

Азра А. МУШОВИЋ¹

Државни универзитет у Новом Пазару
Департман за филолошке науке
Студијски програм за енглески језик и књижевност

ИЗВАН ПСИХОЛОШКОГ РЕАЛИЗМА – природа визуелног сазнавања у делу Д. Х. Лоренса

Наслеђујући форму и традицију реалистичког романа, Д. Х. Лоренс му истовремено доноси психолошки и визуелни сензибилитет који је делом урођени дар, а делом производ викторијанске културе у којој је одрастао. Резултат су низ дела која, иако формално дела реализма, не поседују ништа од ускоће схватања која се обично повезују са реалистичком формом. Лоренсова интензивност перцепције, која нас директно враћа до Блејка и, посредно, до различитих енглеских сликара и критичара деветнаестог века (које такође карактерише свесност о симултаности књижевности и визуелног), чини његове романе великим процватом супериорно *визуелне* врсте прозе коју знамо као реализам, периода у историји наративе у којој се приповедање користи за моделовање и анализу друштва. Његови рани романи приказују истински људску и материјалну реалност као супротност првенствено *личном* осећању које је главна одлика *Љубавника леги Чејтерли*. Међутим, поменуте особености ове културолошке и интелектуалне позадине приморавају нас да проширимо границе сагледавања порекла Лоренсове уметности. Истичући *позитивистички* контекст Лоренсовог *психолошког* реализма, рад настоји да прикаже да је *визуелно* од самог почетка интегрални део пищевог сазнајног искуства, док значајан аспект његовог сазревања као аутора представља развијање способности фокусирања перцепције на шири домен реалности.

Кључне речи: психолошки реализам; визуелно; сазнавање; перцепција; природа; уметност; позитивизам.

¹ azgramusovic@gmail.com

УВОД: ТЕОРИЈСКИ ОСВРТ НА ПОЗИТИВИСТИЧКИ КОНТЕКСТ ПСИХОЛОШКОГ РЕАЛИЗМА

У настојању да разумемо порекло Лоренсове уметности, морамо се осврнути на позитивистички контекст викторијанске културе из које је поникао. Средином деветнаестог века научни поглед на свет, инспирисан успесима природних наука, има пресудан утицај и на интелектуалну климу уопште. Према О. Конту, позитивизам у филозофији и емпиријским наукама почива на истраживању чињеница, позитивних факата, држећи се, у ослонцу на методе природних наука, строге каузалности, видећи у њој основу сваке законитости у природи. Позитивизам у проучавању књижевности, међутим, обично има нешто уже значење и не може се позивати директно на филозофски позитивизам. Позитивизмом у књижевности сматра се уверење да се смисао књижевног дела може објективно утврдити на основу познавања чињеница из ауторовог живота. Позитивизам тако „карактерише *биографизам*, то јест, исцрпно проучавање биографије одређеног аутора, *историзам*, то јест уверење да су књижевна дела објашњива као споменици свога времена и *психологизам*, односно уверење да је потребно проучавати психологију аутора како би се разумела његова уметност“ (Solar, 2005, стр. 258). Средином деветнаестог века, под утицајем позитивизма и наука о књижевности такође се придржавала неминовне каузалности свих појава и, позивајући се на Иполита Тена, захтевала да се „превасходно испитују три аспекта стваралачке личности: *раса – средина – њренуџак*, то јест, *порекло, друштвена средина* и *историјски моменати појаве њисца*“ (Solar, 2005, стр. 259).¹ Ово становиште је потом водећи немачки позитивиста Вилхелм Шерер формулисао као „оно што је писац примио у духовно наслеђе, што је учењем стекао и што је доживео“ (Solar, 2005, стр. 259).

У тумачењу књижевности позитивисти су користили појмове *садржаја* и *облика*, сматрајући да садржај, као тема или као мисаони садржај, идеја, увелико одређује и начин на који је књижевно дело обликовано. Ово је, међутим, често водило до замагљивања разлика између књижевности и филозофије или науке, без довољног наглашавања уметничке индивидуалности

¹ Тен је сматрао да историја књижевности треба књижевна дела проучавати као изразе одређених индивидуалних карактера, а те карактере ваља опет разумети као резултат наслеђених расних односно националних особина и деловања друштвене средине (Solar, 2005, стр. 259). Ово позитивистичко становиште посебно је применљиво на ранији опус Д. Х. Лоренса, но може се пратити и током познијих етапа његовог стваралаштва (прим. А. М.).

књижевног дела. Зато је при крају позитивистичког покрета све важнији онај трећи аспект трагања за пишем индивидуалним доживљајем, што води у *психологизам*. Стављен у позитивистички контекст, рад третира Лоренсов психологизам методом *импресионистичке критике*, коју допуњава елементима Теновог детерминизма, *историјског метода*, као и биографизма. На овај начин, Лоренсов психологизам сагледан је као својеврсна варијанта позитивизма.

Године 1914. Бертран Расел описује савремену интелектуалну ситуацију на следећи начин:

„Еволуционизам, у овом или оном облику, распрострањено је уверење нашег времена. Он доминира нашом политиком, нашом књижевношћу, и ништа мање нашом филозофијом. Ниче, Прагматизам, Бергсон представљају фазе у његовом филозофском развоју, а њихова популарност далеко изван кружока професионалних филозофа показује његову усклађеност са духом времена“ (Lewis, 1927, стр. 201).¹

Анализирајући Бергсонову филозофију, Расел даје кратак осврт на овај концепт еволуционизма:

„Живот, у својој филозофији, јесте непрекидни ток, у коме су све границе вештачке и нералне. Одвојене ствари, почеци и крајеви, ствар су пуке конвенционалне фикције; постоји само уравнотежена, непрекинута транзиција...“ (Lewis, 1927, стр. 201).

