

Nataša Gojković  
Univerzitet u Novom Sadu  
Pedagoški fakultet u Somboru  
nataša.gojkovic@pef.uns.ac.rs

ISSN 2217-7221  
eISSN 2217-8546  
UDK 821.111.09 Lawrence  
originalni naučni rad

## ALHEMIJA DIJAMANTA U ZALJUBLJENIM ŽENAMA: LORENZOVI DEMONI NEPRILAGOĐENOSTI

*APSTRAKT:* Rad se bavi promišljanjima Dejvida Herberta Lorensa o čistom, punom životu i rastu i značaju pojedinca, iskazanim u romanu *Zaljubljene žene*. Na tragu zaključka Svetozara Koljevića da je Lorens prvi veliki engleski romansijer koji je pokušao da razbije konvenciju kompromisa u romanu, time se ujedno vraćajući na same izvore najbolje tradicije engleskog puritanizma, u radu se razmatraju načini na koje Lorensovi junaci izbegavaju egzistencijalne i moralne kompromise ili im pak podležu, te koju cenu plaćaju u oba slučaja. Kad se porede neke od njihovih odluka sa piščevim izborima, nameće se zaključak da je jedini apsolut zapravo nepostojanje apsoluta.

*Ključne reči:* puritanizam, roman, Zaljubljene žene, sopstvo

### DEJVID HERBERT LORENS IZMEĐU TRADICIJE I NOVOG PROMIŠLJANJA

Prema rečima Svetozara Koljevića u *Trijumfu inteligencije* (1963), trenutak u kojem jedna tradicija umire, upravo je trenutak u kojem ona svojom agonijom oblikuje novi pogled koji se rađa. Tradicija koja je do tada predstavljala normativni stil života, kakva god da je bila na svom vrhuncu, u momentima svog smiraja izložena je podsmehu, koji, opet, postaje obavezan i neminovan. Kako Koljević dalje objašnjava, u takvim trenucima potrebno je po svaku cenu biti originalan, nekonvencionalan, te zaključuje da drugačiji stav nije ni moguć. Jer, samo pozicioniranje na strani suprotnoj od tradicionalne, donosi originalnost i nekonvencionalnost, iako je ona ponekad pod velikim znakom pitanja.

Puritanizam je, prema svom prvobitnom impulsu, isticao osećanje odgovornosti pojedinca za sopstvenu moralnu sudbinu, što je u tom istorijskom trenutku bilo nekonvencionalno i donosilo je novi duh, nasuprot postojećoj dogmi i mehaničkom odnosu prema svakodnevnim životnim situacijama. Engleski građanski puritanizam, istorijski gledano, izigrao je svoja prvobitna uverenja, te je u svom sumraku simbolizovao čistunstvo u negativnom smislu, moralnu skučenost i povinovanje dogmatskim spoljnim vrednostima, zanemarujući unutrašnji svet pojedinca. „Osnovna unutarnja

suprotnost engleskog puritanizma, dakle, sadržana je u pitanju da li obuzdavanje i racionalno usmeravanje ili spontano izražavanje ljudske prirode treba da bude osnovni etički princip života i stvaralaštva“ (Koljević 1963: 43). Tragom ove misli, te stazom engleske književnosti, bogatom velikim pesnicima i kritičkim misliocima poput Poupaa, doktora Džonsona, Blejka, Šelija i Kolridža, nailazimo i na sumnju u ljudsku prirodu, i na oduševljenje njom, te istovremeno svedočimo i potrebi za usmeravanjem čoveka, i zahtevima za njegovu potpunu slobodu, moralnu i egzistencijalnu.

Nasuprot poeziji i kritici, prema Koljeviću (1963: 44), „roman nikad nije bio područje ovako isključivih i oštrih životnih i misaonih opredeljenja – u njemu je obično prevladavao smisao za kompromis“. Filding, Dikens, Džordž Eliot, tvorci velikih engleskih epova, ipak su ostali u okvirima građanskog moralnog osećaja za kompromis, te iako izuzetno snažni, nemaju onu specifičnu životnu snagu koja junake romana odvodi isključivim, nepovratnim, gotovo apsolutnim opredeljenjima.

