

Pregledni članak

doi: 10.5937/NPDUNP2002107M

UDK: 821.111(73).09 Фицџералд Ф. С.
821.111:929 Фицџералд Ф. С.

TRAGOM ROMANTIČARSKOG I SENTIMENTALISTIČKOG DUHA – PSIHLOGIJA GUBITKA U DELU F. SKOTA FICDŽERALDA

Azra A. Mušović

Državni univerzitet u Novom Pazaru, Departman za filološke nauke

Američki modernista F. Skot Ficdžerald je kao pisac značajno koristio sopstveno iskustvo da bi dobio *uvid* u društvo kao celinu. On u svom opusu prikazuje različite obrasce tugovanja koji datiraju još iz njegovog detinjstva, a ove okolnosti doprinose njegovim književnim uvidima u kulturološke norme tugovanja. Rad nastoji da istakne biografske reference koje vezujemo za autorov specifični osećaj gubitka prisutan u njegovom doživljaju sveta oko sebe, koje potom stavlja u kontekst psihoanalitičke teorije. Tako *S ove strane raja* povezuje teškoće Amorijevog sazrevanja sa odrastanjem u društvu koje slepo veruje u ideju viktorijanskog progressa i odbija čin tugovanja. Naposletku, Amori odrasta identifikujući se sa romantičarskim *muževnim* i sentimentalnim *ženstvenim* kodom tugovanja – protivstrujama *gubitka* unutar dominantne kulture. U *Poslednjem magnatu*, Ficdžeraldov alter ego Monro Star pokušava da se pomiri sa obrascima gubitka u svetu oko sebe, tugujući za jednom aristokratskom *prošlošću* čija mu je ideja nasledem predata. Star tako sagledava filmsku industriju kao ujedinjujuću snagu društva. Na taj način, kao odraz književnih nastojanja svoga tvorca, on promovise *kreativnost* i *empatiju* kao važne elemente procesa isceljenja.

Ključne reči: romantizam, sentimentalizam, empatija, kreativnost, umetnost.

UVOD: PSIHLOGIJA GUBITKA I EMPATIJA

„Tri meseca pre nego što sam rođen“, piše Ficdžerald u autobiografskom eseju „Kuća autora“ (*An Author's House*) (1936), „moja majka je izgubila dva starija deteta (njegove sestre) i ja mislim da ta činjenica predstavlja početak svega iako ne znam tačno kako se to dogodilo. Mislim da sam tada počeo da budem pisac“ (Fitzgerald, 1987: 184)¹. Ficdžeraldovi biografi nisu detaljno nastojali da otkriju „kako se to dogodilo“. Ipak, pisac je osećao potrebu da se vrati ovom pitanju, budući da je dva puta ranije pisao o pomenuta dva gubitka – u delu posthumno objavljenog eseja „Smrt moga oca“ (*The Death of My Father*) i u revidiranoj verziji tog odlomka u romanu *Blaga je noć* (*Tender is the Night*) (1933).

Cilj rada je da istraži kako je iskustvo gubitka uticalo na književnu karijeru istaknutog američkog moderniste. U tu svrhu, za prikupljanje podataka u radu korišćićemo biografski pristup, budući da nam ukazuje na sakrivene slojeve

psiholoških i kulturoloških aspekata Ficdžeraldovog dela. Kako su psihološki i kulturološki aspekti njegove proze povezani tako da svaki od njih pomaže objašnjenju onog drugog, u cilju tumačenja prikupljenih podataka u radu korišćićemo *psihoanalitički* metod. Rad se tako u teorijskom smislu oslanja na psihoanalitičke interpretacije teoretičara poput Sigmunda Frojda (Sigmund Freud), Džona Boulbija (John Bowlby), Melani Klajn (Melanie Klein), Vemika D. Volkana (Vamik D. Volkan) i D. V. Vinikota (D. W. Winnicott). I dok je često ukazivano na važnost psihoanalitičkog pristupa u tumačenju književnih tekstova, smatramo da je ovakav pristup interpretaciji Ficdžeraldovog opusa posebno validan, budući da se umetničko postignuće ovog autora upravo zasniva na njegovoj sposobnosti da istraži *unutarnje konflikte*, pri čemu se uvek vraća unazad, sve do najranijeg detinjstva. Međutim, Ficdžeraldova umetnost ide dalje od toga, jer su njegovi psihološki uvidi uvek povezani sa određenim književnim i kulturološkim normama, poput kulturoloških stavova prema tugovanju, kojima se bavi ovaj rad.

Kritičar Dž. Mejers je istakao da su bezuslovnim vezivanjem za sina kao zamenu za izgubljene kćerke, Ficdžeraldovi roditelji neuspešno suzbijali želju za tugovanjem (Mejers, 1994: 5–6). Ficdžerald je, zauzvrat, tokom celog života bio rastrzan između želje da služi kao spasilac porodice i svog otpora prema toj ulozi. Ove okolnosti su podstrekivale njegovu sklonost ka depresiji i samodestruktivnosti, ali i ohrabrivale njegove energične napore da prekorači normativne uloge polova i prihvati kulturološki „nemuževnu“ ulogu *empatije* sa tugovanjem drugih.

Ficdžeraldovo odrastanje među roditeljima preokupiranim tugovanjem, smatra Mejers, biva prikazano u njegovim portretima društvenih autsajdera, koji nastoje da zadobiju priznanje one umiruće američke klase dokoličara, koji žale za vremenom nekadašnje slave. Pored toga, Ficdžeraldovo književno interesovanje za temu tugovanja komplikuje feminističko razumevanje njegove fikcije. S jedne strane, Ficdžeraldov *bes* prema majci koja tuguje biva često prenet na njegove junakinje. S druge strane, njegovo svesno vrednovanje kulturološki „nemuškog“ tugovanja obezbeđuje njegovoj prozi izraženu feminističku komponentu. Njegova umetnost, međutim, odslikava i Ficdžeraldovu razigranu stranu – vesele aluzije na seanse i ostala natprirodna iskustva – aspekte koji su takođe neistraženi od strane kritike.

