

## АЗРА А. МУШОВИЋ<sup>1</sup>

ДРЖАВНИ УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ ПАЗАРУ  
ДЕПАРТМАН ЗА ФИЛОЛОШКЕ НАУКЕ  
СТУДИЈСКИ ПРОГРАМ ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

# КРОЗ ПОЕТИКУ НЕГАТИВНЕ СПОСОБНОСТИ – КИТСОВ РОМАНТИЧАРСКИ СЕНЗИБИЛИТЕТ У ДЕЛУ Ф. СКОТА ФИЦџЕРАЛДА

Несумњиво је да поетика Џона Китса представља најстрајније романтичарско присуство у креативном опусу Ф. Скота Фицџералда. Бројни критичари су указивали на Фицџералдову фасцинираност Китсовим одама и наративним песмама у романима *Лејли и њоклејши* (1922), *Велики Гејтсби* (1925) и *Блаја је ноћ* (1934). Постоји критичка тенденција да се утицај Китсове поезије редукује на богату ризницу поетских слика које Фицџералд користи у својој прози или, алтернативно, да се Фицџералд тумачи кроз Китсов идеализовани свет самодовољне романтичности, сада настањен заводљивим *femme fatales* и елегичним хероинама. Још значајније, Китсова поезија представља образац за амбивалентност саосећања приказану у Фицџералдовом делу. Фицџералдов начин приповедања – који у себи обједињује емпатију и критичку дистанцу – сам по себи је оглед у Китсовој поетици *негативне способности* у којој уметничко ја, према Китсовим речима, представља *све и ништа*... Рад настоји да прикаже да је ова креативна и критичка повезаност са поетиком негативне способности Китсовог романтичарског сензибилитета централна за Фицџералдов креативни доживљај *емоције* и *сећања*. Алтернативно, ова британско-америчка *повезаност* такође пружа и снажан увид у интеркултуролошки аспект романтизма.

**Кључне речи:** романтизам; негативна способност; модернизам; амбивалентност; сензибилитет; интеркултуралност.

---

1 azramusovic@gmail.com

## УВОД: РОМАНТИЗАМ, ПСИХОЛОШКА КРИТИКА И ПОЕТИКА НЕГАТИВНЕ СПОСОБНОСТИ

Иако је прихватио реалистички метод и модернистичке технике у својим романима и кратким причама, велики амерички модерниста Френсис Скот Фицџералд припада првенствено оној струји модерниста које називамо *романтичарима модерне*. Како истиче Каули „[...] Фицџералд је био међу најстраственијим романтичарима, али је такође био међу неколицином америчких писаца који су настојали, попут Стендала у Француској, да романтизам начине стварним указујући на његове узроке и последице...“ (Cowley, 1973, стр. 66).<sup>2</sup>

Романтичарски *трајични* осећај живота прожима Фицџералдов опус. Његово дело већ на почетку одсликава значај *сензација* и *осећаја* као и његову способност да их са највишим степеном искрености изрази, откривајући оно што Кенет Ејбл истиче: „Фицџералд, попут многих романтичара, настоји да искуство обдари максималном јачином емоције дуго *након* догађаја и *након* што је романтичарска имагинација имала времена да обоји и интензивира искуство“ (Eble, 1963, стр. 48).<sup>3</sup>

Према Фицџералдовом признању, његов *идеал* међу енглеским романтичарима био је Џон Китс. Постоје бројни наговештаји Китса у Фицџералдовом опусу. Тако је Китсова *Ода славују* Фицџералду обезбедила назив романа као и епиграф. Рад се бави утицајем Китсовог романтичарског сензибилитета на креативни опус Ф. Скота Фицџералда, док најшири оквир за оваква разматрања представља *психолошка* критика. Психологија и романтичарска настојања су били испреплетани од својих почетака. Сам концепт психологије почива на осветљавању скривених *страхова* и *жудњи* који нарушавају и контролишу романтичарске животе. Психолошка критика сеже изван *граница* уобичајеног у настојању да представи вечни конфликт између *свесној* и *несвесној*, охрабрујући тако креативност у књижевним опсервацијама. Будући да на овај начин доприноси ослобађању *имагинације*, психолошка критика представља адекватан теоријски оквир за романтичарско-модернистичке аналогije.

2 Цитате у раду са енглеског превела А. Мушовић.

„[...] Fitzgerald was among the most passionate romantics, but also among the few American writers who intended, like Stendhal in France, to make Romanticism real, by pointing out its causes and consequences...“ (Cowley, 1973, стр. 66).

3 „[...] Fitzgerald, like many romantics, intends to enrich experience with the maximal emotional intensity, long *after* the event and *after* the romantic imagination had the opportunity to tinge and intensify experience“ (Eble, 1963, стр. 48).

Централни део Китсове романтичарске мисли чини спознаја да су разочараност и губитак илузија заправо неизбежни, што га директно повезује са Фицџералдовом поетиком. У неким својим размишљањима Китс је имао пуно заједничког са Вордсвортом. Обојица су непрестано били свесни онога што је Вордсворт називао „мирном и тужном музиком човечанства“ (McGann, 1983, стр. 389). Стање поетске креативности, које је Вордсворт називао „мудром пасивношћу“, Китс је у једном писму (21. XII 1817) назвао „негативном способношћу“ (*negative capability*) (Keats, 1970, стр. 314). Тиме је мислио на часове у којима је уметник способан да буде у стању *несигурности*, *недоумице* и *сумњи*, али да ипак не осећа потребу да то стање промени тиме што би се окренуо чињеницама и разуму. У том стању несигурности и сумње стваралачка свест је максимално рецептивна и живи осећањем, а не разумом. То је за Китса срж имагинативног живота.

Несумњиво је да Китс представља најистрајнији романтичарски утицај у креативном делу Ф. Скота Фицџералда, који је поетику овог песника сматрао једном од „најбогатијих и најсензуалнијих у енглеском језику, укључујући и Шекспира“ (Fitzgerald, 1963, стр. 104). Постоји критичка тенденција да се утицај Китсове поезије редукује на богату ризницу поетских слика које Фицџералд користи у својој прози или, алтернативно, да се Фицџералд тумачи кроз Китсов идеализовани свет самодоволне романтичности, сада настањен заводљивим *femmes fatales* и несрећним хероинама (Swann, 1990, стр. 437–438).

Штавише, Китсова поезија представља образац за амбивалентност саосећања односно симпатетичку подвојеност приказану у Фицџералдовом делу. Идентификовање ове саосећајне амбивалентности представља један од есенцијалних аспеката Фицџералдовог писања, који субјективност приказује кроз непосредност погледа изнутра који онда прелази у један проницљив и оштар суд споља. Фицџералдов начин приповедања – који у себи обједињује емпатију и критичку дистанцу – сам по себи је оглед у Китсовој поетици *негативне способности* у којој уметничко ја, према Китсовим речима, „представља све и ништа – Нема карактера – ужива у светлости и сенци; живи наслађујући се у добру и у злу [...] доживљава једнако задовољство у стварању једног Јага као и једне Имоген“ (Keats, 1970, стр. 387).<sup>4</sup> Ова критичка и креативна повезаност са Китсовим поетским *јирисусивом* је централна за Фицџералдов креативни доживљај *емоције* и *сећања*.