I ovde, zapravo, počinje priča o Dejvidu Herbertu Lorensu. Kao prvi engleski romansijer koji je pokušao da razbije pomenutu konvenciju moralnih i egzistencijalnih kompromisa u romanu, da piše prema duboko intimnom osećaju, koji oblikuje njegov hipersenzitivni moralni kodeks, Lorens svakako zaslužuje oreol lučonoše. Međutim, prema izvorima njegovih povika za slobodom pojedinca, Lorens je duboko tradicionalan – moralna spontanost i samostalnost, kao preduslovi za život i stvaranje, ugrađeni su upravo u temelje puritanizma, koji je tražio slobodu od konvencije. „Kod Lorensa ta borba za slobodu moralne savesti data je kao osnovna egzistencijalna drama savremenog sveta, ali drama koja se u svojoj punoći razvija upravo i isključivo u romanu“ (Koljević 1963: 44). Sam Lorens, govoreći o značaju romana, kaže da je ta književna vrsta podrhtavanje koje može izazvati celog živog čoveka da zadrhti: „Zato sam romansijer. A budući da sam romansijer, smatram sebe superiornim nad svecem, naučnikom, filozofom i pesnikom, koji su svi veliki gospodari raznih parčadi živog čoveka, ali nikada nemaju celu zverku“ (Koljević 1963: 45).<sup>1</sup> Ta potraga za celovitošću, za rastom sopstva, za najpotpunijim, najvernijim izrazom čoveka, zadatak je koji je Lorens sebi zadao pišući romane, dok se ista drama odvija i u životima Lorensovih likova – oni koji ustraju na određenom obrascu, kakav god on bio, prestaju da žive, mehanika njihovog postojanja negira život. „Biti živ, biti živ čovek, biti potpun, živ čovek: u tome je stvar. A u svojim najboljim trenucima roman, prevashodno roman, može vam u tome pomoći. Može vam pomoći da ne budete mrtav čovek u životu“ (Lawrence 1955: 107). Kada razmišljamo o *Zaljubljenim ženama*, ova poslednja rečenica kao da je definicija svih zebnji Ruperta Berkina, koji grozničavo sumnja u sve, ne afirmiše gotovo ništa, te nije čudno što je prva pomisao

<sup>1</sup> Engleski original videti u: A. Beal, *Selected Literary Criticism*, Heinemann, London, str. 105: D. H. Lawrence, "Why the Novel Matters". [For this reason I am a novelist. And being a novelist, I consider myself superior to the saint, the scientist, the philosopher, and the poet, who are all great masters of different bits of man alive, but never get the whole hog.]

o Rupertu istovremeno i pomisao o samom Lorensu. S druge strane, prema ovom ključu, mrtvi u životu svakako su Hermiona Rodis i Džerald Krič, kao i čitava vojska nepoznatih, nepomenutih njihovih sugrađana, nesvesnih svojih tragičnih ograda.

### PISANJE ROMANA – STRASTVENO ISKUSTVO

Ali kako to da roman ima zagonetnost, uzbudljivost i bogatstvo samog života? A. Alvarez kaže da je osnova Lorensove umetnosti uverenje da u stvaralaštvu nema ničeg *a priori* (Alvarez 1956: 479). Na ovo nadovezujemo i Lorensove misli o dijamantu kao ugljeniku, tj. relativnosti formi, o kojima je pisao Edvardu Garnetu, što nas opet vodi do nemogućnosti nametanja bilo kakve dogmatske logike događajima u romanu, te njegovoj jedinstvenosti, organskom smislu i mogućnosti preobražaja, baš kao i u samom životu:

Postoji i jedan drugi ego, po čijem ponašanju se pojedinac ne može raspoznavati, nego se samo vidi da on, da tako kažemo, prolazi kroz razna alotropska stanja, a da bi se otkrilo da su to stanja jednog te istog radikalno nepromenjenog elementa, potrebno je neko osetljivije čulo od onih kojima smo navikli da se služimo. (Kao što su dijamant i ugajl jedan te isti, čisti elemenat ugljenika. Obični roman bi pratio povest dijamanta – ali ja velim, 'Kakav dijamant! Ovo je ugljenik.' Moj dijamant može da bude ugajl ili čađ, ali moja tema je ugljenik.) (Aldington 1961: 18)<sup>2</sup>.

Preobražaj ili preobraćenje, uslovi su koje Lorensovi likovi moraju ispuniti, žele li ostati živi u životu. Put je to tegoban, neizvestan i neizbežan, ali unutar njegovog romana, kao i unutar samih likova, to je put koji nagrađuje svog poklonika: kada su do krajnosti ispunjeni svi potencijali pojedinca, on je dostigao svoje idealno uobličjenje, svoju unutrašnju ravnotežu koja mu predstavlja lični odbrambeni zid ka mehaničkom ritmu modernog života. Tako i roman svojom organskom formom, nasuprot mehaničkoj pravilnosti, ispunjava glavno i jedino načelo umetničkog stvaranja:

U isti mah to je i zenit puritanske misli u kojem se osećanje odgovornosti pojedinca za vlastitu moralnu sudbinu preobražava u svest o egzistencijalnoj odgovornosti čoveka prema životnim mogućnostima koje su mu date. A to je tačka u kojoj Lorens najdublje afirmiše i konačno prevazilazi puritansku tradiciju u kojoj stvara (Koljević 1963: 47).