Umesto da nastoje da prevaziđu svoj bol, oba roditelja su ga iznova oživljavala. Posle smrti Luize Skot i Meri Ešton (Ficdžerald je nasledio srednje ime starije sestre), njegov otac Edvard piše svojoj majci: „Ponekad se pitam da li će me ikada više nešto zanimati, budući da je živi polet energije zauvek nestao“ (Donaldson, 1983: 16). Zaista, on je ispoljavao malo pravog poleta do kraja života, ponašajući se letargično i pijuci „previše“, kako pisac kasnije beleži (Fitzgerald, 1978: 32). Nekoliko finansijskih gubitaka – on trpi profesionalne teškoće pre i posle smrti kćerki – još više su produbili njegov bol. Jasno je da se Ficdžerald oslanjao na uspomene kada govori o Antonijevom ocu u *S ove strane raja (This Side of Paradise)* (1920) kao „neupornom“ i „beživotnom“, kako će takođe opisivati Getsbijevog oca u *Velikom Getsbiju (The Great Gatsby)* (1925).

Majka Moli je takođe pokazivala simptome hroničnog, naglašenog tugovanja. Kako Ficdžerald ističe, ona je „zakopala bol“, ne govoreći nikada o smrti svojih

kćeri (1963: 7). Jula 1901. godine, u svojim četrdesetim, Moli je rodila kćerku Anabel, koja je kao i Skot preživela, ali je postala veoma anksiozna, poput osoba koje su stalno pod utiskom burnih, delimično potisnutih emocija. Ficdžerald je jednom opisao kao „polu-lucidnu i patološki sklonu nervozni“ (1963: 199).

Sigmund Frojd ukazuje da dete odgajeno kao zamena za preminulu braću ili sestre biva kasnije posebno sklono misterioznim osećanjima (Freud, 1978: 235). Godine 1964, Albert K. Kain i Barbara S. Kain predstavljaju termin „zamensko dete“ ili „dete zamene“, koji se odnosi na dete koje roditelji dobiju nedugo posle gubitka deteta. Roditeljski osećaj krivice obično inhibira proces tugovanja; strahujući za novorođeno dete, roditelji često postaju previše zaštitnički nastrojeni. Kasnije, Vemik D. Volkan predstavlja metapsihološku teoriju po kojoj posmatra zamensko dete kao „živi povezujući objekt“. Povezujući objekt, bilo žive ili nežive prirode, postaje „simbolična tačka spajanja“ onoga koji tuguje i preminulog voljenog. Volkan ističe da upotreba „povezujućeg objekta“ predstavlja patološki odgovor na tugovanje (Volkan, 1981: 321).

Kao živi povezujući objekt (living linking object)², koji nastoji da asimilira roditeljsko tugovanje, Ficdžerald je nekada bio u stanju da se poistoveti i da svesno saoseća sa roditeljskim osećanjem gubitka. Tako su očev *kod* tugovanja i očev rodni Jug u njegovom umu bili spojeni: kada se poistovećivao sa očevim osećanjem gubitka, on je mislio na Stari Jug, a kada se divio duhu Starog Juga, njegove misli su evocirale očevo tugovanje. Ovu mentalnu asocijaciju možemo videti u pismu iz 1940. godine upućenom rođaci nakon smrti svog oca i njene majke: „Pitam se koliko je duboko Građanski rat bio u njima. ... Koliko izgubljeno su se osećali u jednom izmenjenom svetu“ (Fitzgerald, 1963: 419–20). Ovu asocijaciju (u pozitivnom smislu) takođe vidimo u njegovom pismu iz 1935. godine, kada govori o svojim iskustvima u Baltimoru:

Volim ovo mesto više nego što sam mislio – tako je bogato uspomnama – lepo je dignuti pogled na ulici i videti statuu mog prastrica i znati da je Po zakopan ovde i da su mnogi moji preci šetali starim gradom duž obale. Ja pripadam ovde, gde je sve civilizovano i vedro i ukorenjeno i učtivo (Fitzgerald, 1963: 531).

Ispoljavajući svoj neobični osećaj za generacijski kontinuitet i istoriju kao celinu, on ukazuje da Južnjaci sadašnjosti i prošlosti, uključujući njegove pretke, dele sposobnost da ostanu „vedri“ i „učtivi“ usred svog „ukorenjenog“, iščezavajućeg načina života. Tako je u njegovoj vizuri njegov otac ispoljavao sličnu otmenost pod pritiskom gubitka.

Ficdžeraldovo identifikovanje sa očevim načinom tugovanja se takođe ogleda u spominjanju E. A. Poa. Edvard je voleo Poa i Bajrona, pesnike koji su se bavili tematikom gubitka, i Ficdžerald se sećao kako mu je otac čitao ove pesnike kada je bio dečak. U pismu majci iz 1930. godine, Ficdžerald piše kako je posetio mesto u Švajcarskoj, koje je bilo inspiracija za Bajronovog *Zarobljenika Šilona* (*The Prisoner of Chillon*), a takođe spominje i Poa: „Reci ocu da sam posetio – *sedam stubova gotskog karaktera /u šilonskoj tamnici dubokoj i staroj* i mislio o prvoj pesmi koju sam ikada čuo, da li je to bio *Gavran?*“ (Fitzgerald, 1963: 495–96). Ficdžerald nostalgично aludira na činjenicu da mu je otac nekada čitao pesmu u kojoj sin, zatočen na vrhu šilonskog brda, tuguje za preminulom braćom i ocem,

naposljetku prevazilazeći svoj osećaj tuge i utamničenosti – ispoljavanje otmenosti pred pritiskom – okrenuvši se romantičarskom svetu svoje imaginacije. Ficdžerald se takođe sećao da mu je otac čitao Poovu pesmu o „slabom i premorenom“ čoveku koji ne može da prevaziđe svoju tugu. Možemo razumeti da su obe pesme imale veliki emocionalni uticaj i na oca i sina. Čitaoci Ficdžeraldove proze rado primećuju njegov često *romantičarski* stav prema gubitku.

Ficdžerald je takođe mogao da se identifikuje sa *majčinim* načinom tugovanja, mada uz veće poteškoće. U „Majci autora“ (*An Author's Mother*), on majku opisuje kao poštovaoca nostalgicnih, sentimentalnih pesnika poput Longfeloua i sestara Keri, u čijim pesmama osobe koje su rano preminule bivaju idealizovane. U pismu sestri iz 1936. godine, nedugo pre majčine smrti, on kaže: „Majka i ja nikada nismo imali ništa zajedničko osim neumorne tvrdoglavosti, ali kada sam video njene stvari porazilo me je shvatanje koliko ju je njen temperament učinio nesrećnom i koliko se, do samog kraja, držala stvari koje su je podsećale na trenutke prošle sreće“ (Fitzgerald, 1963: 535). Ipak, iako majku opisuje kao „tvrdoglavu“, otkrivajući svoj pežorativni stav prema njenom tugovanju, on takođe smatra da poseduje istu karakternu osobinu. Često je isticano da Ficdžeraldova proza, napisana u eksplozivnom naletu energije koja podseća na skoro maničnu prirodu njegove majke, sadrži i primesu *sentimentalnosti*.