Године 1936. Фицџералд није признавао Китсово истицање разлике између „камелеонског песника“ и „вордсвортовске или еготистичне узвишености“ (Keats, 1970, 1, стр. 387).<sup>5</sup> У збирци есеја и бележака *Прскање*, Фицџералд,

4 „is every thing and nothing – It has no character – it enjoys light and shade; it lives in gusto be it foul or fair [...] It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen“ (Keats, 1970, стр. 387).

забринут „да је почео да се идентификује са објектима свога страха односно емпатије“,<sup>6</sup> налази у Вордсворту и Китсу отпор према оваквој претераној идентификацији која „наговештава смрт довршености“:

„Била је то претећа измаглица. Када је Вордсворт схватио да су *дани земаљске славе* *прошли*, није осетио никакву принуду да и он нестане са њима, а Ватрена честица Китс никада није прекинуо своју борбу са т.б., нити се и у својим последњим тренуцима одрекао наде да припада великим енглеским песницима.“ (Fitzgerald, 1945, стр. 52)<sup>7</sup>

Фицџералд нам открива да је претерано заокупљен сопственом темом – оним што описује као „меланхолични став према меланхолији“ – да би се одвојио од упорног утицаја вордсвортовске и китсовске естетике. Али, у истом духу, Фицџералд препознаје своје стање као „очигледно немодерно“ и изједначава своје „саможртвовање“ са „нечим земљано-тамним“ (*sodden-dark*) (Fitzgerald, 1945, стр. 52). Фицџералдов избор сложеног придева подражава „земљу“ (*sod*) из Китсове *Оде њамној њишици њевачици (Ода славују)*. Чак и када се Фицџералд дистанцира од китсовског романтичарског поетског ја, он афирмише Китсов појам *саморасџварања* (преобликован у пламтећи сакрифицијални чин „саможртвовања“)<sup>8</sup> као тренутак када је „посматрајуће ја“ преплављено једном целовитошћу постојања која се према Китсовим речима простире од „величанственог залазећеј сунца до безначајног врапца који *чејрка њо њеску*“ (Keats, 1970, I, стр. 186).

## ПОЕТИКА УНУТАРЊЕГ УОСЕЋАВАЊА

Размишљајући касније о уметности својих савременика Ернеста Хемингвеја и Томаса Вулфа, Фицџералд китсовском прецизношћу истиче разлику између Вордсворта и Китса:

„Оно што представља сличност између нас тројице као писаца јесте настојање које се појављује у нашој фикцији с времена на време – настојање да се поново осети *нејосредни осећај њренушка* у времену и простору, удахнут људима пре

5 Иронично, будући да је *Романичарски ејојисџа* био радни назив његовог првог романа, који је касније промењен у *Сове сџране раја*, а објављен 1922. године.

6 „he had become identified with the objects of my horror or compassion“ (Fitzgerald, 1945, стр. 52).

7 „It was dangerous mist. When Wordsworth decided that 'there had passed away a glory from the earth', he felt no compulsion to pass away with it, and the Fiery Particle Keats never ceased his struggle against t.b. nor in his last moments relinquished his hope of being among the English poets“ (Fitzgerald, 1945, стр. 52).

8 Џон Коул истиче да су Фицџералд и Китс водили „борбу против *објекџивносџи* и *субјекџивносџи*“ (Cole, 1991, стр. 152).

него стварима – тј. покушај достизања онога што се Вордсворт трудио да уради пре него онога што је Китс достизао са једном величанственом лакоћом, покушај достизања једног зрелог осврта на дубоко искуство.“ (Fitzgerald, 1963, стр. 270)<sup>9</sup>

Чињеница да се Фицџералдова поетика напослетку стапа са Китсовом није изненађујућа. „Поезија“, примећује Фицџералд, „је или нешто што живи попут ватре у нама ... или не представља ништа, до празну [...] формализовану досаду“ (Fitzgerald, 1963, стр. 104).<sup>10</sup> Оваква декларација о поезији као суштинској (ватрену карактеристику Фицџералд повезује са Китсовим карактером и поетским темпераментом)<sup>11</sup> и природној сили је обојена сећањем на Китсову максиму да „уколико Поезија не настаје природно као што Лишће расте на дрвећу, боље је да уопште не настаје“ (Keats, 1970, I, стр. 238–239).<sup>12</sup> Фицџералд је чак и пре објављивања *Прскања* (*The Crack-Up*) истицао да је неиздрисива „носталгична туга“ која обележава његово дело последица „превише читања Китса“ током младости (Fitzgerald, 1963, стр. 547).

Свој „доживљај дубоког искуства“ Фицџералд доводи у везу са имагинативним подсећањем на „непосредни осећај тренутка у времену и простору“. Оличавајући Китсов деликатан *грхшећи* осећај „перцепције пужевог пипка“ (Keats, 1970, I, стр. 265), поетски израз за Фицџералда представља „најконцентрованију форму стила“, која је сензибилитетом окренута унутарњим и спољњим, видљивим и невидљивим, емоционалним, психолошким и физичким притисцима на *јегинку* у датом временском и просторном контексту.<sup>13</sup> Будући да је дефиниција *грхшања* „трести се ненамерно због страха или неке друге емоције“ (*OEP*), Китсово наглашавање овог појма нам осветљава и његове и Фицџералдове уметничке циљеве. Фицџералдово наглашавање способности имагинације да „поново осветли“ оно што је *изнуштра* и *сиоља* доживљено у одређеном „временском и просторном тренутку“ води порекло, и подсећа на трансформативну способност Китсовог „ка-

9 „What family resemblance there is between we three as writers is the attempt that crops up from time to time to recapture the *exact feel of a moment* in time and space, exemplified by people rather than by things – that is, an attempt at what Wordsworth was trying to do rather than what Keats did with such magnificent ease, an attempt at a mature memory of a deep experience“ (Keats, 1963, стр. 270).

10 „Poetry is either something that lives like fire inside you [...] or else it is nothing, an empty [...] formalised bore“ (Fitzgerald, 1963, стр. 104).

11 Роналд Берман тврди да ова асоцијација са ватреним превазилази романтизам и води порекло од „Вергилијеве пре него Хомерове“ епике (Berman, 1997, стр. 111).

12 „if Poetry comes not as naturally as Leaves to a tree it had better not come at all“ (Keats, 1970, стр. 238–239).

13 Роналд Берман тумачи Фицџералдову уметност као концентрисану на тренутке када „место постаје простор“ (Berman, 1997, стр. 51).