I bilo je očekivano da će Lorens prevazići tu tradiciju, kao što bi to uradio i sa svakom drugom. On u potku svog romana umeće i romantičarske ideje: Judžin Stelzig, naime, u članku „Romantic Reinventions in D. H. Lawrence's *Women in Love*“ (2013) zapaža da mnoge karakteristike *Zaljubljenih žena* predstavljaju reinenciju ideja evropskog romantizma, kao što su to primat imaginacije, okretanje prirodi radi utehe, pomirenja i pronalaska tajne božanskog, viđenje umetnosti kao

<sup>2</sup> Prevod na srpski preuzet iz: Svetozar Koljević, *Engleski romansijeri dvadesetog veka (1914–1960)*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, str. 95.

najvišeg izraza ljudske kreativnosti, odbacivanje i aristokratskih i buržoaskih društvenih i političkih normi, a u korist individualnih, unutrašnjih, emotivnih vrednosti. Njegova stvaralačka strast često prevazilazi sposobnost razumevanja njegovih savremenika te mu, prema Meri Friman, „veoma otežava izražavanje preciznog značenja“, a kritičari su ga zato olako etiketirali kao „genija“, ‘mistika’ ili ‘prevaranta’. Već od 1915. Lorens je stalno osećao da je odsečen od većine čovečanstva. Želeo je to da ispravi, ali je bio suviše nepopustljiv u svojim ubeđenjima da bi to i ostvario“ (Freeman 1955: 83). Drugačije ne bi ni moglo biti, a potvrdu za to nalazimo u Lorensovom predgovoru *Fantaziji nesvesnog*, koja je objavljena 1923. godine, nakon *Sinova i ljubavnika*, *Duge* i *Zaljubljenih žena*. Tu Lorens ističe da je za njega pisanje romana spontani život, čisto, strastveno iskustvo, te da mu se tek kada do kraja izživi to iskustvo, javlja želja da iz svega toga izvede jasan stav o sebi i svetu oko sebe. Ovo se, doduše, najbolje vidi u romanu *Sinovi i ljubavnici*, gde Lorens slika svet prve mladosti, sa svim svojim ushićenjima i tragedijama, u kojem nema doslovno formulisano „problema“ (Koljević 1963: 47), i u kojem kao da autor nijednim svojim potezom ne vodi likove i događaje u nekom određenom pravcu, nego se život, sam život, rešava neumitnošću njega samog, i njegove organske forme. Na svako pitanje, odgovor je isti – život, kretanje, iskustvo, strast, neretko i promašaj, jedinstveni luksuz mladosti. U *Dugi* pak lični promašaji predstavljeni su pred kulisama sveopšte pustoši i mehanizacije, i kako se generacije smenjuju, čoveku je sve teže da živi spontano, u stvaralaštvu i bliskosti s prirodom. Potreba za saznanjem, za dominacijom svesti, izazvaće neugodnost u sopstvenoj koži i kobno će izoštriti svest o sebi, svom postojanju, onemogućivši makar i trenutno uživanje u čulnom sjedinjenju sa drugom osobom. U *Zaljubljenim ženama*, tematskom nastavku *Duge*, ta čudna, do krajnosti pojačana samosvest, i apsurdno parališuća mehaničnost postojanja, dovode Lorensove junake do egzistencijalnog ćorsokaka. Sama forma romana, sa poglavljima kao gotovo nezavisnim pričama, odslikava unutrašnje svetove junaka: naoko celoviti, a zapravo razoreni pojedinačnim vapajima za identitetom, za bliskošću, za svrhom. Očigledno ni sam Lorens nije mogao u potpunosti odoleti hipnotišućoj snazi savršene mašine, te nam na mah poglavlja romana deluju kao zasebne, zaključane prostorije jedne velike fabričke hale u koja naizmenično ulazimo i izlazimo, prema rasporedu proizvodnje. Međutim, unutar tih poglavlja, sve ono što se dešava nije serijska proizvodnja, već nesputano obilje, kakvo samo život može imati. I to je jedan od dokaza da ništa nije apsolutno, da sve može i mora menjati svoj oblik.