И поред Лоренсове склоности опирања филозофским начелима свога доба, стоји чињеница да еволуционизам у општем смислу, како га Расел овде дефинише, чини водећу претпоставку његових раних романа. Од *Белој џауна*, започетог 1906, до *Залубљених жена*, довршених око 1919, Лоренсову главну категорију перцепције и доминантну тему његових романа представља *развој*. За разлику од Џејн Остин, која је писала тачно век пре њега, Лоренс нема предромантичарски осећај света као статичног. За њега, све треба бити сагледано кроз *расти, промену, креирање, развој* – будући да је водећи принцип живота, као што истиче у писму из 1911, „бескрајни, треперави импулс који се таласа унапред идући према неком свршетку...“ (Lawrence, 1997, стр. 76). Лоренсово најснажније разумевање овог процеса ће бити дато у низу који обухвата романе *Дуја* и *Залубљене жене*, у којима прича о четири генерације једне породице има улогу да сагледа развој енглеског друштва, културе и свести током неких седамдесет изразито критичних година. Рома-

¹ Цитате наведене у раду превела А. М.

ни који претходе саги о Брангеновима могу, донекле, бити виђени као пре-лиминарне скице овог великог подухвата. Како истиче Грејам Холдернес, један од вероватних разлога пада Лоренсове креативне енергије, посебно као романописца, после *Заљубљених жена* могао је бити његов осећај да је већ постигао свој дуго разматрани задатак дефинисања и објашњења живота своје генерације историјским силама које условљавају људску *исиху* као и само *груштво*.¹ (Holderness, 1982, стр. 213).

ВИЗУЕЛНА КАТЕГОРИЗАЦИЈА

Лоренсов први роман, *Бели ѓаун*, започет је током прве године студија на колеџу Нотингемског универзитета и завршен након прве године рада као наставника у Јужном Лондону. Одређени недостаци овог дела често су били истицани. Неубедљиви оквир миљеа средње класе, извештачени дијалози, као и безбојни и непрецизни опис карактера заједнички одају младост и не-искуство аутора. Још једна важна слабост је Лоренсова несигурност у вези са значењем приче коју треба да исприча. Овај недостатак је за нас од посебног значаја јер нам помаже у откривању једне ране и младалачки незреле фазе у дијалектици која карактерише Лоренсову *визију* као романописца. Он осветљава одређену некохерентност између његових *идеја* и његове специфичне *иерцејције*.

У *Белом ѓауну* Лоренс настоји да објасни описане догађаје најпре у контексту историјске перспективе:

„Посматрао сам силуете које су промицале полугамом воденичког јаза. Посивеле од страсти једва су подсећале на сребрнкаста бића која су побегла из свештеничких рибњака док је живот у долини још бујно и младалачки цветао. Читав крај утонуо је у сањарење о минулим данима. Густа стабла на далекој обали била су превише тамна и преозбиљна да би кокетирала са сунцем; бујан коров који се раширио свуда није давао никакав знак живота. Ни најслабији поветарац на острвцима није треперио у врбиним гранама. Вода је била тиха и савим мирна. Само је слабашна струја текла млинским јарком и тихо жуборила о бучном животу који је некада одзвањао долином (Lawrence, 1911, стр. 5).

Смисао одломка довољно је јасан. Живот долине није ни здрав ни интензиван као што је био у средњевековном периоду. Током година постао је

1 Од свих романа које је Лоренс написао током 1920-их једино *Пернајта змија* испољава нешто од огромне вербалне енергије његових раних књига; ово је дело у коме је Лоренсово старо интересовање за процес и историју испољено у новом облику пророчке визије будућности.

сив, таман, миран, спор, поспан. Риба, дрвеће, потоци пружају доказ процеса стагнације и пропадања. Овај принцип може се применити на живот људи, као и на живот природе у долини. Мало касније наратор прекорева главног јунака, Џорџа Сакстона, чија *временливост* даје нов увид у ову атмосферу стагнације: „Твој живот није ништа друго до одмор. Смејаћу се када те неко добро продрма“ (Lawrence, 1911, стр. 6). Ова идеја нам изгледа прорачунато да нас примора да разумемо оно што следи, причу о Лети Бирдсол и њена два удварача, као пример или последицу овог принципа прогресивне *девитализације*. А све интензивније побољшање живота у долини свакако има јасан утицај на приповедане догађаје. Одлучност локалног властелина („власника имања, главе старе, некада чак и славне, али сада пропале породице“) да одгаја зечеве ради своје финансијске добити, што резултира пропадањем летине на фарми јесте главни разлог деградације породице Сакстон (Lawrence, 1911, стр. 89). Ипак, главна тема романа, повезана са Летиним флертовањем са младим фармером Џорџом Сакстоном и њеним каснијим браком са Леслијем, сином власника рудника, који је богатији и друштвено прихватљивији, није јасно повезана са почетном претпоставком. Према речима Харија Т. Мура, нарушеност односа међу половима узрокована Леслијевим и Џорџовим неуспехом да буду довољно витални и ауторитативни пред женском иницијативом није у потпуности разјашњена. Лоренс може сугерисати да је Лети *модерна* жена и рећи да „она чита све ствари које се тичу модерних жена“, али тачна природа њене модерности није никада објашњена (Moore, 1974, стр. 112). Слично томе, главна метафора *модерне* жене је паун, „сав таштина, крик и дефиловање“ (дата од стране ловочувара Анабла, а онда модификована од стране Сирила у *белој* пауна, да укаже на недостатак свесне малициозне сврхе) почиње да изгледа неоправдано пророчански и у исто време адолесцентски (Lawrence, 1911, стр. 80, 228). У одсуству задовољавајућег објашњења, бескрајни низ несрећних бракова, представљен са намером да пружи валидност искуству три главна јунака, бива неоправдан. Историјске силе толико истакнуте у *Синовима и љубавницима* у овом су роману тек нејасно претпостављене и неуверљиво изложене (Moore, 1961, стр. 188–203).