мелеонског песника“ да продре у животну силу другог бића, дрхтећи деликатно сваким пулсом свога постојања.

За Фицџералда, Китс је био израз *конценџироване* фразе која је у стању да дода једну спољашњу чврстоћу и унутарњу сензацију одабраном поетском субјекту. У Китсовој наративној песми *Уочи Св. Ајнес*, којој се Фицџералд дивио као „вероватно технички најпрефињенијој на енглеском језику“, он истиче један од многих примера:

„Стих попут *зеца* је *дрхћећи* *храмао* *кроз* *смрзнућу* *шраву* је толико жив да протрчите кроз њега, једва примећујући, а он је већ обојио целу песму својим покретима – храмање, дрхтање и смрзавање се дешава пред твојим очима.“ (Fitzgerald, 1963, стр. 44)<sup>14</sup>

Видимо да Китсова употреба термина *дрхћећи* конкретизује принцип „перцепције пужевог пипка“ у пракси, стварајући интимност између спољашњег физичког ефекта и унутарњег доживљаја емоције. Управо ову *емџаишичку* способност растварања на тренутне унутарње просторе *осећања* Фицџералд изједначава са Китсовом поетиком *неџаишвне* *сиџосодности* и користи као модел за сопствену уметност.

## КИТСОВ ПОЕТСКИ ПОТПИС У РОМАНУ *ЛЕПИ И ПРОКЛЕТИ*

Китсов поетски *џоџишис* представља један од сабласних утицаја прошлости који води ка деградацији и пропадању брака Антонија Печа и Глорије Гилберт у Фицџералдовом другом роману (Fitzgerald, 1922, стр. 140). У одлучујућем одломку из романа *Леџи* и *џроклеџи*, Фицџералдова поетика пролазне интимности и унутарњег осећаја открива нам сабласно романтичарско присуство Китса.<sup>15</sup> Фицџералдов приповедач се чежњиво осврће на прошла времена и предосећа емоционални губитак који ће доћи:

„Ведри дани као бродови који плове низ лагану реку; пролећне вечери пуне жалосне меланхолије која је чинила прошлост дивном и горком, наговарајући их да погледају уназад и виде да су љубави осталих давно прошлих лета биле мртве са заборављеним валцерима њихових година. Увек су најзначајнији тренуци били они кад их је нека вештачка препрека раздвајала: у позоришту би им се руке прикрале једна другој, састале, давале и узвраћале *нежне џриџишке* у мраку; у препуним собама би уснама обликовали речи за очи једно дру-

14 „A line like ‘The hare limped trembling through the frozen grass,’ is so alive that you race through it, scarcely noticing it, yet it has colored the whole poem with its movement – the limping, trembling and freezing is going on before your eyes“ (Fitzgerald, 1963, стр. 44).

15 Мајкл Ноулин у есеју *Менкенова одбрана жена и брачне фабуле у роману Леџи и џроклеџи* истиче да је Фицџералдов радни наслов за роман био Китсова *Леџа џосџа без милџиш* (Bryer, 2003, стр. 104).

лог – не знајући да следе само стазе ранијих генерација, али схватајући нејасно да, ако је истина крај живота, срећа је његов израз, да буде помно чувана у њеним кратким и дрхтавим тренуцима.“ (Fitzgerald, 1922, стр. 116)<sup>16</sup>

Присутност Китса осећамо у деликатности Фиццералдове прозе која, усклађена са пролазном природом љубави и лепоте, обојена „жалосном меланхолијом“ и свешћу о пролазним „ранијим генерацијама“, подсећа на стил Китсових пролећних ода. Фиццералдова „жалосна меланхолија“ и „заборављени валцери“ призивају „жалосну химну“ Китсове птичје песме на свршетку *Оде славују* (ст. 75), исто као што Фиццералдове изгубљене „старије генерације“ евоцирају пролазна „гладна поколења“ (ст. 62) која Китс описује у претходној строфи исте песме. Кроз алузије на Китсову оду, и испреплетаност са славујевом „срећом“ (ст. 5), летима „уз песму Провансе, сунчано посело“ (ст. 15), и заводљивом „балзам-помрачином“ (ст. 43), Фиццералд сада ствара „љубави осталих давно прошлих лета“, као проницљиву и немирну визију прошлих и будућих разочараних љубави, пропалих веза и изгубљених снова. Антони и Глорија су подједнако несвесни емоционалне и физичке пустоши која их очекује као што су несвесни и своје некомпатибилности као пара јер су – како Фиццералд истиче у реченици која подсећа на услове у којима је Китс написао *Оду славују*<sup>17</sup> – „неизмерно романтични једно према другом... обоје су шетали сами у непристрасном врту с духом нађеним у сну“ (Fitzgerald, 1922, стр. 116).<sup>18</sup>

Да је Фиццералд био заинтригиран Китсовом употребом придева „жалостан“ (plaintive) видимо у завршној сцени *Зимских снова*, кратке приче објављене у јесен 1922. године. *Зимски снови* су дело које припада прелазном периоду, касније укључено у збирку *Сви шужни младићи* (1926) које, учвршћујући есенцијалну тематику његових прошлих и будућих водећих дела, медитира на завршним страницама о губитку снова, младости и љубави – „свих оних ствари на свету које више не постоје“ – али без способности да развије ону *мишодоејску* узвишеност финалног осећаја *Великој Гејсдија*

16 „Halcyon days like boats drifting along slow-moving rivers; spring evenings full of a plaintive melancholy that made the past beautiful and bitter, bidding them look back and see that the loves of other summers long gone were dead with the forgotten waltzes of their years. Always the most poignant moments were when some artificial barrier kept them apart: in the theatre their hands would steal together, join, give, and return *gentle pressures* through the long dark; in the crowded rooms they would form words with their lips for each other's eyes – not knowing that they were following in the footsteps of dusty generations but comprehending dimly that if truth is the end of life happiness is a mode of it, to be cherished in its brief and tremulous moment“ (Fitzgerald, 1922, стр. 116).

17 Чарлс Браун истиче да је Китс написао *Оду славују* седећи једног пролећног јутра у врту у Вентворту (Stern, 1994, стр. 316).

18 „intensely romantic to each other... both were walking alone in a dispassionate garden with a ghost found in a dream“ (Fitzgerald, 1922, стр. 116).

(Cole, 1991, стр. 67–68). Ипак, стилистички, Фицџералдов опис *изјубљеної сна* – као и напора Декстера Грина да оживи чистоту његове визије о Џуди Џонс (која представља прототип за Дејзи Феј у *Великом Гејсдију*) – успева да достигне китсовску прецизност у опису осећајне, младалачке сензуалности „њених усана влажних од његових пољубаца, њених очију жалосних од меланхолије и њене свежине попут новог лепог рудља ујутру“ (Fitzgerald, 1989, стр. 383). Видимо да Фицџералдово дело често настањује, као и код Китсовог говорника у завршници *Оде славују*, збуњујући свет несталих визија и изгубљених снова.