Suočen sa pretnjom gubitka majke, Ficdžerald se identifikovao sa njenim tugovanjem, kao što se posle očeve smrti poistovećivao sa njegovim kodom tugovanja. Živi povezujući objekt dakle, izbegava gubitak iz detinjstva, preuzimajući roditeljski ožalošćeni manir. Oba roditeljska koda tugovanja, prelomljena kroz Ficdžeraldovu percepciju, bila su reflektovana u njegovim mislima i kreativnom radu. Piščevo integrisanje dva pomenuta koda u svoj kreativni svet pokazaćemo na primeru romana *S ove strane raja*, u kome njegov alter ego Amori, biva rastrzan između tradicija sentimentalizma i romantizma.

1. Između romantizma i sentimentalizma

U Ficdžeraldovom prvom romanu, glavni protagonist Amori oseća potrebu da „pobegne od svoje proždiruće introspekcije“ (1995: 241), budući da prošlost nastavlja da utiče na njega. Amori konstantno ispoljava kompleksan stav prema prošlosti, pogotovu kada odlučuje da postane mnogo darežljiviji prema bližnjima u budućnosti, iako oseća da mu nedostaje „materinska“ empatija prema drugima, toliko da u sebi nema „niti kap ljudske ljubaznosti“ (1995: 258). Tako, njegova želja da ispoljava *brižan* stav prema drugima ostaje neubedljiva.

Amorijevo nevoljno prihvatanje *empatijske* uloge odslikava njegov ambivalentan stav prema sentimentalizmu i romantizmu, dvema filozofijama koje su se borile protiv duha industrijalizacije i progresa u devetnaestom veku. Da bismo razumeli Amorijevo viđenje ovih filozofija, razmotrićemo epigram koji on voli da ponavlja: „Sentimentalna osoba misli da će sve stvari potrajati – romantična osoba poseduje očajničko pouzdanje da one to neće“ (Fitzgerald, 1995: 212). Drugim rečima, sentimentalista negira gubitak, dok romantičar uživa u njemu. Upoređujući ove dve perspektive, on takođe primećuje, „Sentiment je emocija“. Iako ne objašnjava ovaj komentar, pisac očigledno ukazuje da sentimentalista preuveličava

svoj doživljaj prošlosti da bi je učinio živom. Iako sentimentalna i romantičarska tradicija nisu jasno odvojene, Amori se trudi da očuva dihotomiju između njih, tako što ponavlja epigram. Ova definicija osvetljava njegova osećanja prema dvema tradicijama u romanu.

Kao dete dvadesetog veka, Amori ne prihvata u potpunosti nijednu od ove dve tradicije. U eri modernizma, intelektualci su smatrali da su oba misaona koda štitila pojedince od surove stvarnosti čije je konačna manifestacija bio Svetski rat. Na kraju romana, Amori izražava razočaranje zbog „viktorijanskog rata“, kako ga on naziva, i ismeva romantizam i sentimentalizam. On osuđuje „osrednje intelekate“ koji „upotrebljavaju ostatke romantičnog kavaljerstva razblaženog s viktorijanskim osećanjima“ (Fitzgerald, 1995: 220). Ipak, Amori nije potpuno kritičan prema prošlim kodovima percepcije. Budući da se identifikuje sa majčnim sentimentalizmom i očevim bajronovskim romantizmom, rastrzan je između ove dve tradicije.

Na početku, on naginje ka romantičarskom viđenju gubitka, budući da prihvata misli o smrti. Nakon što stiže kasno na Majrinu zabavu, on izmišlja opravdanje, tvrdeći da je imao automobilsku nesreću, dok se vozio sa svojim rođacima. On uživa u gubitku, dozvolivši tako sebi da postane neosetljiv na realnost, onoliko koliko ispoljava „muževnu“ želju da prevaziđe sve prepreke i nastavi da se oslanja na sopstvene snage.

Svestan tradicionalne povezanosti između sentimentalnosti i ženstvenosti, on nastoji da ne ispoljava sentimentalnost, budući da se opire „ženskoj“ osećajnosti. Tako, kada Rozalinda ispoljava sentimentalnu tendenciju fokusiranja na svetle aspekte prošlosti kao negaciju gubitka, Amori izjavljuje da muškarci to ne mogu. Raskidajući njihovu vezu, ona kaže da će sačuvati njihova iskustva „kao divnu melodiju – sakrivenu u svom srcu“, na šta on odgovara, „Da, žene to mogu – ali ne i muškarci“ (Fitzgerald, 1995: 181). Naposljetku, njegov stav prema gubitku se menja, jer počinje da doživljava osećaj tuge koje često podseća na intenzivnu emociju sentimentalizma.

Amori doživljava nekoliko gubitaka za vreme svoje adolescencije – smrt Darsija, Hamberta i dvojice drugova sa studija, raskid sa Rozalindom i finansijski gubitak – koji će ojačati njegovo identifikovanje sa majčnim sentimentalizmom.³ Iako javno ne ispoljava duboki osećaj gubitka zbog smrti majke, on žali za njom, što je proces koji će nadalje ohrabriti njegov osećaj identifikacije. Prema Frojdu, tugovanje uključuje smeštanje izgubljenog voljenog objekta unutar sopstvenog ega (Freud, 1978). Posle raskida sa Rozalindom, on biva uhvaćen u „ekstazu osećanja“ (Fitzgerald, 1995: 220). On živi u prošlosti, negirajući realnost gubitka. Darsi sumnja da su rat i veza sa Rozalindom učinili da Amori postane sentimental, jer nakon što spominje raskid u pismu, Darsi negoduje, „potpuno si izgubio osećaj romanse koji si imao pre rata“ (Fitzgerald, 1995: 220).

Na početku epizode sa Elinor, ona naslućuje da je Amori romantičan, budući da ga je čula ranije kako recituje Poa, a kada ga pita da li je on Manfred, ona se zapravo pita da li on deli Manfredovu romantičnu uverenost u sposobnost duše da prevaziđe nemir smrti. Ipak, ona kasnije sumnja da je on umesto toga sentimentalista, budući da ga pita da li je on kraljica Viktorija, žena koja je bila oličenje istinskog

sentimentalnog tugovanja. Viktorija predstavlja otelotvorenje *sentimentalne* žudnje za očuvanjem prošlosti, budući da je posle Albertove smrti do kraja života čuvala sve njegove stvari. Kao odgovor na Elinorine aluzije – ona ga kasnije otvoreno optužuje da je sentimentalista – Amori kaže da je on Don Žuan, kao da u tom trenutku želi da podeli Žuanovu neosetljivost prema gubitku.