#### ALHEMIJA DIJAMANTA U ZALJUBLJENIM ŽENAMA

Koliko god varljiva bila svetlost novog početka u *Sinovima i ljubavnicima*, a slabašni optimizam na kraju *Duge* bio samo nagoveštaj iskušenja koja tek treba da uslede, *Zaljubljene žene* jesu roman koji istinski podražava rušilačku snagu vremena u kojem je nastao: poput Velikog rata, koji je devastirao jedan svet u svim njegovim

aspektima, *Zaljubljene žene* pobijaju sve ideje i predubeđenja sa kojima čitalac počinje da čita ovaj roman. Jedno za drugim, poglavlja ovog romana postavljaju ključna egzistencijalna pitanja, istovremeno negirajući gotovo sve odgovore, osim jednog – ljubavi kao puta ka ličnom životnom ispunjenju, uprkos pustoši i neplodnosti svih drugih relacija kojima je pojedinac okružen. I ponovo dolazimo do relativnosti svih kategorija: sve dato, postojeće, istrajno, propisano, određeno apriori, predmet je gorljivog, očajničkog preispitivanja, a onda i odbacivanja. Kao što je preispitivanje detaljno, gotovo disekcijsko, tako je i odbacivanje snažno, s gnušanjem, agonijsko. Kod Lorensa (ili barem, Berkina) to jednostavno mora da bude tako. Ni ljubav nije pošteđena mikroskopskog ispitivanja: Lorens za sebe i svoje junake zahteva posebnu viziju ljubavi, ljubavi kao preduslova za pun izraz individualnosti dva pojedinca, i kao prilike za oprost od unutrašnjih nemira i teskoba. „Svako ima zasebno, odvojeno biće s njegovim vlastitim zakonima. Muškarac ima svoju pravu slobodu, žena svoju. Svako priznaje savršenstvo polariziranog kružnog toka spolnosti. Svako priznaje različitu prirodu drugoga“ (Lorens 1976a: 255). Naravno da je ovakva vizija u suprotnosti sa stvarnošću (i književnom i fizičkom) u kojoj Lorensovi junaci biju svoje bitke. Kako Koljević primećuje, u savremenom svetu „ljudska volja se stavlja u službu svesti umesto da i volja i svest služe dubljim i složenijim unutarnjim porivima i bogatijim životnim svrhama“ (1963: 54). U ovakvoj konstelaciji prioriteta i životne etike, lorensovska ljubav može jedino da predstavlja nužno zlo, neželjeni remetilački faktor u mehanici života i upotrebljivosti, a nikako svrhu i smisao. Neumitna, hladna logika ekonomskih zakona koja prožima duše njegovih savremenika, najveći je neprijatelj Lorensa i njegovih junaka, neprijatelj u smislu okruženja koje ne razume, ne može da razume, i nesvesno je svog nerazumevanja.

S druge strane, ono je gladno saznanja. Kako to Lorens kaže za Hermionu, a praktično se odnosi na celu zapadnoevropsku kulturu, želi se sve imati u glavi, u svesti, što automatski onemogućuje organski, spontani doživljaj. Ovim dolazimo do najdublje unutrašnje suprotnosti, najvećeg paradoksa Lorensove umetnosti i misli, pa time i ključne zagonetke u čijem središtu se nalaze njegovi književni junaci. Iako Lorens strasno veruje da je svest anatema života, kako tvrdi u *Fantaziji nesvesnog* (1923), ne možemo se oteti utisku da on ipak intimno veruje u snagu svoje svesti, koja ga usmerava da dela spontanim aspektom svog bića. I tu se kriju svi uspesi, sva razočaranja, sve zablude i sve tragedije njegovih junaka. Svest i intelekt u istinskom lorensovskom junaku, u permanentnoj su borbi da prevaziđu sami sebe, da nadrastaju svoju sopstvenu snagu percepcije i upotrebe je za sjedinjavanje sa životnim sokovima u najdubljim ambisima duše pojedinca. Šta će se tada desiti – da li će, kako se to pita Koljević (1963: 60), plodne bujice života apsorbovati svest, saznanja, i njima usmerene dalje voditi pojedinca, ili će usahnuti na iskričavoj svetlosti intelekta, možemo pretpostaviti da to zavisi od toga da li je pojedinac među odabranim, jurodivim herojima, spremnim na neprekidna unutrašnja preispitivanja, ili nije. Ovo je ujedno i lakmus test za Lorensove junake, uvek bolno precizan, čak u nekim slučajevima