Иако бројни пасуси код Фицџералда обилују алузијама на Китса, право извориште његовог утицаја на Фицџералдово дело представља Китсова поетика *неіаїивне сїосодносїи*. Фицџералд дели са Китсом фасцинацију овим, скоро неприметним, унутарњим просторима осећања садржаним у „кратким и дрхтавим тренуцима“ процвата трагичне романсе између Антонија и Глорије (Fitzgerald, 1922, стр. 116). Као што Китсов говорник, окружен заводљивом тамом у петој строфи *Оде славују*, замишља једном живом опипљивошћу – достигнутом кроз стапање укуса, мириса и призора – интимност једног визуелног призора скривеног од погледа, тако и Фицџералдов наратор емпатички продире у *мркли мрак* да оживи унутарњи живот *нежних ірїїисака*, састављених од украдених *најзначајнијих іренуїака* када се руке љубавника измешају.

Ма колико да Фицџералд имагинативно раствара нараторово ја у ове „дрхтаве тренутке“, упућивање на *вешїачку іреїреку* наглашава иронично дистанцирање и умањивање емпатије, која се повлачи назад у унутарњи, интимни, описани живот. Живот се, у случају Антонија и Глорије, не састоји толико од осећања колико од вештачког *не-осећања*, док изводе своје учтиве улоге у игри удварања и касније брака. Фицџералдов опис ових „нежних притисака“ унутарњег живота *неосећаних осећања* (*unfelt feeling*) имплицира јаку негацију осећања, које само по себи постаје позитивни осећај, као што Китс примећује у агонизујућим уводним стиховима *Оде славују*. Китс је разумео овакву спознају негације осећаја као *неіаїивну сїосодносїи* песника да спозна „осећај неосетљивости“ (*the feel of not to feel it*) (Keats, 1970, стр. 21).

У роману *Лейи и іроклейи*, Китсов свеприсутни романтичарски *їоїїис* има улогу *шифре* за описане тензије између аутентичних и неаутентичних осећања. У посети старој кући генерала Лија у Арлингтону у Вирџинији, Глорија се противи Антонијевој жудњи да „сачува старе ствари“ постављајући питање: „Да ли би ти ценио Китсово писмо да је потпис поново исписан преко старог да би дуже трајао?“ (Fitzgerald, 1922, стр. 140). Глорија чезне за аутентичним доживљајем прошлости речима које, иронично, предо-

чавају њено физичко прерастање у „врсту оксидиране и нечедне“ жене, (Fitzgerald, 1922, стр. 361) када изјављује:

„Баш зато што волим прошлост, желим да ова кућа (генерала Лија, прим. А. М.) погледа унатраг на свој величанствени тренутак младости и лепоте, и желим да њене степенице шкрипе као под корацима жена у кринолинама и мушкараца у чизмама с мамузама. Али они су је претворили у оксидирану, нашминкану шездесетогодишњу старицу.“ (Fitzgerald, 1922, стр. 140)<sup>19</sup>

Несвесно, Глоријине речи оживљавају оне „стазе ранијих генерација“ несрећних љубавника заглибљених, и поред свег младалачког оптимизма и очекивања, у брутално реални свет разочарања. За разлику од Антонијеве „жудње за романтиком“ и импулсивном презервацијом лепоте, Глорија тврди да „нема лепоте без рескости бола, и нема рескости без осећања да све пролази. Људи, имена, књиге, куће – у прашину – смртну“ (Fitzgerald, 1922, стр. 140). Ниједно не поседује емпатију – као што је приказано поетиком негативне способности Фиццџералдовога наратора – према естетичком сензибилитету оног другог. На тај начин се развија трагедија њиховог односа. Антоније и Глорија не поседују оно што Фиццџералд разуме као знак „прворазредне интелигенције“ која је „способност ума да у исто време садржи две супротстављене идеје“ и при томе функционише (Fitzgerald, 1945, стр. 39). Евоцирајући сећање на Китса, Фиццџералдова поетика одражава уметност *йисања* у којој, када би било могуће помирити „контрадикторност између мртве руке прошлости и високих аспирација будућности“, онда би „его наставио свој пут попут стреле одапете од *нишшавила до нишшавила* таквом снагом да би је једино сила гравитације напослетку спустила на земљу“ (Fitzgerald, 1945, стр. 40).<sup>20</sup>

Заправо, пропала љубавна веза у роману представља неуспех имагинације; неуспех способности самоспознаје, узајамности осећања и осећаја сврсисходности. Катастрофални брак Печових као заједница лоше спојених сензибилитета, измучен неизвесношћу питања њихових вокација у животу, разоткрива овакве тензије и дилеме са којима се уметник *неіаішивне сјосодносіи* сукобљава и настоји да их превазиђе. За Китса, поетски тријумф су представљали контрадикторни тренуци „дивствовања у неизвесном, мистерији, сумњама, без иједног иритирајућег домашаја чињенице и разума“ (Keats, 1970, I, стр. 193).<sup>21</sup> На сличан начин, Фиццџералд осећа највећи тријумф

19 „I love the past that I want this house (General Lee's) to look back on its glamorous moment of youth and beauty, and I want its stairs to creak as if to the footsteps of women with hoop-skirts and men in boots and spurs. But they've made it into a blondined, rouged-up old woman of sixty“ (Fitzgerald, 1922, стр. 140).

20 „contradiction between the dead hand of the past and high intentions of the future“ [...] „the ego would continue as an arrow shot from *nothingness to nothingness* with such force that only gravity would bring it to earth at last“ (Fitzgerald, 1945, стр. 40).

као уметник „када се испуњавајућа будућност и чежњива прошлост измењају у једном величанственом тренутку“ (Fitzgerald, 1945, стр. 63).