Још једна идеја *ипроцеса* у роману тиче се развоја појединца. Догађаји у роману такође су дати од стране наратора као илустрација одрастања и уласка у одрасло доба. У овом контексту, роман је забелешка о непрекидним искуствима *сјраха*, *бола* и *носталгије* услед изгнанства из Недермера, који је изједначен са светом *дејшњсјива* и *младосји*. Следећи цитати дају нам увид у ову идеју:

„Мислио сам на време када мој пријатељ више неће ићи браном по заклоњеним падинама наше долине.“ (Lawrence, 1911, стр. 104).

„Готово је било с дугим путовањем у нашем тихом дому. Допловили смо до супротне обале мора наше младости. ...Свима је нама тада дошло време да напустимо Недермерску долину чије су воде и шуме колале нашим жилама“ (Lawrence, 1911, стр. 343).

„Рано у септембру вратио сам се кући. ...Недермерска долина није више била потпун, диван мали свет чија смо љубљена деца некад били. Била је то сада мала, незнатна долина, изгубљена у великом пространству земаљске кугле. Стабла која су некада дражесно и романтично надвијала своје гране над потоком деловала су смешно након мог повратка кући, после једногодишњег избивања на југу“ (Lawrence, 1911, стр. 381).

Овај осећај постепене и неминовне *отуђености* од живописног света *младости* пажљиво је очуван и развијен у роману. Међутим, идеја је опет више декоративна него функционална. Она ни на који начин није релевантна за проблеме људских односа који су у средишту романа. Нити је пак задовољавајуће објашњење живота његових јунака. У коначној анализи она најављује, као што видимо из цитата, страх пред уласком у непознаницу света одраслих.

Постоји, ипак, још једно питање *психолошкој* развоја које је успешније приказано. То је питање природе *визуелној* сазнавања. Важан догађај у развоју приче, иако његово свеукупно значење није у потпуности разјашњено, је Сирилово откриће „репродукције слике *Айталантиа* Обрија Бердслеја, као и илустрације из *Саломе* и других“ (Lawrence, 1911, стр. 241). Сирил проналази цртеже одмах следећег дана након Анаблове сахране; ово на одређени начин може објаснити јак утицај који остављају на њега. Попут Анаблове идеје о белом пауну, слике приказују оно што је за Сирила нови и потпуно непознати начин сагледавања света, и посебно жена. Много познатији *модел жене* је онај приказан на сликама Прерафаелита. Сирил, на пример, каже Емили, у прилично неколоквизалном маниру, „Ти си налик на девице Берн-Џонса. Трагови забринутости увек ти прикривају очи, а ти их с љубављу гајиш“ (Lawrence, 1911, стр. 108). Роман обилује оваквим наговештајима.¹ Нема сумње да карактеристична прерафаелитска слика значи за Сирила исто оно што и за Анабла – спиритуални, сентиментални и емоционално деструктивни начин виђења. Лесли Темпист изговара оно што ће постати генерално мушко мишљење у роману: „Доле с осећајним душама, Лети! Ја нисам од твоје душевне сорте. Не могу да поднесем Прерафаелите. Ти – ти не спадаш у ликове Берн-Џонса; твоје место је међу ликовима Алберта Мура.

Мислим да топли додир меког тела вреди више него молитва“ (Lawrence, 1911, стр. 133).

Слике Бирдслијевих су као искуство подједнако важне за Џорџа Сакстона као и за Сирила. Од тренутка када их угледа, слике постају еквивалент његове интензивне физичке жудње за Лети. („И што више гледам ове наге облике, то је више желим. Осећам у себи нешто што је веома налик на ове заобљене линије“) (Lawrence, 1911, стр. 53). Свестан осећања сада јасније формулисаних уз помоћ слика, Џорџ одлучује да организује последњи сусрет са Лети не би ли је убедио да се уда за њега уместо за Леслија. Али када је види, њена хаљина и изглед се не поклапају са *моделом* Бирдслијевих. Наредна конверзација изражава Џорџову ослабљену одлучност да је сагледа на сопствени и начин Бирдслијевих:

„Обукла си се у бело – заиста изгледаш лепо – мада не као –“

„Као – као ко?“

„Ах, нико ... – само сам те замишљао другачијом – налик на једну слику.“ ...

„Али зар нисам лепа у овом меканом материјалу ...?“ – Скиде свилен шал с главе.

„О, да – лепша од оних нагих облика“ (Lawrence, 1911, стр. 59–60).

Овај разговор садржи један од тематских као и наративних климакса романа. Један од највидљивијих узрока каснијег пропадања Џорџа Сакстона је његов неуспех да буде веран сопственом, *оригиналном* начину перцепције, то јест, слици жене која је истински еквивалент његовог осећања, за разлику од прерафаелитске жене, Анабловог *белој љауна* или било ког другог модела приказаног у роману. Епизода показује његову немогућност да се заштити од једног ослабљеног начина перцепције. Његовој свести недостаје витална способност развоја и еволуирања. Јунак следећег Лоренсовог великог романа, *Синова и љубавника*, суочен је са суштински истом потребом. Пол Морел такође се сусреће с жудњом да еволуира изван ортодоксности виктори-

1 Вилијем Гант указује на начин на који ново викторијанско интересовање за сликарство доприноси овом интересовању за одређени модел жене: „Неке жене постају попут прерафаелитских слика. Оне имитирају композицијски идеал који је Данте Габријел Росети развио из Елизабет Сидал и Џејн Морис – тужнооки, са пуним потиштеним уснама и дугим стубастим вратом. За оне који нису били средњевековно оријентисани, постојао је други тип који је настао из највише уметности – класике. Постојала је величанствена лепота описана од Фредерика Литона и Едварда Појнтера, даме које је насликао Алберт Мур, које седе на мермерним клупама, на плутајућим драперијама... Тако је дошло до реинкарнације Дантеове Беатрисе у Кенсингтону и до тога да су балске дворане у Лондону биле препуне пожељних Дијана и величанствених Минерви“ (Gaunt, 1957, стр. 77).