S obzirom na to da ga veza sa Elinor vodi ka emocionalnom sazrevanju, prikladno je što nakon svršetka njihove veze, četiri određena incidenta u njegovom životu pokazuju da on radi na suočavanju sa osećajem gubitka. Tako, on se seća kada je u Njujorku video kako je dečko za isporuku ušao u podzemnu železnicu noseći posmrtni venac; bio je to čin koji je „iznenada pročistio vazduh i trenutno obasjao sve koji su se nalazili u vagonu“ (Fitzgerald, 1995: 237). Kasnije, njegov osećaj „tuge koja ga progoni“ na Darsijevoj sahrani biva još jedan korak u procesu spoznaje. Još kasnije, na kraju scene u kojoj razgovara sa strancem u automobilu, Amori shvata da je stranac otac Džesa Ferenbija, jednog od Amorijevih drugara koji je poginuo u ratu. Amori iznenada oseća snažnu povezanost sa gospodinom Ferenbijem, koga vidimo kao zamenu za njegove tugujuće roditelje.

Amori dostiže najdublji osećaj spoznaje gubitka kada posećuje groblje u završnici romana:

Osetio je senoviti, sanjivi miris cveća i duh novog meseca na nebu i senke svud oko sebe...

Amori je hteo da oseti „Viljema Dejfilda, 1864.“

Čudio se što su grobovi prisiljavali ljude da misle o životu kao nečem uzaludnom. Nekako nije mogao da nađe ništa beznadežno u tome što je živeo. Svi slomljeni stubovi, i stisnute ruke i ogrlice i anđeli značili su romansu. Zamišljao je da bi za sto godina želeo da mladi ljudi misle o tome da li su mu oči bile smeđe ili plave, i veoma strastveno se nadao da će njegov grob sačuvati atmosferu mnogih, mnogih prohujalih godina (Fitzgerald, 1995: 259–60).

U ovom odlomku Amori ne poseduje modernističko osećanje *praznine* u suočavanju sa smrću. Umesto toga, u njegovim mislima postoji primesa romantizma, jer ga smrt ispunjava osećajem uzbuđenosti, kao u romantičnoj književnosti. Njegove misli podsećaju i na sentimentalizam. U književnosti sentimentalizma, smrt pruža ljudima osećaj povezanosti sa drugima, kao što je to slučaj kada se Amori oseti bliskijim sa Džesom Ferenbijem, njegovim ocem i Viljemom Dejfidom. Ako se sentimentalista fokusira na svetlu stranu života, onda Amori čini isto kada zaključuje da „ne nalazi ništa beznadežno u tome što je živeo“. A ako je „sentiment emocija“, onda je Amorijeva želja da „oseti Viljema Dejfilda“ kao da je on još uvek živ, u skladu sa ovom tradicijom.

Ficdžeraldovo pismo iz 1940. godine, upućeno filmskom producentu Lesteru Kouenu može pomoći da razumemo sentimentalnu notu u ovom odlomku. Razgovarajući o scenariju za priču *Ponovo u Vavilonu (Babylon Revisited)*, Ficdžerald piše: „iako niko nema više razumevanja za istinsko osećanje i emociju od mene, ipak još uvek odolevam svakoj sentimentalnosti“ (1963: 602). Ficdžeraldov stav ukazuje da se on slaže sa Rozalindom koja izjavljuje: „Želim osećanje – pravo

osećanje“ (Fitzgerald, 1995: 261). Možemo pretpostaviti da bi Rozalinda smatrala Amori jeve misli na groblju primerom „pravog osećanja“, budući da je njen karakter zasnovan na piščevoj supruzi Zeldi, a upravo Zelda nosi zasluge za pisanje ovog dela romana. Naime, Ficdžerald je preneo odlomak skoro doslovno iz pisma u kome je ona opisala svoja iskustva (Sehgal, 2019). Tako, izražavajući *pravo* osećanje, Amori prihvata oblik *nemuževnog* senzibiliteta. On više ne zanemaruje svoje srce, kako bi njegova majka zaključila. Iako je ispoljavao neosetljivost prema žaljenju svojih roditelja, kao i Viktorijanaca u celini, odolevajući tugovanju i mislima o prošlosti, on sada prihvata roditeljski romantizam i sentimentalizam. U poslednjem odlomku romana, on pokazuje dubok osećaj razočaranja kada kritikuje „stara verovanja“, ali naposljetku odlučuje da ne okreće leđa prošlosti.

Primećujemo da do kraja romana nema znakova da je Amori svestan svoje sposobnosti za *žensku* osećajnost. Štaviše, on ne prepoznaje žaljenje koje oseća prema gospodinu Ferenbiju kao podržavanje svojih roditelja, kao što nije svestan ni povezanosti svog romantizma i sentimentalizma sa roditeljskom perspektivom. On najbliže dolazi do samospoznaje kada odluči „da iskoristi ono najviše u sebi i svom nasleđu“ (Fitzgerald, 1995: 261) kako bi uspeo u životu. Ne možemo se, dakle, složiti sa njim kada u poslednjoj rečenici romana izjavljuje: „Ja poznajem sebe“. On je napredovao, ali bez svesnog razumevanja odnosa između svog detinjstva i sadašnjosti, nastaviće da se bori između ljubavi prema sebi i empatije prema drugima.

2. Umetnost kao kolektivno isceljenje

Ficdžeradov nedovršeni roman, čiji je uobičajeni naziv *Poslednji magnat* (*The Last Tycoon*), pokazuje važnost *kreativnosti* u istraživanju tematike gubitka i tugovanja. Biografski aspekt nam prikladno ukazuje da je Ficdžeraldova povezanost sa *drugima*, pomogla njegovoj kreativnosti tokom perioda gubitka kroz koji je prolazio.⁴ Da bi dobio poverljive informacije o Holivudu, pisac se okreće novinarki Sejli Grejam i piscu filmskih scenarija, Badu Šulbergu. Uz to, saradnja sa Grejamovom, koja je, prema Ficdžeraldovim prijateljima, izrazito podsećala na Zeldu, i Šulbergom, skorašnjim svršenim diplomcem, pomaže piscu u prevazilaženju tugovanja zbog supruge i kćerke koje su bile na Istoku (Zelda se borila sa neizlečivom šizofrenijom, a Skoti je pohađala Vasar). Grejamova mu je takođe pomogla da prestane sa navikom opijanja, nesumnjivo ohrabrivanom pomenutim gubicima. Dobijajući pažnju drugih, Ficdžerald je imao bolje uslove za pisanje, pa je uložio svu preostalu energiju u novi roman. Simptomatično je da u romanu mlada žena, pod imenom Sesilija Brejdi, junakinja koju je Ficdžerald bazirao na svojoj kćeri, kao i na Šulbergu, nastoji da pruži emocionalnu podršku Monrou Staru, istaknutom filmskom producentu intenzivno posvećenom svom radu, koji tuguje za pokojnom suprugom, glumicom Minom. Takođe, Star pronalazi dodatno interesovanje u životu kroz svoju vezu sa Kejtlin Mur, karakteru koji je baziran na Grejamovoj, za koju Star najpre veruje da je Mina koja se vratila iz mrtvih. Kao deo procesa prevazilaženja tugovanja, on dolazi do spoznaje da Kejtlin nije Mina i da se Mina neće nikada vratiti.