## ВИЗУРЕ НЕГАТИВНЕ СПОСОБНОСТИ У *ВЕЛИКОМ ГЕТСБИЈУ*

Фицџералдов роман *Велики Гејтсди* обилује раскошним визуелним секвенцама, од којих свака садржи поменути „величанствени тренутак“, који обухвата привлачну садашњост и заводљиву прошлост. Попут Китсовог песника негативне способности, Никово артикулисање унутарњег значења „фрагмента изгубљених речи“ (Фицџералд, 1925, стр. 112) које ствара митску биографију Џеја Гетсдија насликано је деликатно, негде између испуњења потенцијалног „величанственог тренутка“ и оних неухватљивих изгубљених „најлепших тренутака ноћи и живота“ (Фицџералд, 1925, стр. 58). Овакви тренуци комуницирања „несаопштивног“ воде нас до унутарњег простора који је познати терен за песника *неіаїшвне сіосодностїи*, а какав често показује Ников начин нарације у *Великом Гејтсдију* (Фицџералд, 1925, стр. 112). Ник испољава завидну емпатију са оним „непрекидним низом успешних гестова“, који би могли одређивати Џејеву *личностї*, додајући им „нешто величанствено“, исто као и негативну способност „узвишене осетљивости према животним обећањима“ (Фицџералд, 1925, стр. 2). Као што можемо видети из Гетсдијеве идентификације са једним неповратно изгубљеним интимним тренутком „неизрецивих визија“ (Фицџералд, 1925, стр. 112), отелотвореним у Дејзи и симболизованим њеном „јединственом зеленом светлошћу“, Ник испољава сличну китсовску способност да имагинативно живи у интимном унутарњем свету других (Фицџералд, 1925, стр. 22, 183). Други можда деле ову вештину *неіаїшвне сіосодностїи* и потребу да оживе прошлост, али Ник, за разлику од Гетсдија, не мисли да се прошлост, у његовом случају његова младост на Средњем западу, може вратити.<sup>22</sup> Друштвени аутсајдер и Западњак, попут Гетсдија, Ник, поседује обесхрабрујуће отуђено и у исто време интимно познавање живота оних које опажа у пролазу, воајерски, на тамним градским улицама:

„Заволео сам Њујорк, нарочито онај авантуристички осећај који је град пружао у ноћи и задовољство које непрестано промицање мушкараца и жена и машина пружа немирном погледу. Волео сам да шетам Петом авенијом и да у маси света посматрам романтичне жене, замишљајући да ћу за који минут

21 „of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason“ (Keats, 1970, стр. 193), „when the fulfilled future and the wistful past were mingled in a single gorgeous moment“ (Fitzgerald, 1945, стр. 63).

22 Овакво становиште заступају Џенет Гилтроу и Дејвид Стоук у есеју *Пасїорални начин и језик у Великом Гејтсдију* (Bryer, 2003, стр. 143–144, 39–52).

ући у њихов живот, а да то нико неће сазнати нити ми замерити. Понекад сам их у мислима пратио до стана на углу неке скривене улице, а оне су се окретале и смешиле ми се пре него што би кроз врата ишчезле у топлу помрачину. У чаробном велеградском сутону понекад сам осећао аветињску самоћу, а осећао сам је и у другима – јадним младим чиновницима који се скањерају испред излога чекајући самачку ресторанску вечеру – млади чиновници у сутону који тако траће најлепше тренутке ноћи и живота.“ (Фиццералд, 1925, стр. 57–58)<sup>23</sup>

Пратећи ове интервале између људског и механичког, идеализоване романтичности и сексуалне страсти, чежње за приврженошћу и очајничком изолацијом, овај одломак одговара најдиранијој модернистичкој и апстрактној перцепцији града и његових скривених простора (Verma, 1997, стр. 88–91). Никова перспектива, иако конструисана као модернистички колаж, испољава китсовску префињеност истицањем опипљивих, а ипак изгубљених *иренуџака*, било стварних или замишљених. Ников опис романтичних жена које ишчезавају, обавијене заводљивом топлим помрачним – оживљава „топлу љубав“ и „прозор отворен у ноћи“ у завршним стиховима Китсове *Oge йсихи* (ст. 66–67) – очигледно припадајући поетици унутарњег осећавања.

Ник је одједном објективни модернистички коментатор фрагментованих и отуђених живота које живе становници велеграда, који бива субјективно апсорбован унутарњим осећавањем њихових пропуштених прилика и усамљености. Фиццералдови описи оживљавају Китсов сензибилитет, да би достигао онај концентровани *емоционални инџензиџеј* – квалитет коме се Фиццералд веома дивио код Китса – својом употребом онога што Скот Доналдсон назива „неочекиваним придевима“, а са крајњим циљем преношења свог интензивног унутарњег осећања на спољни видљиви свет физичког (Donaldson, 1983, стр. 302).

Ова способност да ненаметљиво „уђе у њихове животе“ и натера нас да осетимо те унутарње психолошке и физичке просторе емоционалног и велеградског живота „како пулсирају у нама“ (Keats, 1970, I, стр. 279) је поетско достигнуће Фиццералдове прозе која, у свом најбољем издању, достиже

23 „I began to like New York, the racy, adventurous feeling of it at night, and the satisfaction that the constant flicker of men and women and machines give to the restless eye. I liked to walk up Fifth Avenue and pick out romantic women from the crowd and imagine that in a few minutes I was going to enter into their lives, and no one would ever know or disapprove. Sometimes, in my mind, I followed them to their apartments on the corners of hidden streets, and they turned and smiled back at me before they faded through a door into warm darkness. At an enchanted metropolitan twilight I felt a haunting loneliness sometimes, and felt it in others – poor young clerks who loitered in front of windows waiting until it was time for a solitary restaurant dinner – young clerks in the dusk, wasting the most poignant moments of night and life“ (Fitzgerald, 1925, стр. 57–58).

способност коју критичар В. Луис истиче код Китсове поезије да очува, у сваком компликованом детаљу, „снажну способност схватања стварности“ као и „осећај потпуности света“ (Lewis, 1964, стр. 261). Луисова примедба је поучна јер наглашава Китсову способност да сваким поетским нервом осети најлепше моменте мита, историје и имагинације.

Попут Китса, и Фицџералд је жудео за овим имагинативним тренуцима *схваћања несхваћљивој*. Тако Никова нарација кулминира једним изванредно осећајним, али трагичним, аветињски надреалним описом расплета Гетсбијеве приче:

„Није било никакве телефонске поруке, али батлер није спавао и чекао је до четири сата – уколико се уопште појави онај коме је порука могла да стигне. Моје је мишљење да ни сам Гетсби није веровао да ће порука стићи, а можда му више није ни било стало. Ако је то тачно, мора да је осећао да је заувек изгубио онај стари топли свет, да је скупо платио што је тако дуго живео с једним јединим сном. Мора да је кроз застрашујуће лишће погледао у оно чудно небо и задрхтао када је открио како је ружа гротескна и сунце сурово на тек изниклој трави.“ (Фицџералд, 1925, стр. 163)<sup>24</sup>

Одломак успоставља равнотежу између ишчекивања које је по самој поставци разочаравајуће („није било никакве телефонске поруке“) и његовог очекиваног примаоца („уколико се уопште појави онај коме је могла да стигне“). Овакво двоструко разочаравајуће ишчекивање указује на немогућност сензибилитета *нећаишвне сјосодности* (представљеног Никовим увидом у Гетсбијев живот) да изрази *неизразиво*, на изненадни прекид у процесу комуникације, пукотину у ткању нарације, прекид у односу емоција и смисла. Ова напетост отвара могућност за разна спекулативна размишљања о Гетсбијевим последњим мислима. Постепено, Никова разматрања Гетсбијевог стања очаја и емоционалног банкротства, до којих је стигао гонећи свој романтичарски *сан*, постају једна одређена, потпуна идентификација и утапање у Гетсбијеву интензивну перцепцију и његово принудно напуштање „старог топлот свет“.