јанског осећања средње класе, која налази израз у одређеним визуелним представама. Он се, ипак, разликује од Џорџа Сакстона по томе што, напошетку, постаје способан за ову *личну, психолошку и културолошку* еволуцију. За њега, перцепција није само пасивно регистровање или лагана акумулација и прихватање познатих представа. То је чин моралне *енерџије* који повлачи за собом непрекидну пријемчивост и истинитост сагледаваног света који је у стању непрекидне промене.

Наговештаји одређених момената из историје сликарства као начин третирања тематике *развијања перцепције* карактеришу све Лоренсове велике романе. У сваком од њих еволуирајућа *свест* главних јунака приказана је значајним делом кроз присуство или откривање одређених *уметничких* представа. Ову карактеристику Лоренсовог дела можемо повезати са карактером његовог ума и сензидилитета. Како истичу Ајда Лоренс и Стјуарт Гелдер у студији *Млади Лоренцо* (1931), Лоренс је још од доба дечаштва експериментисао са сликарством, израђујући репродукције и бавећи се оригиналним делима (Lawrence & Gelder, 1931, стр. 65–67). А сам дијалог у *Белом џауну* довољан је да нас подсети на истакнуту улогу коју је сликарство имало у вокабулару групе иствудских *џајана* који су се окупљали око младог Лоренса. Он нас такође упозорава на нешто што Лоренсова и Гелдер разматрају много потпуније, на изразито *визуелни* акценат културе позне викторијанске Енглеске у којој је Лоренс одрастао.

Визуелна категоризација није само тема у Лоренсовим романима; она је дистинктивно обележје њиховог стила. Она је исто толико део Лоренсовог ума као романописца као што је то и код његових јунака. Такође, и сама Лоренсова *визуелна имажинација* подлеже еволуцији и развоју. Најупечатљивију визуелну категорију у *Белом џауну* представља опис *пејзажа*. У *Синовицама* и *љубавницима*, карактери су ти који остављају дубок утисак на читаочев ум; у *Дуји* је то величанствена сликовитост догађаја. Али оно што остаје с нама у Лоренсовом првом роману јесу детаљни *описи* начина на који се *пејзажи* и живот *природе* мењају са сменом годишњих доба. Људски елемент у роману је у поређењу с овим сагледан несавршено, некохерентно и неповезано. Описи пејзажа и живота природе Недермера су оно по чему се дело истиче, па чак и ако се не сматра једним од Лоренсових великих романа.

Овај одређени начин *виђења*, ова *свест* крајолика најчешће добија облик свесно планираног пасуса као што је овај:

„Скренули смо затим у страну пењући се узбрдо кроз шуму. Баршунасте зелене младице лажне ресуље рашириле су се по црвеном тлу... Док сам разговарао са Емили, приметио сам нешто бело под ногама. Она узвикну и ја приметих да у

првом сутону ходам по Ћилиму висидбаба ... Испод нас, у првом полумраку, погуге главе стајало је мноштво малих белих цветова, тако ћутљивих и тужних; изгледали су као света дружина невиних дивљих бића, безбројних, крхких и понизно склопљених руку у вечерњем полумраку“ (Lawrence, 1911, стр. 202).

Одломак илуструје један од Лоренсових највећих талената – његову способност да опише и оживи наш *осећај лейоџије* или, како би он рекао, „гламура сагледаног света“ (Lawrence, 1997, стр. 197). Опис открива писање базирано на искуству уместо на књижевним моделима, оно које је усмерено да прецизно забележи одређени тренутак перцепције. А оно што је виђено репродуковано је запањујућом разноврсношћу детаља. Резултат је то што у њему нема ни трага сентименталности. Утисак је исто тако непосредан и аутентичан као и сама перцепција. У *Белом њауну* постоје бројни одломци који показују подједнако прецизно приказивање ширих аспеката који укључују *небо, време и земљу*. Све њих карактерише иста интензивност перцептивног утиска.

Лоренсов први роман започиње традицију инсистирања на пејзажима која ће настављати да се манифестује у сваком од његових наредних (и визуелно много разноликијих) романа. Као што сазнајемо из пишчевог непрозног опуса, Лоренс је одувек био заинтересован за *пејзаж* као уметничку форму. Можда најбољи доказ за то налазимо у једној од његових путописних књига, *Море и Сардинија*, у којој он даје коментаре на читав низ пејзажа, као и типова и начина *осећања* која они представљају. Овако он описује Италију: „Али италијански пејзаж је заиста пејзаж осамнаестог века, будући представљен у том романтичарски класичном маниру који све чини чудесним и веома актуелним: аквадукти и рушевине на планинама попут глава шећера, стеновите клисуре и водопади Вилхелма Мајстера: све то измешано“ (Lawrence, 1921, стр. 83). Према Елизабет В. Менверинг, овде Лоренс истиче главну конвенцију једне од фаза у историји уметничког укуса која је била истовремено књижевна и уметничка. Но врста описа који налазимо у Лоренсовој прози евоцира познији период у коме је пејзаж поново постао занимљив писцима као што је то био и сликарима. Подсетити се пејзажа истакнутих сликара тога доба, попут Лорена и Салватора Росе, значи бити свестан да они које налазимо у Лоренсовим романима воде порекло од те позније и другачије традиције са којом је писац био упознат захваљујући проучавању Тарнера и енглеских сликара акварела, као и читања Вордсворта и Раскина (Manwaring, 1965, стр. 77). *Осећај пејзажа* у контексту *иокреџа, снаје* и *развија* који је главно обележје ове традиције јесте и главна карактеристика Лоренсове уметности. Заправо, овај тип описа пејзажа најпроницивији је начин на који Лоренс изражава карактеристичан *осећај* човекове

укључености у природни поредак, шири и много импозантнији од ичега што може бити приказано у искључиво друштвеном контексту.