i destruktivan. Ako shvatimo ovo kao nit koja se provlači kroz *Zaljubljene žene*, i ako podvrgnemo ovom testu junake iz romana, videćemo da su oni zapravo na stalnoj probi, da su u neprekidnom procesu nadržavanja ili urastanja, te da spokoj (kakav god on bio – ovozemaljski ili zagrobni) koji junacima donose svršeci romana do pojave Lorenasa, za njih ne postoji. Čitav roman je test! A rezultat neizvestan. Za Ruperta i Ursulu, za koje postoje najveće šanse za klasičan srećan kraj (iako im ga Lorenas ne daje), kraj romana zapravo donosi novi test. Na Ursuli je da se izbori sa Džeraldovim senima, te da prihvati ili odbaci Rupertove ideje o bliskoj vezi sa drugim muškarcem, jer sva je prilika da on od toga neće odustati. Dakle, kroz roman, njih dvoje su, kao par, uspeli da stvore osnovu za život, tj. velikim delom su formirali zaštitu za svoje identitete od preteće društvene mašine, postavili su temelj i za međusobni odnos tih identiteta, i sad su na redu fineze koje će odrediti dalji rast sopstva svakog od njih, a time i sudbinu njihove veze. Lorenas ovo ostavlja otvorenim, a čini se da drugačije i ne može da bude: nema apsoluta, nema gotovih rešenja, nema podobnih i nepodobnih, u moralističkom smislu. I ovo je ona najbolja tradicija engleske puritanske senzitivnosti: negira se sva-ka dogma, a ističe se lična moralna odgovornost svakog pojedinca. Ujedno je to i izraz naj snažnijeg otpora prema svim onim oveštalim, okamenjenim formama tog istog puritanizma, koji je u svom sumraku proizveo moralnu skučenost, uskogrudost i podsticao najčudovišnju tekovinu industrijalizacije – mehanizaciju ljudskog postojanja. Kako Koljević ističe: „To je jedan od najdubljih paradoksa i unutarnjih suprotnosti njegove umetničke i mislilačke pojave, i to je osnovni razlog što njegova umetnička reč u kasnijim delima tako često ostaje polovična. Možda je to u isto vreme i razlog što je ta reč tako potresna u svojoj polovičnosti“ (Koljević 1963: 60). Judžin Stelzig (Stelzig 2013) čak smatra da preko nedovršenosti, nerešivosti dijaloga u romanu, naročito poslednjeg Ursulinog i Rupertovog o dve vrste ljubavi, ideje romana *Zaljubljene žene* sežu izvan neoromantičarskog apokalipticizma.

Pogledajmo kako na test reaguju ostali Lorenasovi junaci. Kada bismo rekli da nasuprot „lorenasovskim“ likovima, Ursuli i Rupertu, stoje „nelorenasovski“, ne bismo jednačinu tačno postavili. Džeralda i Gudrun, o kojima je reč, ne možemo okarakterisati kao „nelorenasovske“, ili barem ne možemo to učiniti u potpunosti. Oni su „lorenasovski“ upravo zato što na neki način čine antipod Ursuli i Rupertu – samo što je njihov magnetni pol negativnog naelektrisanja: dok prvi par kroz roman nadrasta svoju svest, svoja saznavna previranja i nesigurnim ali odlučnim koracima grabi ka onome što jeste, drugi par svojim minucioznim, ali upornim aktima destrukcije i samodestrukcije, gubi šansu za ostvarenje sopstva, za formiranje pojedinačnog identiteta. Po tegobnom putu koji prolaze, iako ne i po ishodu putovanja, ova dva para su pravi „lorenasovski“ likovi.

Džerald je taj koji je mrtav u životu. Možda i najbolji dokaz toga vidimo u tome što on čak nije bezdušni gazda, strogi poslodavac, on je, naprosto – ravnodušan. Koljević (2003: 85) kaže da je on takav prema svojim rudarima „kao i prema svim drugim alatkama koje treba da obezbede uspeh njegovog poduhvata“. Lorenas u član-