На ивици катастрофе, Гетсбијеве и Никове „узвишене осетљивости“ сударују се у простору поетике *нећаишвне сјосодности*. Постоји „једва приметан тренутак“ који Ник, захваљујући својој имагинативној апсорпцији, осећа са и кроз Гетсбија (Фицџералд, 1925, стр. 163). Оваква визура *нећаишвне*

24 „No telephone message arrived, but the butler went without his sleep and waited for it until four o'clock – until long after there was anyone to give it to if it came. I have an idea that Gatsby himself didn't believe it would come, and perhaps he no longer cared. If that was true he must have felt that he had lost the old warm world, paid a high price for living too long with a single dream. He must have looked up at an unfamiliar sky through frightening leaves and shivered as he found what a grotesque thing a rose is and how raw the sunlight was upon the scarcely created grass“ (Fitzgerald, 1925, стр. 163).

*сјосодносѝи* наводи читаоца да осети опипљивост „гротескне руже“ и суровост „сунца [...] на тек изниклој трави“, у сцени која се, визуелно и физички, расипа, раствара и прелази у стварне и аветињске облике.

Овакав приступ нас води до откривања Гетсбијевог тела, које плута на гуменом душеку у базену, што целом призору даје неутралност перспективе филмског кадра. Једном оваквом завршном филмском, али дубоко симболичном сценом, Фицџералд нам даје трагично разрешење, оживљавајући претеће јесење „пожутело лишће“ које је истицао пре крвопролића – „додир гомиле лишћа вртео га је полако, остављајући [...] танак црвени круг у води“ (Фицџералд, 1925, стр. 163–164). Симболички, контура „танког црвеног круга“ указује на циклус рађања, живота и виталности, смрти, деструкције и жудње, који је управљао оним „опчињавајућим тренутком“ када су „очи холандских морепловаца“ први пут виделе „свеже зелене груди новог света“, исто као и Гетсбијевим „јединим сном“ о његовој неповратној прошлости са Дејзи (Фицџералд, 1925, стр. 183).

Видимо да сама тенденција негативне способности Никовог начина наратије артикулише оне догађаје, тренутке и осећања које није лако разумети нити доказати њихову аутентичност. Тако један од последњих Никових поступака у роману – брисање скаредне речи која се „оцртавала на месечини“, нашкрабана циглом на степенику Гетсбијеве куће (Фицџералд, 1925, стр. 183) – указује на његову „узвишену осетљивост“ и артикулише аутентичност целокупног Никовог наративног поступка у *Великом Гетсбију*. Према Томасу Х. Паулију, брисање нечитког, иако некада јасно видљивог графита указује да – упркос његовом оповргавању – Ник својевољно чини неразумљивим корене и значење своје прошлости као и прошлости других.<sup>25</sup> Тако наклоност коју Ник испољава према Гетсбију можемо разумети као успешно стапање једне *романтичарске визије* са лекцијама које Ник учи из живота и догађаја о којима приповеда у роману. Овакво имагинативно уједињавање нам помаже да артикулишемо унутарње значење „фрагмента изгубљених речи“ иако, како Ник примећује, нису све речи једноставно изгубљене, будући да је он својевољно избрисао неке од њих из свог сећања и своје историје (Фицџералд, 1925, стр. 113). Како Ник показује у свом односу према Гетсбију, „романтично размишљање“ (Фицџералд, 1925, стр. 44) представља чин *нејашивне сјосодносѝи* који нејасно осветљава, више него што доказује, шта се то налази „негде тамо у огромној тмини иза града“ и оних „тамних поља републике“ (Фицџералд, 1925, стр. 183) замућених сећањем и временом.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Као што Томас Х. Паули примећује, Никова наратија је двосмислена у погледу тога да ли је Гетсби „последњи велики романтичар“ или „усамљени криминални ум“ (Bloom, 2004, стр. 123).

## ИДЕНТИТЕТ И НЕГАТИВНА СПОСОБНОСТ У *БЛАГА ЈЕ НОЋ*

Фицџералдова забринутост због конфликтних аспирација његове каријере професионалног писца и жудње за статусом књижевног уметника се интензивира у зрелијем делу. Изложени различитим финансијским и личним притисцима, и Китс и Фицџералд су били несигурни у своју вокацију писца. Уметничко ја носи са собом нераздвојиве конфликте, и то је став којим се Фицџералд исцрпно бави у роману *Блага је ноћ* – који наслов дугује Китсовој визионарској борби у *Оди славују* – кроз романсирани портрет Дика Дајвера, који као психијатар обједињује објективну, научну, рационалну *одвојеност* и субјективну, емпатичку, имагинативну *анимажованост*. Напоследку, унутарња подела и дуалитет Дикових афинитета делују „парализујуће на његове способности“ (Fitzgerald, 1934, стр. 207). Фицџералд је овде ироничан, будући да на почетку романа *Блага је ноћ* Дик поседује „изванредну виртуозност са људима“ и да има способност прихватања и апсорбовања појединаца у свој психолошки и емоционални свет, захваљујући „моћи да побуди фасцинирајућу и некритичну љубав“ у онима који га окружују (Fitzgerald, 1934, стр. 36). Они који стекну приступ у Диково унутрашње светилиште наклоности сами нису енергични (*tough-minded*) и поседују некритичку *емпаџију* са његовим интензивним „одушевљењем према стварима“ (Fitzgerald, 1934, стр. 36). Бити део Диковог „забавног света“ захтева реципрочни чин *самоајсорџије* (поетика негативне способности) кроз коју Дик безрезервно и неседично улаже у „горду јединственост њихових судбина“ (Fitzgerald, 1934, стр. 37). Иницијација у Диков зачарани круг је снажна и краткотрајна:

„Али бити, макар и на кратко, укључен у свет Дика Дајвера значило је нарочит доживљај: људи су веровали да он о њима има посебно и друкчије мишљење, да препознаје горду јединственост њихових судбина, закопану под компромисима бројних година. Сваког би човека брзо освојио изванредним обзиром и уљудношћу која се исказивала тако брзо и интуитивно, да се могла приметити једино по свом деловању. Тада би, без упозорења, да први цват односа не увене, он отварао врата у свој забавни свет. Све док су га они у потпуности прихватили, бринуо се за њихово задовољство и срећу, али на први пламичак сумње у свеобухватност тог света, он би им пред очима изветрио, остављајући за собом тек једва доступну успомену на оно што је говорио или радио.“ (Fitzgerald, 1934, стр. 37)<sup>27</sup>

Ово префињено евоцирање нестварне, крхке суштине „света“ Дика Дајвера је, како видимо, изражено кроз конструисање Дикове личности помо-

26 Роналд Берман истиче да је „исто колико и објекат који посматрамо важно разумети маглу и тмину у којој га сагледавамо“ (Berman, 1997, стр. 90).