Пејзажи *Белој њауна* занимљиви су као унутарња карактеристика, али и као најранији израз Лоренсовог генија. Но, у свом првом роману он још увек није у стању да своје перцептивне моћи усмери према визурама које, иако стварне и значајне за њега, нису уобичајене за форму романа. Тако је рударски пејзаж, који заузима веома значајно место у Лоренсовом раном визуелном искуству, овде споменут само спорадично и површно. Лоренс га одстрањује из домена своје визије из истих разлога књижевне конвенције из којих своје јунаке помера из миљеа радничке класе који пак најбоље познаје. Веома важан део Лоренсовог sazревања као писца јесте *развој* његове способности да своје необичне моћи перцепције фокусира на шири домен стварности. У *Синовима и љубавницима* Лоренс проширује своје пејзаже и настањује их много уверљивијим људским фигурама.

СЛАБЉЕЊЕ ВИЗУЕЛНЕ ИМАГИНАЦИЈЕ

Посматрано у контексту Лоренсовог променљивог начина приказивања света визуелног, друга половина пишевог канона може се тумачити као низ примера слабљења *визуелне имагинације* (Stewart, 1999, стр. 210–235). Наиме, ни у једном од познијих романа не налазимо на ону количину креативне перцептивне енергије која карактерише романе написане током 1910-их. Оно што критика истиче је недостатак *развоја* становишта, тона и става ауторског гласа који срећемо у *Изјубљеној девојци*, објављеној 1920, *Ароновој сјфрели* (1922) и *Кенјуру* (1923). У поређењу са упечатљивим *ифроменама* наративног гласа у претходним романима, став који је овде присутан је *сјаишчан*. Карактеристичан тон који доминира је иронија. Сваки од ових романа описује јунака или, у једном случају, јунакињу, који креће на путовање које приказује *моралну, психолошку и културолошку* потрагу. Алвина Хотон у *Изјубљеној девојци* учи да путује изван стерилних ограничења свог родног града, најпре да би достигла своју *независност* у Лондону, а онда покушала да *обнови* свој живот на југу Италије. Географски, прича о Арону Сизонсу донекле је слична. Напуштајући своју жену, дете и дом да би избегао своју стагнацију као човека и као уметника, Арон такође креће на путовање од нотингемских угљенокопа до Лондона, а онда до Италије. Његова прича више је епизодична и представљена у форми непрестаног развоја него Алвинина. То исто важи и за Сомерса у *Кенјуру*. Роман почиње доласком главног јунака у Аустралију, описује његов кратак боравак, површна политичка ангажо-

вања и коначни одлазак. У сваком од ових романа путовање води, обично на негативан начин, ка *едукацији* главног протагонисте. Према Џ. Хајду, Лоренс се у сваком од њих удаљава од оног што је предмет романа, испољавајући нагле промене интересовања. Тако, *Аронова стирела* приказује слом традиционалних облика моћи и ауторитета у двадесетом веку. Ипак, генерална неконзистентност указује на генерално слабљење визуелне имагинације у овом периоду (Hyde, 1990, стр. 226).

Ови романи слични су и по нечему вишем од неконзистентности прозног стила, то јест по привременом напуштању прозних конвенција. Тако, у завршном делу *Изјубљене девојке*, када Лоренс описује Алвинино путовање по Италији, он напушта улогу романописца и наставља као писац путописа или аутобиографије. Роман *Кенјур* такође истиче Лоренсову индиферентност према стандардима прозне уметности. Чувено поглавље *Ноћна мора*, које описује Сомерсова болна искуства током рата, такође открива и Лоренсов аутобиографски аспект. Поглавље описује пропадање енглеске етичке културе током Првог светског рата, посматрано у историјском, као и аутобиографском смислу. Но *Кенјур* испољава и једну површност и недостатак Лоренсовог имагинативног интересовања за свет око себе. И поред тога, у њима ипак можемо наћи упечатљиве одломке који истичу *визуелно*. Тако, писац дочарава ломбардијску равницу у *Ароновој стирели*, или пак даје опис аустралијског крајолика у последњем поглављу *Кенјуре*. Ипак, она *стара* симултаност визуелне перцепције сада је фрагментована и распршена.¹

МОГУЋНОСТ РЕВИТАЛИЗАЦИЈЕ ВИЗУЕЛНОГ

Постоји јасна разлика између Лоренсових романа из раних двадесетих и оних написаних у познијем делу декаде. Наиме, у његова последња два романа, *Пернајта змија* и *Љубавник леги Четерли*, долази донекле до реинтеграције његових визуелних моћи у прозне сврхе. У *Пернајтој змији* постоји вербална збијеност, поетско богатство и кохерентност тема које нису карактерисале Лоренсове романе још од *Залубљених жена*.