Nakon što je ranije stvarao ambivalentne karaktere koji porede nekog drugog sa objektom tugovanja, Ficdžerald je sada prikazao situaciju u kojoj se karakter, koji je

velikim delom zasnovan na autoru (kao i na pokojnom producentu Irvingu Talbergu), ponaša na sličan način. Dok u *Ludoj nedelji* (*Crazy Sunday*) Džozel doživljava Stelu kao nekog ko ga proračunato pretvara u dvojnika svog pokojnog supruga, *Poslednji magnat* ukazuje na ambivalentne okolnosti ovakvog obrasca ponašanja. Star ne može kriviti sebe zato što primećuje jaku fizičku sličnost između Mine i Kejtlin. Smatramo, dakle, da je Ficdžerald u ovom trenutku svog života bio spremniji da sagleda činjenicu da su njegovi roditelji, videvši ga kao zamensko dete za svoje kćeri, takođe bili suočeni sa teškim izborima. Tako, dok osmišljava junake romana, izgleda nam da razmatra pitanje *prihvatljivog* roditelja koji tuguje, umesto onog *dobrog* ili *lošeg*, kao da sada ima manje poteškoća da prihvati roditeljski kod gubitka. Melani Klejn u studiji *Doprinos psihoanalizi, 1921-1945* (*Contributions to Psycho-Analysis, 1921-1945*), ističe da se odrasli, suočeni sa gubitkom, vraćaju na „depresivno osećanje“ koje su primarno iskusili suočeni sa gubitkom majke (Segal, 2004). Njegova majka umire 1936. godine, pet godina nakon smrti oca i tri godine pre nego što je počeo pisanje romana – što su okolnosti koje intenziviraju njegovu želju za pomirenjem.⁵

U svojim beleškama, Ficdžerald piše o ličnoj istoriji Talije, originalnom imenu Kejtlininog karaktera:

Jedno od dece iz prvog braka je umrlo. Krivica je bila na njoj, jer da nije došlo do razvoda i da se ona nije pojavila, do toga ne bi došlo. Njen muž je bio sav skrhan, izgubio sav novac i ona i dalje vodi računa o njemu na neodređen način, on je možda u sanatorijumu na Istoku a možda i mrtav (Fitzgerald, 1978: 146).

Ove okolnosti nas iznova podsećaju na piščevu odvojenost od kćerke i Zeldino hospitalizovanje, kao i na nastojanja Šejle Grejam da se uzdigne iz svog skromnog porekla; ipak, najsnažnije vraćaju u sećanje okolnosti vezane za njegove roditelje i detinjstvo: Edvardovo hronično tugovanje zbog gubitka kćeri, potom tugu zbog finansijskih neuspeha i napokon, Molino obnavljanje vitalnosti, njen pokušaj upravljanja svojim emocijama i preuzimanja kontrole nad odgajanjem budućeg autora. U skladu s tim, kada Star prvi put spazi Kejtlin, oni se nalaze na filmskom setu gde su nasloženi potporni elementi pozornice i scenska oprema razbacani svuda unaokolo, nered koji podseća na „pocepane slikovnice detinjstva“ (Fitzgerald, 2003: 23). U to vreme Holivud je bio pogođen zemljotresom, koji Sesilija opisuje kao „neki stravični pokušaj da ponovo pričvrsti naše pupčane opne i gurne nas opet u utrobu kreacije“ (Fitzgerald, 2003: 23). Budući da Kejtlin u to vreme ulazi u njegov život, „noćna mora“ se pretvara u san. Napokon, Kejtlin postaje „prihvatljiva“ umesto da predstavlja idealizovanu figuru. Star uči da prestane da je idealizuje kao Mininu dvojnicu i prihvata činjenicu da je preokupirana drugom tematikom (Callahan, 1972: 208). Zauzvrat, on spoznaje da je njegov izgubljeni ljubavni objekt bio idealizovan, načinjen većim od samog života, jer govori Kejtlin: „Ti izgledaš više onako kakva je ona zaista bila nego kako je izgledala na ekranu“ (Fitzgerald, 2003: 90).

Dok je radio na romanu, Ficdžerald je napisao skeč *Voljeni dragi* (*Dearly Beloved*), gde je kao još jednu asocijaciju na „prihvatljivog“ roditelja simpatetički predstavio čoveka koji podseća na Edvarda Ficdžeralda. A taj karakter je, kako

primećuje Brukoli, „očigledno povezan sa filozofski nastrojenim tamnopotim ribarom u *Poslednjem magnatu*“ (1981: 473). Zanimljivo je da je naracija u skeču izrazito sentimentalna. U prvoj rečenici, pisac se direktno obraća protagonistu: „O moj Lepi Dečače – koji tako božanski čitaš Platona!“ (Fitzgerald, 1979: 773). Ficdžerald je očigledno ovu temu doživljavao veoma lično.

Ribar u *Poslednjem magnatu* je takođe roditelj, i iako nije vidljivo u žalosti, on postaje autoritativna figura u Starovom životu, u skladu sa očuvanjem raširene tradicije u američkom romanu, po kojoj karakter muškarca tamne puti služi kao roditeljska figura belcu (v. Lesli Fidler, *Ljubav i smrt u američkom romanu*) (Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*). Ribar ukazuje da filmovi imaju malu intelektualnu vrednost za njega i njegovu decu i Star uzima njegovo mišljenje u razmatranje. Star produbljuje svoju posvećenost stvaranju *značajnih* filmova, što u psihoanalizi predstavlja internalizovanje roditelja u svoj superego, kao što je to učinio i Dik Dajver, sin sveštenika, u romanu *Blaga je noć*.

