na Nika kao naratorsku instancu, Getsbi neće stupiti pred gledaoce sve dok se Nik i on zvanično ne upoznaju. Ipak, u oba filma i pre upoznavanja, gledalac nekoliko puta vidi Getsbija zatamnjelog ili kamera biva postavljena iza Getsbijevih leđa dok s prozora vile posmatra Nika. Okolnosti pod kojima će se Nik i Getsbi upoznati umnogome ukazuju na različitu koncepciju Getsbijevog lika kod dvojice reditelja. Klejtonov Getsbi je i sasvim izdvojen iz zabava koje organizuje – jedna od zvanica potvrđuje da se Getsbi nikada ne pojavljuje na svojim zabavama. Nik upoznaje svog suseda nakon što Getsbi pošalje po njega slugu što će ga kroz kuću sprovesti do domaćina koji je sâm u kancelariji. S druge strane, Lurmanov ali i Fildžeraldov Getsbi prisustvuju svojim zabavama. To ne čine sasvim aktivno, ne konzumiraju preterano alkohol, ali nalaze se među zvanicama tokom zabave. Pod takvim okolnostima, gotovo slučajno, Nik upoznaje Getsbija. Nasuprot Redfordovoj usamljeničkoj poziciji, Dikaprio svoje „I’m Gatsby!“ izgovara na zabavi, nakon čega je spontano usledio vatromet. Čitava naracija najnovijeg filma podređena je pokretljivosti i *poetici* džeza, zbog čega smatramo da upravo ona biva vernija tekstu romana, ali i upečatljivije

¹⁴ Ovo bi gledaoca moglo podsetiti na simboliku snega u priči „Mrtvi“ iz Džojsovih *Dablinaca* gde on pada jednako i po živima i po mrtvima. Vredan podsećanja je i domaći film *Profesionalac* (Dušan Kovačević, 2003), gde je melanholija snega sugerisana slikama Save Šumanovića. Osim što je motivisana porodičnom istorijom jednog od junaka, snežna belina sa slika u enterijeru doprinosi utisku da je susret Kovačevićevih protagonista susret dva gubitnika.

predočava ambijent epohe.¹⁵ Dvadesete godine XX veka kao epoha kretanja i brzine uspešno su prikazane na filmskom platnu zahvaljujući i spotu kao svrhovitom kreativnom rešenju Baza Lurmana. Tako kada Getsbijeve zabave dostigne vrhunac, sledi spotovska sekvenca koja traje nekoliko minuta.¹⁶ Ni jedan ni drugi reditelj ne zanemaruju ogovaračku prirodu Getsbijeve zabave u času kada uživaju njegovo gostoprimstvo. Ipak, Lurmanov film donosi kreativnije rešenje ovog aspekta, tako da se spotovske sekvence smenjuju sa spekulativnim teorijama uzajamno se presecajući. Kao da se time želelo sugerisati da, sve dok zabava traje, zvanicama nije ni važno je li Getsbi kajzerov rođak i je li zbilja ubio čoveka. Kod obojice reditelja Getsbi se može osmotriti koliko kao ličnost koja je nosilac modernosti toliko i kao rob u vlastitoj vili (upečatljivo je da se, tokom oba filma, postepeno gase svetla na Getsbijevoj kući¹⁷). Lurmanov film sadrži obilje živih panoramskih kadrova sa zabave, no oni se pretapaju sa Getsbijem koji, u krupnom planu, biva izdvojen i izdignut iznad mase.

Čitalac Ficdžeraldovalog romana će, tokom gledanja filma iz 1974, sa lakoćom uočiti izvesno „prepakivanje“ replika i unošenje proizvoljnosti u radnju. Zbog njihove očiglednosti, nećemo se baviti svakom od njih. Prema našem mišljenju, dva najkrupnija odstupanja ogledaju se u sunčanom danu (nasuprot kišnog u romanu) prilikom prvog susreta Getsbija i Dejzi (tumači je Mija Farou). Po povratku u kuću, Nik ih obaveštava da je kiša stala, iako zapravo nije ni padala. Pored toga, ostaje nepoznanica zbog čega se Džek Klejton i scenarista Frensis Ford Kopola u potpunosti oglašuju o segment priče o razvojnem putu Džeja Geca. Ni Getsbi, niti bilo ko drugi, Niku ne priča priču o