Како истиче Џек Стјуарт, један од неколицине вероватних разлога за Лоренсово обнављање интересовања за романескну форму можемо тражити у његовом доживљају Мексика и његовог интензивног интересовања за тамошњи живот, историју и уметност. Тако, према Стјуарту, *Пернајта змија* по-

¹ У овом периоду, Лоренсова најуспешнија књига је путопис, *Море и Сардинија*, која описује кратку Лоренсову посету острву 1921. Ниједно дело из овог периода не даје јаснији увид у његове јединствене моћи визуелне спознаје и свести.

казује Лоренсово интересовање за једну културу и нови начин живота, први пут после његовог добровољног изгнанства из Енглеске 1919. А ово ново интересовање и ангажованост културом надјачава осећај *личној* или *фрагментарној* који карактерише романе написане током раних двадесетих (Stewart, 1999, стр. 227). Оно дозвољава објективизовање осећања, које оживљава и даје значење Лоренсовој урођеној интензивности визуелизације. У *Пернајтој змији* поново имамо дело првенствено визуелно у стилу као и у основи и садржају тема. Ради се о пређашњем визуелном стилу који интегрише карактер и догађај са стварањем и категоризацијом пејзажа и миљеа. Одломак који следи карактерише приповедачки поступак у роману:

„Напокон су дошли до плаже, где се сјајно дрвеће купало у раскоши гримизне светлости, и оној чисте лаванде, окружујући залив млечнобеле воде. ...Послушно су га следили преко разрушеног плочника... Свуда иста клонула индиферентност и нарушеност, осећај прљавштине и беспомоћности, каљуга поодмакле индиферентности, испод савршеног јутарњег неба, у чистој сунчевој светлости и свежем мексичком ваздуху. Осећај живота који се повлачи, остављајући исушене рушевине“ (Lawrence, 1926, стр. 229).

Начин приповедања у *Пернајтој змији* нешто је више од декоративног описа. Појавност и стање овог пејзажа и слика коју преноси приказују потребу и тешкоћу друштвене и политичке обнове, која је главна тема романа. Иако је расположење описано у одломку неоспорно кључно за догађаје и тематику *Пернајте змије*, примећујемо један елемент у опису који не можемо наћи у сличним евокацијама миљеа у Лоренсовим нотингемским романима. Наиме, у одломку постоји веома јасан осећај *удаљености* и *искључености* самог наратора. Ради се о јаком осећају *стираној* у наративној свести унутар које је садржана свест карактера. Овај осећај јасно видимо у импликацији *мексичкој* ваздуха, као и у позивању на *другу* особу приликом описа „разрушеног плочника“. Спознаја нечега *стираној*, нечега што је сагледано физички, али не и симпатетички, присутна је још снажније на крају одломка. Перцепција и процена пејзажа нас овде упућују на путописни стил.

У *Пернајтој змији* постоје две приче које аутор настоји да развија и међусобно интегрише. Прва приказује визионарски покушај обнављања Мексика од стране братства посвећеног древним боговима земље. Друга прича је о Кејт Лесли, средовечној европској удовици која је заморена својим начином живота и својом цивилизацијом и која трага за духовним *обнављањем*. Иако је тема *обнављања* заједничка обема причама, њихова компатибилност измиче читаоцу. Наиме, визија мексичке ренесансе захтева митску потку нарације, док Кејтин живот и трагање припадају домену психолошког реализма.

Будући више реалиста него посвећен митској обради теме (сетимо се *Човека који је умро*, где се митски оквир теме у другом делу губи у психолошким, сексуалним и друштвеним околностима једног физичког и земаљског ускрснућа), у *Пернајтој змији* присутност реалистичке перспективе служи постизању свести о *сабласности* које је једно од главних обележја митског стила. Иако Мексико као визуелно искуство и култура остављају дубок утисак на Лоренса, приказ културолошких могућности који роман даје остаје пројекција једне стране перспективе.¹

У *Пернајтој змији* постоји исти недостатак континуитета између тема, миља и догађаја које налазимо у романима који му претходе. Лоренсова обновљена друштвена и културолошка пажња овде не служи у потпуности његовој уметности. Пејзаж, иако унутарње занимљив, не поклапа се адекватно са Лоренсовим најдубљим преокупацијама. Лоренс посматра али не види; то јест Мексико је детаљно посматран, али не и схваћен на начин на који су то били рурални и индустријски пејзажи Нотингема у раним романима. У *Пернајтој змији*, као и у свим Лоренсовим романима о страним земљама присутан је исти недостатак уједињене перцепције. Говорећи о аустралијском пејзажу, Лоренс у *Кенџуру* каже: „Осећаш да не можеш да *видиш* – као да твоје очи не поседују визију која би комуницирала са спољашњим пејзажом“ (Lawrence, 1923, стр. 232). Ова реченица указује на главни недостатак оних романа написаних током десет година Лоренсовог самонаметнутог приватног и уметничког *лушања*.

Лоренсов последњи роман, *Љубавник леги Четерли*, крајње је неконвенционалан пример дела који описује пишчев домаћи пејзаж. Рецепција ове књиге открива нам да је његов *јениј* романописца карактеристичан за одређено време, као и за одређено место. Наиме, у Лоренсовом последњем роману *стиро* визуелно постигнуће је недостижно, иако још увек постоје докази његове суштинске повезаности са препознатљивим миљеом. Овако Лоренс описује шуму Регби Хола онако како је види Кони непосредно пре почетка своје везе са Мелорсом:

„Танки пламсаји сунчеве светлости су падали, чудесно јарки, и обасјавали златице на обронку шуме, испод лесковог шибља; пресијавале су се као шљокице,

¹ Исти подухват имамо у *Нострому* Џозефа Конрада, где латиноамеричка култура служи као позадина за артикулацију проблема европске цивилизације. За Конрада, културолошко раздвајање представља повод за пригодну иронију. У контексту Лоренсовог неироничног, заправо симпатетичког стила, раздвајање теме и пејзажа открива нам недостатак стварне друштвене објективности. Визија обнављања као да бива споља наметнута Мексику као и Кејт (Pinkney, 1990, стр. 117–120).