3. Kreativnost i empatija

Videli smo da su Ficdžeraldovi roditelji, na izvestan način, bili uključeni u zajednički trud koji stoji iza nastanka *Poslednjeg magnata*. Posledično, njegov protagonist promovise čin „zajedništva“ (collaboration) – empatije i kolektivnog isceljenja. Kao poštovalac sistema u kome mnoštvo pisaca konkurentski radi na scenariju, što predstavlja deo zajedničkog stvaranja filmova u celini, Star dolazi u konflikt sa piscima koji žele da rade samostalno, pretvarajući svoje lične vizije u ezoterična umetnička dela. Ficdžerald piše da kada Star i njegovi zaposleni pregledaju filmski materijal snimljen u toku dana kako bi odlučili šta da emituju, „Snovi okačeni u fragmentima na uzdaljenom kraju sobe, trpe analizu i prolaze – da budu sanjani od strane mase ili odbačeni“ (2003: 56).

Pisac Džordž Boksli zadobija Starovo poverenje kad naposletku počinje da razume njegov filmski *senzibilitet*. Na jednom sastanku, Boksli objašnjava svoju iznenadnu ideju o filmu koji snimaju, skicirajući tematiku koju treba da prate: „Neka svaki karakter vidi sebe na mestu drugog... Policajac se upravo sprema da uhapsi varalicu kada vidi da varalica ima njegovo lice. ...“ (Fitzgerald, 2003: 108). Boksli razmišlja o filmu u kome glumci osećaju *empatiju* jedni prema drugima, što je rezultat njihove saradnje sa drugim piscima na ovoj sceni.

Poput karaktera u filmu o kome Boksli razmišlja, Star se poistovećuje sa drugima. Kao poslednji magnat, on „iskoračuje“ iz svoje radničke klase i jevrejskih korena (oba ova aspekta njegovog porekla dele i Talberg i Grejamova). Prema Brukoliju, on štiti jedan drugi deo istorije, tako što zagovara važnost *monopola* u upravljanju filmskom produkcijom umesto sistema u kome bi sindikati imali veću moć; on je „upravo uspeo da istupi iz hiljadu godina Jevrejstva u pozni osamnaesti vek. On ne može da podnese da vidi kako prošlost nestaje – on s ljubavlju odgaja strastvenu odanost skoroevića jednoj imaginarnoj prošlosti“ (Fitzgerald, 2003: 119). Štaviše, iako Star sebe vidi kao aristokratu prošlosti, on iskoračuje iz te uloge i stavlja se na mesto svojih zaposlenih, osećajući empatiju sa njihovim problemima: „Tu je bio Star, da brine za sve njih“ (Fitzgerald, 2003: 43). S obzirom na njegovu empatijsku ulogu, prikladno je što Ficdžerald radnju svog romana smešta nekoliko godina unazad, za vreme Depresije. Radnja romana se takođe dešava u vreme kada

nacisti intenziviraju progon Jevreja. Roman aludira na oba uznemirujuća procesa, prvi u Americi, a drugi u Nemačkoj. Glavni konflikt u romanu trebalo je da predstavlja Starovu borbu sa drugim holivudskim mogulom, Sesilijinim ocem, koji je okrenut isključivo sebi. Kao što Ficdžerald objašnjava u sinopsisu planiranog romana, Brejdi je „monopolista u najgorem vidu“, neko ko „nije zainteresovan za pravljenje filmova osim ukoliko će to predstavljati korist za njegov bankovni račun“ (2003: xxxii, xxxiii). Nasuprot njemu, Star je voljan da stavi finansijski aspekt u poslednji plan, ukoliko smatra da može da producira značajan film.⁶ Kraj romana trebalo je da uključuje Starovu tragičnu smrt u avionskoj nesreći koju je prouzrokovala bomba postavljena u teretnom delu aviona, kao posledica Brejdijeve upliva u život svog rivala.

Vidimo da je Star „veći heroj“ od svojih prethodnika u ranijim Ficdžeraldovim tekstovima. Getsbijevo tugovanje za Dejzi, iako impresivno po svom intenzitetu, budi osećaj jedne infantilne žudnje za magičnim snom. Da bi se Getsbi osećao zadovoljno, bilo je neophodno da Dejzi negira svoju prošlu preokupiranost drugima, da izjavi da nikada nije volela Toma i da je volela samo Getsbija, uspešno poništavajući godine istorije, uključujući i ključni događaj Peminog rođenja. Nasuprot tome, Starovo prihvatanje Kejtlinine prošlosti i njegova identifikacija sa političkom istorijom koja mu je nekada bila predodređena demonstriraju njegovu zrelost. Štaviše, dok Amori Blejn, Antoni Peč, Nik Karavej i Dik Dajver strahuju da će ih iskustvo tugovanja i empatije učiniti feminizovanim, Star ne pokazuje takav strah. Uz to, dok se drugi Ficdžeraldovi junaci suočavaju sa dubinom svoje tuge, Star je rešen da se sa njom ne samo suoči, već i da je iskoristi. On spoznaje da se ne može uvek držati prošlosti kao zamene za sadašnjost, kao i da uticaj njegovih uspomena na njega već slabi. Dok posmatra mladi par kako nestaje u letnjem sumraku, on razmišlja, „Malo po malo on je gubio osećaj za takve stvari, sve dok nije izgledalo da je Mina ponela sa sobom njegovu jačinu; njegovo razumevanje velelepnosti je bledele tako da će uskoro luksuz večnog tugovanja nestati“ (Fitzgerald, 2003: 62). Iako je bio „zaljubljen u Minu i smrt zajedno“ (2003: 97), on sada nalazi smisao tako što se zaljubljuje u Kejtlin. Iako ne izražava svoju privrženost Kejtlin, tome se opire ne zato što je ambivalentan u pogledu nastavljanja sa životom, već zato što je produciranje filmova njegova najveća ljubav, njegovo sveobuhvatno interesovanje. On ulaže ogromnu energiju u svoj rad, objašnjavajući Kejtlin – „filmovi su moja devojka“ (Fitzgerald, 2003: 71). I naposljetku, prema piščevoj originalnoj zamisli, trebalo je da nastavi sa radom i da obnovi svoju vezu sa Kejtlin pre svoje smrti.