ku *Ownership* pominje čak i dosadu kao rezultat takve ravnodušnosti. Mehanizam tradicije, naučenih uloga i očekivanih postupaka suviše je jak da ne bi odneo preva- gu nad Džeraldovim nejasnim slutnjama i željama za potpunijim životom. Ne zabo- ravimo da on sam kaže da ne zna u čemu je svrha njegovog života, i da bi voleo da mu to neko kaže. No, nije samo splet nasleđenih okolnosti uzrok Džeraldovog šema- tizovanog života, nego je to i njegovo lično opredeljenje. On je vladar, gospodar, *il Principe* rudarskog carstva po sopstvenom izboru, mladi lav industrije koji u neko- liko veštih poteza briše viktorijansku ulogu svog oca u porodičnom poslu. Derek Hotorn (Hawthorne 2011) primećuje da u industrijalizovanom svetu devetsto šesna- este sve što ljudska bića imaju jesu stvari. Proizvodnja i nabavka stvari postale su svrha samog života. Džerald, proizvođač, razapeo je mrežu industrijskog kapitalizma po prljavoj engleskoj varoši, ali je istovremeno i uhvaćen u tu mrežu, te se ritam njegovog profesionalnog života nameće i ritmu privatnog. Unutar svoje kaste, i u najbanalnijim svakodnevnim situacijama, on funkcioniše prema određenim konven- cijama pristojnosti, a na poslu ga jednom uspostavljeni mehanizam proizvodnje i profita tera da nikako ne iskače iz zadatih okvira, tako da za onaj treći, najvažniji aspekt života – sam život, u nedostatku šablona, Džerald jednostavno nema formulu. Proganja ga pritajeni, ali neprestani osećaj razočaranja, jer spolja važi za idealnog pripadnika društva, a u samoj svojoj suštini, potpuni je promašaj. Njegova suština je proizvođačka, on je, kao takav, neophodan potrošačkom ostatku sveta, te tako postaje deo teatra apsurdna, u kojem ljudska bića svedena na ulogu potrošača nekako deluju naprednija od svojih prethodnika, koji su takođe uživali u stvarima, ali su za njih stvari bile samo ukras životu bliskom ciklusima prirode. Džerald pak tu prirodu pokorava sebi, industrijalizaciji, vrzinom kolu proizvodnje i potrošnje, gubeći svaku vezu sa onim što Lorens naziva „blood-consciousness“. Kada ga Gudrun prvi put nežno dodirne, on je van sebe, ne zna kako da reaguje, kako da se ponese sa izne- nadnim prekidom mehaničkog toka. Ne smemo upasti u zamku Lorensovih poređe- nja Džeralda sa severnjačkom hladnoćom, i misliti da on ne želi ljubav. Naprotiv, on je, kao što je to uostalom i Gudrun, žedan ljubavi, ali nasuprot Rupertu i Ursuli, ne može da tu žeđ utoli, i to ne samo zato što je nesposoban za ljubav bez dominacije nego i zato što Gudrun nije osoba sa kojom može tu žeđ da ugasi. Kako Hotorn (2011) zapaža, ona posle prvog seksualnog odnosa sa Džeraldom leži potpuno svesna (što Lorens naglašava nekoliko puta), u stanju odvojenosti od prirode, od tela, udaljena od svog ljubavnika, umesto da je još bliža. Ono što bi trebalo da bude čin vrhunske spoznaje (za Lorensa duboko religiozni čin, zapravo), mistično i neintelektualno iskustvo, oni su uspeli da pretvore u besmisleni, mehanički čin zadovoljenja pojedinačnih, gotovo neurotičnih potreba. Nagoveštaj o tome kako će izgledati njihovo prvo zajedničko puteno iskustvo, nalazimo u poznatoj sceni brutalnog savladavanja arapske kobile od strane Džeralda, koju Endrju Hau (Howe 2002) vidi kao metaforu silo- vanja. Sadističko podvrgavanje maskulinoj volji, grabljenje ka sopstvenom sebičnom cilju, bez obzira za želje onog drugog, izlivanje svoje „korodirajuće smrti“, to je način

na koji Džerald prilazi ostatku sveta. Kako je on zatočenik industrijalizacije, sirove kapitalističke psihologije, tako je Gudrun zarobljenica moderne urbane boemije, umetnosti koja dobija gotovo fabričke obrise i koja se zlosluti u radovima vajara Lerkea. I Gudrun i Džerald dozvoljavaju svojim zanimanjima da ih određuju više nego što je to poželjno za izgradnju identiteta. Džerald je industrijalac, i to je prvo što se o njemu saznaje, a Gudrun je umetnica, i to se nametljivo konstatuje na samom početku. Lorens čak u nekoliko navrata detaljno opisuje njen stil oblačenja, kao da nam sugerise vezu njene umetničke prirode sa pomalo ekscentričnim izgledom. Svoju žeđ za dominacijom Gudrun ispoljava u svetu svojih figura, kao što je Džerald ispoljava u poslovnom svetu. Van tih svetova oni su prestravljeni svojom nemoći, koju samo oni naslućuju (i to sve više, kako roman odmiče), te se volja za dominacijom pojavljuje kao odbrambeni mehanizam, kao jedini način da se očuva spoljna predstava – ono što se od njih očekuje. Gudrun i Džerald se nalaze u vrtlogu sopstvenih predstava o sebi, slika koje prezentuju društvu i onoga što osećaju da bi trebalo da budu, ali im ne uspeva. Oboje slute da im nedostaje nešto vitalno, i oboje to vide u Ursuli i Rupertu, ali im mehanika (doduše, različitog porekla, ali jednako destruktivne snage) kojoj su se predali ne dozvoljava da iluziju dominacije koju poseduju, zamene suštinom, koju tek treba da dostignu. Prejaka je moć samoobuzdavanja, koja je zapravo izvor Džeraldove sposobnosti za dominacijom nad drugima, bili to rudari, arapska kobila ili Minet. Ta naučena veština, prenošena sa kolena na koleno u njegovim društvenim krugovima, daje varljivi osećaj superiornosti pojedinca, klase, a u krajnjoj liniji – i nacije. Razume on da je tu ujedno i kraj njegovog vitalnog sopstva, i otud njegovo uporno pretraživanje jezera kada mu se sestra Dajana utopila, otud ono slepo grabljenje prema Gudruninoj kući kada mu je otac umro, otud na kraju i ono samoubilačko jurišanje po snežnim vrletima Alpa. Sve su to reakcije duše koja potiskuje svaki spontani nagon, jer ga prepoznaje kao neprijateljsku čeliju, pa je savršenom strategijom opkoljava i uništava. Međutim, neminovni su kratki spojevi u ovoj savršenoj mašini, i Lorens ih sjajno slika kao odsudne momente u razgradnji jednog karaktera. Na samom kraju, kada je taj karakter doveden do momenta kad i sam shvata sopstvenu parodičnost, ludilo te spoznaje pretvara se u do tada najviši stepen ravnodušnosti prema drugom biću, društvu (što je bilo nezamislivo do tada) i samom sebi, te izaziva samoubilački nagon, kao vrhunsku negaciju identiteta. Džon B. Hama (Humma 1992) u članku „Lawrence in Another Light: *Women in Love* and Existentialism“ smatra da Lorens jasno kaže da Džerald *bira* svoju smrt, baš kao što Rupert *bira* život. Hama činjenicu da niko nije umesto njih odabrao njihove sudbine, objašnjava Lorensovim egzistencijalizmom, u kojem slučaj vodi u ništavilo, a izbor u šansu: „Postoje životi koje vodi ‘slučaj’, a postoje i oni čije se kretanje sastoji od izbora i posvećenosti. Put onih prvih prigrlice ‘stremljenje ka smrti,’ ka ništavilu“<sup>3</sup> (Humma 1992: 395).