блиставе и жуте. А шума је била тиха, све тиша, но ипак успламтела од сунца које ју је премрежавало. Избиле су прве сасе и цела шума је изгледала беличаста, од бледила безбројних малих саса, разасутих по испуцалом тлу. *Свет је иобледео с твојим дахом*. Међутим, овога пута је то био дах Персефоне; изашла је из пакла једног студеног јутра. Допирали су хладни таласи ветра, а у висинама се разлегао гнев ветра ухваћеног у мрежу грања. И он, ветар, био је ухваћен у замку и покушавао да се отргне и ослободи, као Авесалом. Како су студено изгледале сасе, помаљајући обнажена бела рамена изнад зелених кринолинских сукњица. Али су издржавале мраз. Одмах уз стазу видело се и неколико првих, бледуњавих, ситних јаглика, чији су се жућкасти пупољци расцветавали“ (Lawrence, 1928, стр. 101).

Лирска евокација пејзажа (који се врло очигледно односи на тему *нежности*) ствара атмосферу у потпуности изван конвенција *визије* представљене од стране Краљевске академије и клубаша попут Кониног оца, или пак истакнутог модернизма њеног пријатеља Данкана Форбса. Али у овом, као и у многим другим описним одломцима у роману, *визуелни* свет није сагледан оном истом пуноћом или интензитетом коју налазимо у Лоренсовим романима написаним петнаест година раније. Овде постоји неки нејасан осећај *промишљене* поетике, чак одређене *одабраности*. Налажење уточишта у књижевним цитатима и алузијама такође упућују на ум који је сада усмерен ка *унутрашњости* уместо према *сиољашњем* (Stewart, 1999, стр. 233). У наведеном одломку, ово води до генералног слабљења перцептивне моћи. У *Љубавнику леги Четерли*, феноменолошки свет не гарантује сопствену аутономију нити унутарњи значај, већ бива увучен у систем симбола. Резиденција, парк и индустријски пејзаж, на пример, овде постоје првенствено са циљем служења једном експлицитном схематском поретку.

Идејна истакнутост тема у *Љубавнику леги Четерли* још је израженија од озлоглашеног избора вокабулара. Идеје играју веома истакнуту улогу у роману, будући да ни Мелорс ни његов аутор не испољавају брзу, енергичну иронију у вези са идејама коју је испољавао Биркин, као и Лоренс који је писао *Залубљене жене*. Штавише, при артикулацији неких од ових идеја, постоји конфузија, али и (иронично, имајући на уму репутацију романа) одређена уздржаност. Критика женске сексуалне грабежљивости у овом роману није дата јасније нити прецизније него што је то била у *Пернајтој змији*. Тематски значај занимања за неортодоксни доживљај сексуалности на сличан је начин нејасан. Да ли настаје као резултат Лоренсове невољности за даље супротстављање конвенцијама, или пак сопственим етичким или психолошким нејасноћама, овде остаје отворено за интерпретацију. Сама чињеница

да се питање уопште поставља пред читаоца указује на меру до које роман представља једну агитацију *идеја*. Раних 1920-их, у предговору *Фантазији о несвесном*, Лоренс коментарише однос између своје уметности и идеја:

„Ова моја псеудофилозофија – *полианалистичност*, како би рекао неки од мојих поштованих критичара – је дедукована из романа и песама, а не обрнуто. Романи и песме долазе неопажено из ауторовог пера. А онда апсолутна потреба коју неко има за одређену врсту задовољавајућег менталног става према себи и стварима уопште чини да појединац покушава да апстрахује неке коначне закључке из сопственог искуства као писца и човека. Романи и песме су чисто страствено искуство. Ове полианалистичности представљају закључке који настају касније, из искуства“ (Lawrence, 1922, стр. 57).

Иако применљиво на ауторов рани опус, ово гледиште управо је обрнуто од онога што имамо у последњем роману. *Љубавник леги Четерли* махом третира оно секундарно искуство које Лоренс назива *закључци*. Роман открива аутора који више није интимно и специфично повезан са флуидном стварношћу искуства. Уместо тога, он је више *солијсиста*, који користи место радње, карактере и причу да дефинише ствари од личног значаја које су одавно изгубиле флексибилност категоризације па су тиме претворене у пуке закључке. Лоренсов природни регион више не постоји у контексту реализма као *пејзаж*, *друштво* и *култура*. Он просто користи симболе као и одређену перцепцију преображену у префињени *лиризам* који је вид *индивидуалној*, *личној* аспекта романа.¹

Закључак: од неухватљивости визуелног до модернизма

Од свих романа написаних у *измнанству*, ниједан нема проницљивији увид од *Љубавника леги Четерли* у приказивању одређених и непоновљивих разлога Лоренсовог генија као романописца. Наиме, *ошћућеност* присутна у писању последњег романа демонстрира необично богатство раних дела. Изнад свега, то је било културолошко богатство. Контраст између *Љубавника леги Четерли* и, рецимо, *Дује* представља добру илустрацију мере до које су ауторско учешће и занимање за културу од есенцијалног значаја за настанак

¹ Позни израз Лоренсове визуелне имагинације била је серија слика започетих у исто време када је почео писање *Љубавника леги Четерли* и које су биле изложене у Лондону 1929. Амбициозније међу њима, попут *Ускрснућа*, *Борбе са Амазонком* и *Лета назад у Рај* имају изразито аутобиографска обележја. Све оне испољавају исту преокупираност собом, лично осећање и индивидуални аспект које као карактеристике тако очигледно прожимају роман.