Na početku *Poslednjeg magnata*, karakter pod imenom Meni Švarc, reaguje samodestruktivno na osećaj gubitka. On izvršava samoubistvo na istorijskom znamenju doma Endrjua Džeksona, što je čin koji Sesilija objašnjava kao nastojanje da se ponovo spoji sa svojim originalnim ljubavnim objektom: „Diskutabilno je da li je znao ko je bio Endrju Džekson dok je lutao okolo, ali je možda shvatio da je ... Džekson bio veliki i milosrdan, sposoban da razume. I na početku i na kraju života čoveku je trebala hrana – grudi – hram“ (Fitzgerald, 2003: 13). Nasuprot tome, zbog kreativne prirode njegovog posla, Starovu strast za pravljenjem filmova možemo videti kao njegov pokušaj da reaguje kreativno na gubitak, da se privremeno sjedini

sa Minom kroz svet *umetnosti*. Umesto da zaključimo da roman predstavlja „borbu da se napuste iluzije i uđe u život“ (Callahan, 1972: 207), možemo smatrati da on govori o moći *iluzija* da umanje traumu gubitka i ubrzaju proces isceljenja. Starova posvećenost filmu podseća na detetovo korišćenje „tranzicionog objekta“ i „tranzicionog fenomena“ kao načina suočavanja sa odvajanjem od majke. Psihoanalitičar D. V. Vinikot, koji je osmislio ove termine, smatrao je da je svako dete „sposobno za razumevanje ideje o nečemu što bi odgovaralo njegovoj rastućoj potrebi koja proizilazi iz instinktualne tenzije“, tenzije koja je posebno primetna u toku procesa odvikavanja od dojenja (Winnicott, 1971: 25). Cebe ili meda često služe kao predmeti za oslobađanje od tenzije. Jedan takav predmet je tranzicioni objekat. Tranzicioni fenomen, poput detetovog tepanja ili pevanja, takođe pomaže u oslobađanju nemira usled odvojenosti. Nijedan pojedinac ne prevaziđe u potpunosti potrebu za tranzicionim fenomenom. Oni odrasli, koji sebe apsorbuju u umetnosti, ukazuje Vinikot, stvaraju tranzicioni prostor između *iluzije* i *razočaranja*, poricanja i prihvatanja anksioznosti.

Dok je tranzicioni objekat sličan volkanovskom povezujućem objektu po tome što oba služe kao odgovor na *odvojenost*, oni se razlikuju na nekoliko načina, od kojih je jedan relevantan pojavi koju razmatramo. Kako Vulkan beleži, deca se drže svojih tranzicionih objekata „sve vreme“, dok oni koji patološki tuguju obično čuvaju svoje povezujuće objekte izvan vidokruga, izgledajući distancirano od svog bola (Vulkan, 1981: 373). Poput prvih, a za razliku od drugih, Ficdžeraldov protagonista se posvećuje snimanju filmova, radeći danonoćno. A kada Star u jednom trenutku sedi u projekcionoj prostoriji, pregledajući dnevni materijal filmova čije je snimanje u toku, on podseća na dete koje se drži svoga tranzicionog objekta, budući da tada postoji u neutralnom svetu između psihološke i spoljašnje stvarnosti; života sa Minom i života bez nje. On vidi na platnu stub koji predstavlja Sivu, boga smrti i života, kao da je produciranjem komercijalnog filma koji treba da se dopadne drugima on projektovao na platno svoju ličnu fantaziju o Mininoj reinkarnaciji. Pre toga je stub, kao simbol umetnosti, predstavljao deo nekog drugog tranzicionog fenomena. Kada Star prvi put spazi Minin *duh* (Kejtlin) na početku romana, ona čuči na vrhu tog istog stuba da bi izbegla da se okvasi u poplavi koja nastaje kao posledica zemljotresa. Star je zastao i posmatrao je zadivljen.

ZAKLJUČAK: ESTETIKA EMPATIJE

Poput Starove vizije Mine na glavi Sive, Ficdžeraldova umetnost je imala *natprirodnu* funkciju. Svojim pisanjem, on je imao sposobnost *oživljavanja* karaktera – dobrih, loših i prihvatljivih roditelja, kao i dobrih, loših i prihvatljivih sinova. Pa iako, ili upravo zbog toga što nikada nije upoznao svoje starije sestre, on ih je oživotvorio, kako se čini, kroz svoje junakinje Elinor u *S ove strane raja* i Mardžori Li u *Ledenoj palati* (*The Ice Palace*). Svetovi koje je opisivao u svojoj prozi, u kojoj se *realno* i *fantazija* stapaju, služili su kao alternativa njegovom često turbulentnom životu. U svojim beleškama on piše: „Nikada se ne sećam realnog vremena dok sam nešto pisao – vremena *S ove strane raja* ili *Lepih i prokletih* i *Getsbija* na primer. Živeo sam u priči“ (Fitzgerald, 1978: 159).

Isto kao što Star vidi svoju *estetičku viziju* kao univerzalnu, Ficdžerald je smatrao da njegova autobiografski obojena proza ima funkciju komuniciranja sa drugima. Pisac je jednom napisao da ga je *Doba džeza* „rodilo, laskalo mu i dalo više novca no što je on ikada sanjao, i to samo zato što je prosto kazivao ljudima da oseća isto što i oni“ (Fitzgerald, 2017: 9). Pa iako ga čitaoci u godinama koje se sledile nisu tako vatreno podržavali, njihove kasnije generacije su nastavile da se strastveno identifikuju sa njegovom umetnošću, odnoseći se prema njemu s divljenjem za kojim je žudeo još od svog detinjstva. Razlog se krije u jednoj *lirskoj* prozi koja implicitno otvara provokativna pitanja, ona koja nikada ne mogu biti u potpunosti razrešena. Do kog stepena možemo ili treba da razrešimo svoj osećaj gubitka i ostavimo *prošlost* iza sebe? Do kog stepena prošlost postoji u sadašnjosti? Psihoanaliza, upravo kao i Ficdžeraldova proza, produbljuju naše razumevanje ovih misterija.

¹ Sve citate u radu sa engleskog prevela A. Mušović.

² Takođe, roditelji često osećaju i suprotnu želju „odvajanja“ od „zamenskog“ deteta, fokusirajući misli na preminulo dete, koje često idealizuju (Cain, 1964: 443-56).

Volkanova tvrdnja se podudara sa stavom Džona Boulbija, koji sagledava „hronično tugovanje“ – izbegavanje tuge zbog verovanja da se gubitak može poništiti – kao formu patološkog tugovanja (Bowlby, 1980).

³ Marta Volfštajn ukazuje da je zbog promena sredine do kojih dolazi u periodu adolescencije, ovo doba pogodnije od prethodnih u životu deteta da razvije njegovu sposobnost tugovanja (Wolfenstein, 1966: 91-123).