¹⁵ Možda to proističe iz činjenice da od druge decenije 21. veka suštinski nastupa savremeno doba ubrzanog življenja i uspona tehnoloških inovacija. Iz treće decenije 21. veka moguće je uspostaviti i (sasvim uslovne) analogije na fonu identičnog osećanja života između dve udaljene epohe. Kroz vizure pandana Velikoj depresiji iz 1929. moglo bi se razmišljati o tome da je druga decenija 21. veka završena, a treća otpočeta epidemijom smrtonosnog virusa, kao i novim ratom na tlu Evrope.

¹⁶ Za potrebe filma je 2013. godine nastala numera *A Little Party Never Killed Nobody (All We Got)*. Izvodi je američka pevačica i glumica poznata pod scenskim imenom Fergi (Fergie).

¹⁷ Verujemo da električna svetla, posebno u Getsbijevoj vili, predstavljaju kontrast između spoljašnje raskoši i unutrašnje praznine. Getsbijeve zabave osvetljene su hiljadama lampi, što simbolizuje njegov pokušaj da stvori bajkoviti svet koji će privući Dejzi. Međutim, iza te osvetljenosti krije se samoća. Električna svetla maskiraju istinu da Getsbijeve živote, ma koliko blistao spolja, ostaje emotivno prazan. Svetlost stvara iluziju stabilnosti i uspeha, ali se pokazuje kao lažni sjaj, simbol američkog sna koji ne može da se ostvari.

poreklu njegovog suseda. Iz Lurmanovog filma pak izostavljena je scena sa ocem koji dolazi na Getsbijevu sahranu, no to ne narušava celovitost filmske priče.¹⁸

Lurmanovo viđenje tehnoloških izuma o kojima je bilo reči u prvom segmentu ovoga rada doprinose hermeneutičkoj dubini filma iz 2013. godine. Telefon, reklama i automobili gledaocu bivaju sasvim jasno sugerisani pojavljivanjima u krupnom kadru. Kako primećuje Četman:

Ali, krupni planovi koji nam odmah padaju na pamet obično imaju samo hermeneutičku funkciju tj. tumače zaplet. [...] Svi ovi krupni planovi svojom snagom nastoje da zaokupe našu pažnju i ni na koji način ne pobuđuju estetsku smirenost. Oni pronalaze svoju funkciju, kao izrazito snažni činiooci, u sistemu napetosti. Predstavljajući na najdramatičniji način, ovi krupni planovi istovremeno pitaju večno narativno-hermeneutičko pitanje 'Bože moj', vape oni, 'Šta sledi?' (Četman 1988: 562).

U ovako shvaćenoj funkciji krupnih kadrova, u Lurmanovom filmu nalazimo sve tehnološke izume za koje smo ustanovili da predstavljaju važan činilac u radnji. Sasvim smo uvereni da Lurman jeste bio svestan njihovog značaja, budući da i na filmu zadobijaju status lajtmotiva. Getsbijevo javljanje na telefon, kao i zlokobnost očiju sa reklame, u novijem filmu imaju sasvim posebno mesto, dok film iz 1974. godine gotovo u potpunosti negira tehnološka otkrića. Scena u kojoj služavka kraj kade drži telefon dok Dejzi razgovara, kao i pretapanje reklamnih očiju sa farovima Getsbijevo automobila, jedina su upečatljivija dramatizacija ovih predmeta. Jedan od hvale vrednih postupaka Baza Lurmana jeste i to što *njegov* Getsbi iz bazena iskoračuje upravo da bi se javio na telefon (verovatno misleći da ga Dejzi poziva), dok u starijoj verziji Redford samo izgovara Dejzino ime dok leži na dušeku u bazenu. Kada govorimo o Dejzi – Miji Farou na filmu iz 1974, odnosno Keri Maligan iz 2013. – verujemo da filmska plava kosa njenog lika (nasuprot crne u romanu) ne zaslužuje osudu.