ћу низа утисака, који су последица Диковог својства *неіаїивне сіосодносїи*, његовог интуитивног и „изванредног обзира“ према истанчаним осећањима и психолошком темпераменту других. На тај начин, Дик представља пример некадашњих Китсових рефлексива о емпатичкој и потенцијално трансформативној моћи „песника-камелеона“ (Keats, 1970, I, стр. 387). „Сваки пламичак сумње“ од стране учесника чини да Дикова крхка друштвена сфера и идентитет испаравају постајући само трачак сећања који се, попут Гетсбијевог живота, тешко може изразити.

Иза овог „нарочитог доживљаја“ у Диковом окружењу, како Никол наслућује, вреба мрачнији „облик меланхолије“ (Fitzgerald, 1934, стр. 36), који према Стенлију Болдвину настаје из спознаје да је Диков углађени свет манира и достојанствености који датира из једног старијег система вредности деветнаестог века, уништен беспримерном насилном траумом коју носи Светски рат (Bryer, 2003, стр. 103–104, 95–117).<sup>28</sup> И на професионалном и на личном плану, Диков импулс је да искупи оне који га окружују, иако осећа да за оне који настањују послератни свет нема психолошког ни духовног искупљења. Дикова несигурност према ранијем свету старог поретка, или онога што он назива „стари романтизам“ (*old romantic*) (Fitzgerald, 1934, стр. 68), претпоставке о моралу, друштвеним вредностима и улози полова убрзавају његов „смртоносни пад“ у роману *Блаїа је ноћ* (Fitzgerald, 1963, стр. 529). Ову коб пратимо кроз деструктивни брак Никол и Дика Дајвера, чије презиме (*Diver*) указује на његово спотицање и напослетку, заплитање у правилима понашања модерног доба. Оно од чега Дик Дајвер највише strepi је да ће материјални, површни, конфузни и аморални послератни свет уништити ону изворну, истинску осећајност, лишавajući појединце њиховог осећаја интегритета и душевности, редукујући их на шупље „разбијене љуске“ које треба сакупљати (Fitzgerald, 1934, стр. 195). Трагична је чињеница да Дик зна да његов унутрашњи свет и идентитет воде порекло из једне нестале предратне ере; он овако оживљава напредовање Првог светског рата у Француској: „Читав мој лепи, љупки, сигурни свет дигао се овде у ваздух у једном великом праску високо експлозивне

27 „But to be included in Dick Diver’s world for a while was a remarkable experience: people believed he made special reservations about them, recognizing the proud uniqueness of their destinies, buried under the compromises of how many years. He won everyone quickly with an exquisite consideration and a politeness that moved so fast and intuitively that it could be examined only in its effect. Then, without caution, lest the bloom of the relation wither, he opened the gate to his amusing world. So long as they subscribed to it completely, their happiness was his preoccupation, but at the first flicker of doubt as to its all-inclusiveness he evaporated before their eyes, leaving little communicable memory of what he had said or done“ (Fitzgerald, 1934, стр. 37).

28 Стенли Болдвин пише о Диковом пропадању и процепу између Старог и Новог света (Bryer, 2003, стр. 186–187).

љубави“ (Fitzgerald, 1934, стр. 68).<sup>29</sup> Авет рата прожима роман *Блаја је ноћ* до те мере да Дик пренеражено размишља о „сајмовима осећања које је приређивао, као што неки генерал гледа на масакр, који је наредио само да би задовољио своју безличну крвожедност“ (Fitzgerald, 1934, стр. 36–37).<sup>30</sup>

Фицџералдово мешање реторике љубави, привржености и војничке кампање (Stern, 1994, стр. 103–109) сједињује Дикове жеље о искупљивању човечанства са измученом фигуром анонимне уметнице погођене „нервним екцемом“ која себе доживљава као жртву (Fitzgerald, 1934, стр. 202, 203). Дикове неостварене жеље и његово пропадање драматизују Китсов предсказање да је „песник мудрац;/ хуманиста, исцелитељ целог човечанства“ (*Паг Хиџериона*, 189–190). Као једини доктор кадар да умири „претерано узбуђење“ уметнице, Дик је спреман да покаже емпатију и идентификује се са њеном емоционалном, интелектуалном и физичком патњом (Fitzgerald, 1934, стр. 202–204). Оваква ангажованост указује да и Дик и анонимна уметница поседују „узвишену осетљивост“ према сопственом постојању као и постојању других (Fitzgerald, 1934, стр. 36). Попут уметнице оболеле од екцема чији глас индикује лепоту која је оболела, Дикова великодушност бива искварена модерним временом у коме живи, па видимо да се Никол опоравља једино на рачун мужевљеве равнотеже, репутације и самоконтроле.

Дик и безимена уметница су изгубили светове које су некада настањивали, изгубивши притом своје идентитете, ма колико да настоје да поново створе смислене идентитете живећи у несигурном свету који се рапидно мења. Без сигурности свог пређашњег постојања, Дик и уметница су остављени да истражују оне застрашујуће „границе свести“ (*frontiers of consciousness*) које, како он верује, „уметник мора истражити“ али које „уметника никада не одређују“ (Fitzgerald, 1934, стр. 203). На крају, Дик није у стању да издржи важност *навијација* свога постојања и ризикује да постане, попут уметнице, један двосмислени, недефинисани *симбол*, скоро, како уметница истиче говорећи о себи, „сабласни ехо“ (Fitzgerald, 1934, стр. 203). Попут Китсовог уметника негативне способности, Дик је забринут да је, између свог алкохолизма и модерног хаоса, „изгубио себе – није знао тачан сат, дан или недељу, месец или годину“ (Fitzgerald, 1934, стр. 220).<sup>31</sup>

Диково подељено ја – као Николиног партнера и психијатра – евоцира Китсову дилему између бескрајних „задовољстава песника-камелеона“ и неподношљивих остварења „чедног филозофа“ (Keats, 1970, I, стр. 387).

29 „All my beautiful lovely safe world blew itself up here with a great gust of high explosive love“ (Fitzgerald, 1934, стр. 68).

30 „the carnivals of affection he had given as a general might gaze upon a massacre he had ordered, to satisfy an impersonal blood lust“ (Fitzgerald, 1934, стр. 36–37).

31 „he had lost himself – he could not tell the hour when, or the day or the week, the month or the year“ (Fitzgerald, 1934, стр. 220).