⁴ Kako su 1930-te prolazile i ekonomske okolnosti se pogoršavale, i Ficdžeraldov život se urušavao. Izgledalo je da se istrošio kao pisac fikcije. Pretrpeo je nervni slom, razvio sklonost prema neumerenom opijanju, supruga Zeldu je bila konstantno primana i otpušтана iz bolnica zbog mentalne bolesti, a njemu je bio očajnički potreban novac za brigu o njoj, za ćerkino obrazovanje, kao i za vraćanje starih dugova. Godine 1937. Ficdžeraldov agent je sklopio jednogodišnji ugovor sa Metro-Goldwin-Majerom, koji je bio obnovljen na još šest meseci naredne godine. Tako počinje piščev intenzivniji rad u Holivudu koji je kulminirao nedovršenim romanom *Poslednji magnat*, na kome počinje da radi oktobra 1939. godine, ali koji ne završava zbog smrti usled srčanog udara decembra 1940. godine.

⁵ Tako, teorija Klejnovu ukazuje da je Ficdžeraldovo tugovanje u zreloom dobu produbilo njegov osećaj gubitka u detinjstvu, kao i potrebu da se suoči sa ambivalentnim odnosom prema majci i ocu, koji je imao važnu ulogu u njegovom odrastanju. Prihvatanjem roditelja kao kompleksnih osoba suočenih sa teškim izborima, Ficdžerald je prihvatao i njihovu objektivnost i subjektivnost.

Atribut „prihvatljivog“ (good enough) roditelja u procesu tugovanja koristi D. V. Vinikot u studiji *Igra i stvarnost (Playing and Reality)*, (1971).

⁶ Sesilija je još jedan empatični karakter u romanu. Ona razume Starovo tugovanje, budući da je i sama u poznom stadijumu istog procesa, u čemu je u prednosti u odnosu na Stara. Ona se oseća nekako „uzvišeno i ukroćeno“ kada razmišlja o svojoj sestri, koja je preminula pre nekoliko godina (Fitzgerald, 2003: 4).

Reference

Bowlby, J. (1980). Loss: Sadness and Depression. *Attachment and Loss*, Vol 3. New York: Basic.

- Brucoli, M. J. (1981). *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Cain, A. C., and Cain, B. S. (1964). On Replacing a Child. *Journal of the American Academy of Child Psychiatry* 3: 443-56.
- Callahan, J. F. (1972). *The Illusions of the Nation: Myth and History in the Novels of F. Scott Fitzgerald*. Urbana: University of Illinois Press.
- Donaldson, S. (1983). *Fool for Love: F. Scott Fitzgerald*. New York: Congdon & Weed.
- Fitzgerald, F. S. (1987). *Afternoon of an Author: A Selection of Uncollected Stories and Essays*. New York: Collier Books/Macmillan Publishing, 1957
- Fitzgerald, F. S. (2017). *The Crack-Up*. (Edmund Wilson, ed.). New York: New Directions. U: *Esquire*. 07.03.2017: <https://www.esquire.com>
- Fitzgerald, F. S. (2003). *The Love of the Last Tycoon: An Unfinished Novel*. New York: Charles Scribner's.
- Fitzgerald, F. S. (1963). *The Letters of F. Scott Fitzgerald*. (A. Turnbull, ed.). New York: Charles Scribner's.
- Fitzgerald, F. S. (1978). *The Notebooks of F. Scott Fitzgerald*. (M. J. Brucoli, ed.). New York: Harcourt Brace Jovanovic/Brucoli Clark.
- Fitzgerald, F. S. (1979). *The Price Was High: The Last Uncollected Stories of F. Scott Fitzgerald*. (M. J. Brucoli, ed.). New York: Harcourt Brace Jovanovic/Brucoli Clark.
- Fitzgerald, F. S. (1995). *This Side of Paradise*. New York: Charles Scribner's.
- Freud, S. (1978). The Uncanny. *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*. (J. Strachey, trans and ed.). Vol. 17. London: Hogarth.
- Meyers, J. (1994). *Scott Fitzgerald: A Biography*. New York: Harper.
- Segal, J. (2004). *Key Figures in Counselling and Psychotherapy: Melanie Klein*. London: Sage Publications.
- Sehgal, P. (2019). *A Stubborn and Sturdy Love in the Letters of F. Scott and Zelda Fitzgerald*. (Jackson R. Bryer, ed.). New York: Scribner. U: *The New York Times*. 07.23.2019: <https://www.nytimes.com>
- Volkan, D. V. (1981). *Linking Objects and Linking Phenomena: A Study of the Forms, Symptoms, Metapsychology, and Therapy of Complicated Mourning*. New York: International University Press.
- Winnicott, D. W. (1971). *Playing and Reality*. New York: Basic.
- Wolfenstein, M. (1966). How is Mourning Possible? *Psychoanalytic Study of the Child* 21: 91-123.

Primljeno 25. februara 2020,
nakon revizije,
prihvaćeno za publikovanje 25. septembra 2020.
Elektronska verzija objavljena 1. oktobra 2020.

Azra A. Mušović je diplomirala na Filološkom fakultetu Univerziteta u Prištini, na odseku za Anglistiku. Magistrirala je 2009. godine na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Prištini, gde je i doktorirala 2015. godine. Docent je na Državnom univerzitetu u Novom Pazaru. Autor je više radova iz oblasti Anglo-američke književnosti.

FOLLOWING THE ROMANTIC AND SENTIMENTAL SPIRIT – PSYCHOLOGY OF LOSS IN F. SCOTT FITZGERALD

American modernist F. Scott Fitzgerald was a writer who analyzed his own life for *insight* into his society as a whole. Fitzgerald wrote about a variety of different mourning patterns from his childhood and these circumstances contributed to his literary insights into cultural mourning norms. The paper aims at presenting biographical references we link to the specific feeling of *loss* evident in his experience of the world around him, only to put these references into the context of psychoanalytical theory. Thus, *This Side of Paradise* links Amory's difficulty in progressing into maturity with his upbringing in a society where people blindly believe in Victorian progress and resist the act of mourning. Ultimately, Amory matures by learning how to grieve, identifying with his father's romantic *masculine* and his mother's sentimental *feminine* modes of mourning – crosscurrents of *loss* within the dominant culture. In *The Last Tycoon*, Fitzgerald's alter ego Monroe Stahr attempts to cope with loss in the world around him, while mourning for an aristocratic past formerly sealed off to him. Stahr envisions the motion picture industry as a unifying force in society. In effect, in a reflection of his creator's literary efforts, he promotes *creativity* and *empathy* as important elements in the healing process.

Keywords: romanticism, sentimentalism, empathy, creativity, art.