Nameće se zaključak da su tvorci filma iz 1974. godine Ficdžeraldov roman unekoliko pojednostavili provlačeći ga kroz vizuru ljubavnog odnosa između Getsbija i Dejzi. Ovakav postupak čini da gledalac oseti empatiju prema likovima, no smatramo da nije bilo neophodno dopisivati scenu s darovanjem prstena i sačuvanom ratnom

¹⁸ Interesantno je napomenuti da postoji snimljen alternativni kraj koji obuhvata scene sa Getsbijevim ocem, sahranom, Nikov razgovor sa Vulfshajmom, kao i susret Nika i Toma, međutim, njih nema u filmu. Isto je i sa scenama koje osvetljavaju odnos između Nika i Džordan Bejker. Sve scene su dostupne na *Youtube*-u. Videti: <https://www.youtube.com/watch?v=-nH2nWci8ik>.

uniformom.¹⁹ Zbog toga, ali i zbog očiglednog manjka narativne i glumačke energije, kritike su bile veoma podeljene.²⁰ Nasuprot tome, buka i energičnost Lurmanovog filma verno oslikavaju ambijent Ficdžeraldovog romana, kao i atmosferu u kojoj biti u pokretu znači i biti živ i gde, pored ostalog, velika buka džeza i motornih vozila služi prikrivanju intimnih tišinâ. Osnovne zamerke kritičara uglavnom su se odnosile na hiperaktivnu „buku i bes“ Lurmanovog filma.²¹ Međutim, zahvaljujući Lurmanu, u Getsbiju vidimo čoveka sadašnjosti opsednutog prošlošću, te ličnost koja visokim stilom i bučnim zabavama prikriva vlastite želje. Naposletku, uspeh filmske adaptacije morao bi da se meri i emocionalnim reakcijama koje je podstakla ova vrsta preoblikovanja. Ako je za film najbitniji vizuelni plan koji treba da omogući uživanje publike u filmsku naraciju, onda je moderna i energična ekranizacija esencijalnih ideja koje pokreću Ficdžeraldov roman ono što film iz 2013. godine, barem za pripadnike generacije stasavale u 21. veku, čini modernim klasikom.

5. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Nesumnjivo da je *Veliki Getsbi* bio veoma pogodan za transponovanje na film, jer je i u knjizi bilo moguće pronaći odgovarajuću formu sa provokativnim elementima fabule (tajnovitost, ljubav, smrt). Možda je tajna konstantne popularnosti Ficdžeraldovog romana sadržana u tome što je Džejms Getsbi – možda više nego ikad u svojoj fiktionalnoj istoriji – stanovnik današnjeg sveta, u kome ne bi bilo teško zamisliti čoveka u roze odelu sa narandžastom kravatom koji svoju sliku postavlja na neku od društvenih mreža. Vreme u kome lajtmotivski odzvanjaju reči *brzo* i *još*, ne razlikuje se suštinski od epohe džeza i obveznica. Na osnovu svega rečenog, jasno je da su reditelji filmova iz 1974. i 2013. godine na umu imali svu kompleksnost Ficdžeraldovog romana. Film iz 1974. je tradicionalniji i veran eposi nastanka, dok verzija iz 2013. koristi postmoderni pristup kako bi naglasila kontraste i emocionalni intenzitet priče.

Kada o Ficdžeraldovom romanu promišljamo i govorimo u godini kada obeležavamo jedan vek od njegovog prvog izdanja, nije teško uvideti u kojoj meri *Veliki Getsbi* svedoči o trenutku u kome su tehničke i tehnološke inovacije počele ostvarivati značajniji uticaj na ljudsku svakodnevicu.

¹⁹ Možda bi se Getsbijevu oblačenje ratne uniforme u kojoj je prvi put sreo Dejzi moglo sagledati u svetlu njegove želje da ponovi prošlost, no to nije dovoljno naglašeno.

²⁰ Zato vredi pročitati tekst Rodžera Eberta: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-great-gatsby-1974>.

²¹ Videti tekst Filipa Frenča u *Gardijanu*: <https://www.theguardian.com/film/2013/may/19/great-gatsby-review-philip-french>.