3 [„There are those lives led by ‘accident’, and there are those that proceed through choice and commitment. The way of the former embraces the ‘drift toward death,’ toward nothingness.“  
Prevod na srpski: N. G.]



Guđrun pak, sada naizgled slobodna, i dalje ostaje zarobljena u svom mehanizmu potiskivanja: ne dozvoljava da se na njoj vidi olakšanje posle Džeraldove smrti, održava i dalje taj privid dužnih emocija koje treba pokazati pred svetom. Dakle, kraj romana nije joj doneo i razrešenje. Začarani krug neprilagođenosti, gotovo opipljive želje za društvenom potvrđom i gnušanje nad tim istim društvom, i dalje je lanac čije su karike čvrsto obgrljene, baš kao i Dajanine ruke oko vrata mladog učitelja kojeg je povukla za sobom u vodeni ambis. Ono u čemu je Guđrun uspela, malograđanskim rečnikom rečeno, jeste osvajanje poželjnog neženje, a njeno biće je spoznalo svu perverznost istine koja se iza toga krije. Sociološki gledano, ona je izašla iz okvira koji su njenoj klasi namenjeni, ali joj taj izlet nije doneo društveni prezir i kaznu, kao što se to dešavalo junakinjama Hardijevih, Floberovih ili Balzakovih romana, nego ju je podvrgnuo sadomazohističkoj agoniji u kojoj je društvo učestvovalo indirektno, preko već oblikovanih i njenih i Džeraldovih individualnih karakteristika.

#### SUMNJA JE VERA

Lorensov smisao za parodiju jednak je sposobnosti jednog društvenog sistema da stvori parodične pojave: Džerald je poginuo, ismejan od strane Guđrun neposredno pre toga, a onda ona ostaje sa Lerkeom, bizarnim hibridom industrijalizacije i umetnosti, farsičnim naličjem onoga što Guđrun i Džerald smatraju svojim identitetima. Na ovaj način, Guđrun se i nehotice podsmeva samoj sebi, pošto se prethodno podsmehnula i Džerald. Možda je to Lorensov način da pokaže da za nju ima neke nade, a možda je to zapravo znak potpune propasti sopstva. Ova dilema će ostati otvorena, kao i većina sličnih u *Zaljubljenim ženama*. Kao što Lorens svoju veru u ljude, instinkt i moralnu snagu pojedinca izražava uglavnom kao sumnju, tako su i njegovi junaci izloženi dubokoj, parališućoj sumnji u sebe i svet oko sebe, pa su i dileme sa kojima se suočavaju, zajedno sa čitaocem, samo delimično rešene. Onaj bolji, srećniji svet koji se očekuje još od kraja *Duge*, zamenjen je pojedinačnim svetovima i pre nego što se do njega uopšte stiglo. Lorens svakom svom junaku priređuje privatni „veliki prasak“, te ga naoružava jedinim oružjem kojim može da se služi: životom. On u eseju *The Novel* kaže da u romanu likovi ne mogu da rade ništa drugo nego da žive, inače nisu ništa. Život je njihovo oružje, i njihov cilj. Neki od njih žive život i time stvaraju šansu za otklon od sveprožimajuće mehanizacije društva i duše, a nekima je taj minijturni „veliki prasak“ nemilosrdno iznutra osvetlio i obelodanio svu pomrčinu duše, do tada vešto skrivanu i potiskivanu. Nije ovo samo puka borba strasti i srca sa razumom i savesti – Lorensovi likovi nisu buntovnici koji ugrožavaju postojeći poredak, naprotiv, oni su žrtve nadvladanog spontanog bića, oni se očajnički otimaju živom pesku sveopšte ravnodušnosti i prihvatanja nametnutih načela privatne i javne otuđenosti. U smrtnoj opasnosti je organsko, individualno, ne zajedničko, propisano. Zato je ključ za svakog od njegovih junaka upravo u