реалистично зрелог романа. У *Љубавнику леги Четерли* видимо нестајање повезаности између уметника и друштва, које је обележавало Лоренсове ране романе. Есенцијална посвећеност реализму је нестала и овде имамо, као контраст, дело модернизма. Губљење интересовања и енергије за приказивање друштва, интересовање за лично *осећање*, схематизовање и упорна *ифровокајивносћ* подсећају на уметност карактеристичну за период после Првог светског рата. Ипак, ове карактеристике романа се јављају пре услед губљења нечега, него као свесна намера или предвиђање. Јер, Лоренс није био ништа више „*ириродни* модерниста него што је Енглеска била природно место за настајање дадаизма, надреализма или егзистенцијализма“. У Лоренсовом опусу, наима, *модерно* означава *губљење* одређене културолошке синтезе коју бележе његови највећи романи (Sanders, 1973, стр. 236).

Било да Лоренс третира *психолошке*, *друштвене* или *историјске* категорије развоја, видимо да његове романе увек карактерише занимање за *визуелно* као и природни поредак у свим њиховим бескрајним променама. На овај начин, наслеђујући форму и традицију реалистичког романа, Лоренс му доноси један симултано морални и визуелни сензибилитет. А одређене особености ове културолошке и интелектуалне позадине приморавају нас да проширимо разумевање порекла Лоренсове уметности. Његову свест о симултаности књижевности и визуелног тако можемо сагледати као наставак велике енглеске *романтичарске визије*. Лоренс на овај начин супериорно прелази границе психолошког реализма али и модернизма, позивајући нас на реакцију у контексту свеобухватнијем од књижевног, контексту који је велик као и сам живот.

Литература

- Gaunt, W. (1957). *The Aesthetic Adventure*. Harmondsworth: Penguin.
- Holderness, G. (1982). *D. H. Lawrence: History, Ideology and Fiction*. Dublin: Gill and Macmillan.
- Hyde, G. M. (1990). *D. H. Lawrence*. London: Macmillan.
- Lawrence, A. & Gelder, S. (1931). *Young Lorenzo*. Florence: G. Orioli.
- Lawrence, D. H. (1922). *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis and Unconscious*. (1971). Harmondsworth: Penguin.
- Lawrence, D. H. (1923). *Kangaroo*. Cambridge: Cambridge UP.
- Лоренс, Д. Х. (1928). *Љубавник леги Четерли*. Београд: Новости.
- Lawrence, D. H. (1926). *The Plumed Serpent*. Cambridge: Cambridge UP.
- Lawrence, D. H. (1921). *Sea and Sardinia*. Cambridge: Cambridge UP.

- Lawrence, D. H. (1921). *The Selected Letters of D. H. Lawrence*, Cambridge: Cambridge UP.
- Lawrence, D. H. (1913). *Sons and Lovers*. London: Penguin.
- Lawrence, D. H. (1912). *The Trespasser*. Cambridge: Cambridge UP.
- Lawrence, D. H. (1911). *The White Peacock*. Cambridge: Cambridge UP.
- Lewis, W. (1927). *Time and Western Man*. London: Heinemann.
- Manwaring, E. W. (1965). *Italian Landscape in Eighteenth Century England*. London: F. Cass.
- Moore, H. T. (1961). *A D. H. Lawrence Miscellany*. London: Heinemann.
- Moore, H. T. (1974). *The Priest of Love: A Life of D. H. Lawrence*. London: Heinemann.
- Pinkney, T. (1990). *D. H. Lawrence*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Sanders, S. (1973). *D. H. Lawrence: The World of the Major Novels*. London: Vision Press.
- Solar, M. (2005). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Stewart, J. (1999). *The Vital Art of D. H. Lawrence: Vision and Expression*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

AZRA A. MUŠOVIĆ

State University of Novi Pazar
 Department of Philological Sciences
 Study Program: English Language and Literature

BEYOND PSYCHOLOGICAL REALISM – THE NATURE OF SEEING IN D. H. LAWRENCE

Summary

Inheriting the forms and traditions of the realist novel, one of the great devices for perception and understanding created by the nineteenth-century bourgeoisie, D. H. Lawrence brought to them a simultaneously psychological and visual sensibility which was in part his innate gift and in part the product of the Victorian culture in which he grew up. The result was a series of major works which, though clearly works of realism, are without any of the narrowness of concern that we usually associate with the term. Lawrence's intensity of perception, which refers back ultimately to Blake and intermediately to various English painters and critics of the nineteenth century, makes his early novels the

great flowering of the pre-eminently visual mode of fiction which we know as realism, of the phase in the history of narrative in which story telling was used for the modelling and analysis of society. For the early novels reflect an actual human and material reality as opposed to the merely *personal* feeling which is the main subject of *Lady Chatterley's Lover*. They reveal a rich social and cultural order which, despite its brutalities, nourishes and confirms the intensity and subtlety of the authorial perception. Within the *positivist* context of *psychological realism*, this paper aims at presenting how the significant particulars of this cultural and intellectual background force us to widen our view of the origins of Lawrence's art. They also force us to formulate our response in terms larger than strictly literary ones. *Lawrence's* histories of industrial England are a continuation of the great English *romantic vision* which we can follow in the work of Blake, Turner, Ruskin, and William Morris. All were inspired by an awareness of both literary and visual. But this synthesis occurred within a larger synthesis. For D. H. Lawrence, as his predecessors, was also directed by a vision of heroic possibility for the individual, for society, and for life itself.

Keywords: psychological realism; visual; seeing; perception; nature; art; positivism.