Tehničke inovacije, poput automobila, telefona i električnog osvetljenja, nisu predstavljene samo kao simboli napretka već i kao nosioci društvenih promena, moralne nestabilnosti i sve veće otuđenosti među ljudima. Automobil tako nije samo simbol luksuza već i sredstvo koje vodi ka tragičnom ishodu priče. On postaje oružje koje ubija, čime je sugerisano da moderna tehnologija može služiti destrukciji kada njome upravljaju emocionalno nestabilni ljudi. Telefoni, iako omogućavaju bržu komunikaciju, u Ficdžeraldovom romanu često doprinose nesporazumima i naglašavaju emocionalnu udaljenost među likovima. Umesto da povezuje, telefon unosi nesigurnost, razotkriva dvoličnost i licemerje u međuljudskim odnosima.

Kroz prikaz tehničkih dostignuća, Ficdžerald ne slavi modernizaciju bez rezerve, već postavlja kritičko pitanje o njenom uticaju na međuljudske odnose, moral i identitet. Epoha u kojoj su čovek i mašina nepopravljivo zavisni jedno od drugog, kao i neprestana provokativnost priče o zanosima i prkosima *Velikog Getsbija* svedoče o univerzalnoj potrebi dubljeg razmatranja vrednosti, varljivosti i posledicama američkog (ili bilo kog drugog) sna o velikom sjaju u eri materijalizma i ubrzanog društvenog razvoja.

IZVORI

Ficdžerald, S. F. (2011). *Veliki Getsbi*, prev. Petrović, A. S. Beograd: Laguna.

LITERATURA

- Četman, S. (1988). Šta može roman a ne može film (i obratno), prev. Kostić, A. D. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, 34(58), 561–564.
- Džonson, P. (2003). *Istorija američkog naroda*, prev. Kurir, Đ. Beograd: Knjiga-komerc.
- Godro, A., & Žost, F. (1997). Filmska priča, prev. Popov, J. *Reč: časopis za književnost i kulturu*, 4(35/36), 147–151.
- Prins, Dž. (2011). *Naratološki rečnik*, prev. Miladinov, B. Beograd: Službeni glasnik.
- Vanoa, F. (1997). Pisana priča – filmska priča, prev. Popov, J. *Reč: časopis za književnost i kulturu*, 4(35/36), 154–158.
- Zin, H. (2013). *Narodna istorija Sjedinjenih Američkih Država*, prev. Hasnaš, S. Beograd: V.B.Z.
- Хемингвеј, Е. (2016). *Покретни празник*, прев. Стефановић, А. Б. Београд: Просвета.

FILMOVI

Clayton, J. (Director). (1974). *The Great Gatsby* [Film]. Paramount Pictures.
Kovačević, D. (reditelj). (2003). *Profesionalac* [film]. Vans.
Luhrmann, B. (Director). (2013). *The Great Gatsby* [Film]. Warner Bros Pictures;
Roadshow Films.

Milan B. Radoičić

THE GREAT GATSBY, THE AMERICAN DREAM BETWEEN THE LINES AND THE FRAMES

Summary

The subject of the paper will be a consideration of the way in which Francis Scott Fitzgerald incorporated some of the key symbols of technical and technological expansion in the United States of America in the twenties of the 20th century on the pages of the novel *The Great Gatsby* (1925). After presenting summarized historical data about the third decade of the 20th century, we will try to consider to what extent the semantic potential of the status of cars, telephones and advertisements contributes to the structure of the novel's plot. Attention will be focused on the strategy by which the writer achieves that technological inventions contribute to the substantiality of the heroes and disintegrate it, and how they affect their actions and experiences. The paper will also seek to determine to what extent Fitzgerald expresses an ambivalent attitude toward the "Jazz Age" through his novel. A separate section of the paper will refer to the consideration of two screen adaptations of Fitzgerald's novel. By analyzing the films of the same title by Jack Clayton (1974) and Baz Luhrmann (2013), the paper will explore the extent to which the two directors adhered to the literary template and identify the directorial techniques employed to present the basic narrative strategy of the novel *The Great Gatsby* to the viewers.

Keywords: Jazz Age, car, telephone, advertisement, leitmotif, film, screen adaptation