njihovoj pojedinačnoj reakciji na celokupan sistem koji im je nametnut kao okruženje. Na osnovu interakcije sa društvom u kom žive, a ta interakcija je zapravo snalaženje u privatnom „velikom prasku“, likovi u *Zaljubljenim ženama* pokušavaju da žive pun život ili doživljavaju smrt u životu. Dakle, čak ni kategorije života i smrti nisu apsolutne: to što je neko biološki živ, nije garant života duše, te duhovna smrt može nastupiti i pre fizičkog kraja.

Uz ovakvu postavku stvari, nije neobično što Lorens ne afirmiše nijedan određeni etički sistem. Ono što zasigurno može od smrti u životu da spase njegove junake, nije dat, opredeljen sistem, nego potraga i pronalaženje idealne ravnoteže između suprotnih sklonosti, bez dominacije ijedne strane. Time se život i stvaralaštvo, a ne određeni sistem načela, afirmišu kao pustolovine vredne doživljavanja, sa svim svojim slobodama i sputanostima. Kako Koljević (1963: 61) zapaža, „Ta sputanost je oduvek bila tragična sudbina stvaralaštva – ali u tim okvirima, kod Lorensa, čovekova iskonska, prometejska težnja za slobodom postaje tragična i duboko savremena drama u kojoj se traži smisao slobode.“

#### LITERATURA

- Aldington, Richard. ur. 1961. *Selected Letters. D. H. Lawrence*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Alvarez, A. 1956, "Lawrence, Leavis and Eliot". *The Kenyon Review* (3): 479.
- Beal, Anthony. ur. 1955. *Selected Literary Criticism*. London: Heinemann.
- James T. Boulton. ur. 2004. *D. H. Lawrence: Late Essays and Articles*. CUP.
- Freeman, Mary. 1955. *D. H. Lawrence: A Basic Study of his Ideas*. Gainesville: University of Florida Press.
- Hawthorne, Derek. "D. H. Lawrence's *Women in Love*: Anti-Modernism in Literature Part 1, 2, 3 and 4". [www.counter-currents.com/2011/01/d-h-lawrences-women-in-love-part-4](http://www.counter-currents.com/2011/01/d-h-lawrences-women-in-love-part-4) (6.10.2014.)
- Howe, Andrew. 2002, "Beastly Desire: Human/Animal Interactions in Lawrence's *Women in Love*", *Papers on Language & Literature*. vol. 38 (4): 429–441.
- Humma, John B. 1992, "Lawrence in Another Light: *Women in Love* and Existentialism". *Studies in the Novel*. vol. 24 (4): 392–409.
- Koljević, Svetozar. 1963. *Trijumf inteligencije*. Beograd: Prosveta.
- Koljević, Svetozar. 2003. *Engleski romansijeri dvadesetog veka (1914–1960)*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Lawrence, David Herbert. 1923. *Fantasia of the Unconscious*. London: Martin and Secker.
- Lawrence, David Herbert. 1970. *Women in Love*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Lorens, Dejvid Herbert. 1976. *Zaljubljene žene*. Zagreb: Naprijed.
- Steel, Bruce. ur. 1985. *Study of Thomas Hardy and Other Essays*. CUP.
- Stelzig, Eugene. 2013, "Romantic Reinventions in D. H. Lawrence's *Women in Love*". *Wordsworth Circle*. vol. 44 (2/3): 93–97.

---

Nataša Gojković

ALCHEMY OF A DIAMOND IN *WOMEN IN LOVE*: LAWRENCE'S DEMONS  
OF MALADJUSTMENT

Summary

This paper deals with David Herbert Lawrence's ideas about pure, full life and growth and significance of an individual expressed in his novel *Women in Love*. Pursuing Svetozar Koljević's assertion about Lawrence as the first great English novelist who dared to break with the convention of compromise in the novel, at the same time returning to the very origins of the greatest tradition of English Puritanism, the paper discusses in what ways and at what price Lawrence's characters avoid existential and moral compromise or succumb to it. Comparing some of their decisions to the author's choices we come to the conclusion that the only absolute is the non-existence of it.

*Key words:* Puritanism, novel, *Women in Love*, self