Спонтано *саморасїварање* за које је способан песник-камелеон, а које је прилагођено и најмањем колебању суштине неког бића, може бити афирмативно и поучно али, као што то и Китс и Фиццералд знају, постоји ризик да оваква имагинативна емпатија може направити од писца „најнепоетичније од свих бића која постоје; зато што писац нема идентитет – то јест, његов идентитет је константно заокупљен тиме да испуни неко друго Тело“ (Keats, 1970, I, стр. 387). Овако лишеном романтичарских визија, све што преостаје уметнику негативне способности је, према Китсу, „повратак свом уобичајеном ја“ (Ендимион, 2, 276).

### ЗАКЉУЧАК: ДИХОТОМИЈА ЕМПАТИЈЕ

Видимо да Фиццералд налази у текстури Китсовог поетског језика и мисли средство *елеїзовања* својих стварних и имагинарних *изгубљених речи*, да би описао њихове визионарске тренутке кроз *измучену садашњост* и *неповраћну прошлост*. Морис Дикстејн разуме ове тренутке код Китса и Фиццералда као „своје ја без романтичарских илузија“ (Bryer, 2003, стр. 88). Као што Метју Ј. Бруколи истиче тумачећи роман *Блаја је ноћ* и *Оду славују*, „дег се показује као илузоран, и песник се враћа очају своје ситуације“ (Brucoli, 1963, стр. 35-40, 174).<sup>32</sup> Милтон Р. Стерн препознаје код Фиццералда китсовско „мрачно, деструктивно истраживање“ (Stern, 1994, стр. 462), док Ендрју Хук указује на комбиновање „реализма и романтизма“ у раном Фиццералдовом роману *Леји и њроклеји* (Bryer, 2003, стр. 41). Напослетку, Фиццералд је схватио, као што је то раније Китс, да имагинација *неїаїивне сїособности* може исто тако уништити као и створити представе свога ја, „свлачећи“ наше романтичарске илузије све док не искусимо трагичну реалност оног исконског „усамљеног ја“ везаног за време, промене и околности у којима живимо.

Дихотомија раног двадесетог века као доба које је *осећало* превише или *није осећало* нимало, посебно у периоду између два светска рата, подражава Китсову романтичарску дебату између рационалног *одвајања* и имагинативне *анїажованости*. Настајући у добу модернизма, видимо да Фиццералдова растрзаност између аполонијског дисциплинованог поретка и дионизијског деструктивног хаоса налази дакле своје корене изван двадесетог века, у једној ранијој борби између сензација и мисли, вођеној од стране Китсовог идеалног романтичарског уметника.

<sup>32</sup> „the escape proves illusory, and the poet is called back to the despair of his situation“ (Brucoli, 1963, стр. 35-40, 174).

ЛИТЕРАТУРА

- Фицджералд, Ф. С. (1925). *Велики Гейсди* (2004). прев. Лазар Мацура. Београд: Народна књига.
- Berman, R. (1997). *The Great Gatsby and Fitzgerald's World of Ideas*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Bloom, H. (2004). *The Ringers in the Tower: Studies in the Romance Tradition*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Bryer, J. R. (Ed.) (2003). *F. Scott Fitzgerald: New Perspectives*. Athens, GA: U of Georgia P.
- Brucoli, M. J. (1963). *The Composition of "Tender is the Night": A Study of the Manuscripts*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Donaldson, S. (1983). *Fool for Love: F. Scott Fitzgerald*. New York: Congdon & Weed.
- Eble, K. (1963). *F. Scott Fitzgerald*. New York: Twayne Publishers.
- Cole, Th. (1991). *The Journey of Life: A Cultural History of Aging*. New York: Cambridge University Press.
- Cowley, M. (1973). *A Second Flowering: Works and Days of the Lost Generation*. New York: Viking Press.
- Keats, J. (1970). *Letters – Letters of John Keats*. In: R. Gittings (Ed.). London: Oxford University Press.
- Keats, J. (1979). *The Poems of John Keats*. In: J. Stillinger (Ed.). Cambridge: Belknap.
- Lewis, W. (1964). *Time and Western Man*. London: Heinemann.
- McGann, J. J. (1983). *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Swann, Ch. (1990). 'Fitzgerald's Debt to Keats?'. *Notes and Queries*, 37.
- Stern, M. R. (1970). *The Golden Moment: The Novels of F. Scott Fitzgerald*. Urbana: U of Illinois P.
- Stern, M. R. (1994). *Tender is the Night: The Broken Universe*. New York: Twayne.
- Fitzgerald, F. S. (1994). *Fitzgerald, F. Scott: A Life in Letters*. In: Matthew J. Brucoli (Ed.). New York: Charles Scribner's.
- Fitzgerald, F. S. (1922). *The Beautiful and Damned*. repr. (1995). New York: Charles Scribner's.
- Fitzgerald, F. S. (1925). *The Great Gatsby*. repr. (2006). Harmondsworth: Penguin.
- Fitzgerald, F. S. (1945). *The Crack-Up*. In: E. Wilson (Ed.). New York: New Directions.
- Fitzgerald, F. S. (1963). *The Letters of F. Scott Fitzgerald*. In: A. Turnbull (Ed.). New York: Charles Scribner's.
- Fitzgerald, F. S. (1934). *Tender is the Night*. repr. (1996). New York: Charles Scribner's.
- Fitzgerald, F. S. (1989). *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald: A New Collection*. In: Matthew J. Brucoli (Ed.). New York: Charles Scribner's.

AZRA A. MUŠOVIĆ

STATE UNIVERSITY OF NOVI PAZAR

DEPARTMENT OF PHILOLOGICAL SCIENCES

STUDY PROGRAM – ENGLISH LANGUAGE AND LITERATURE

INTO THE POETICS OF NEGATIVE CAPABILITY –  
KEATSIAN ROMANTIC SENSIBILITIES IN F. SCOTT FITZGERALD

*Summary*

Undoubtedly John Keats was a persistent romantic presence in the creative life of F. Scott Fitzgerald. Numerous critics have traced Fitzgerald's fascination with Keats's odes and narrative poems in *The Beautiful and the Damned* (1922), *The Great Gatsby* (1925), and *Tender is the Night* (1934). There is a critical tendency to reduce the influence of Keats's poetry to an abundance of images that Fitzgerald used for his own passages or, alternatively, to read Fitzgerald through Keats's idealizing worlds of self-contained romance populated by alluring *femme fatales* and forlorn heroines. More significantly, Keats's poetry provides the model for the ambivalence of sympathy presented in Fitzgerald's fiction. Fitzgerald's fictive mode—one of empathy and critical distance—is itself an exercise in Keats's poetics of *negative capability* in which the artistic self, in Keats's words, is *everything and nothing* [...]. The paper aims at presenting how this critical and creative engagement with the negatively capable poetics of Keats's romantic sensibilities is central to Fitzgerald's fictional spaces of *feeling* and *memory*. Alternatively, this British-American bond also provides a powerful insight into the *intercultural* aspect of Romanticism.

**Keywords:** Romanticism; negative capability; modernism; ambivalence; sensibility; intercultural.