

STRUKTURA ROMANA D. H. LAWRENCEA

Uz Jamesa Joycea D. H. Lawrence dao je najsnažniji stimulans razvoju psihološkog romana engleske književnosti XX stoljeća. Tekovine njihovih ostvarenja, iako ni jedan ni drugi nisu imali direktnih nasljednika, ugrađene su u temelje cjelokupnog daljeg razvoja engleske pripovjedne proze.

Joycea je američki kritičar Edmund Wilson nazvao »tvorcem nove faze ljudske svijesti.« Po Wilsonovu tumačenju Joyce disocira iskustvo svojih likova na infinitezimalno male djeliće, od kojih je svaki jedinstven, a istodobno uključuje sve ostale. Ta metoda omogućuje Joyceu da predočuje unutrašnji život likova, simultane tokove proživljavanja, vrtloge i hijatuse svijesti, sa složenošću i nijansiranošću bez presedana. Dok Joyce obujmljuje život svijesti postupkom totalnosti trenutka, D. H. Lawrence, crtajući vitalne emotivne odnose među likovima (»promjenjivu dugu naših živih odnosa«), zahvaća u dubinske emotivne slojeve ličnosti i prodire u iracionalno.

Lawrenceov rad na romanu nalazi se u samom centru njegova mnogostrukog stvaralačkog djelovanja. On u potpunosti odražava njegova duhovna traženja, opisuje živu i dinamičnu liniju te uključuje niz egzistencijalno značajnih područja. Niz prodornih uvida u suštinu suvremene civilizacije, pitanja o smislu individualne egzistencije, međuljudskih odnosa, integriteta bića, nalaze se u samom centru Lawrenceova romana. Lawrence je ostvario posebnu varijantu psihološkog romana u engleskoj književnosti. Nasuprot psihološkom romanu Henry Jamesa, koji istražuje prvenstveno moralno-etičku senzibilnost pojedinca, i psihološkom romanu Jamesa Joycea, koji nastoji izraziti totalnost trenutka, Lawrenceov se psihološki roman koncentrirao na emotivni život pojedinca u njegovim mnogostrukim vidovima i u širokom rasponu. Taj raspon se kreće od ranog romana *Bijeli paun*, gdje Lawrence jednostavnom psihološkom dokumentacijom predočava igru probuđenih ele-

mentarnih nagona; preko centralne faze, tj. romana *Duga* i *Zaljubljene žene*, u kojima izgrađuje unutrašnji reljef afektivnih odnosa likova s posebnim akcentom na dubinskim, neartikuliranim previranjima psihe; do kasnog romana *Pernaia zmija*, gdje nastoji uključiti područja psihičkog života i treperenja osjećajnosti na frekvencijama koje su gotovo neuhvatljive.

Danas se u engleskoj kritici i povijesti književnosti uvriježilo mišljenje o tematsko-problematskoj značajnosti Lawrenceova romana. Međutim, pitanje Lawrenceova doprinosa na području romansijerske forme još uvijek je otvoreno. Starija varijanta kritike o Lawrenceu smatra Lawrencevim vrhunskim dostignućem relativno rani roman *Sinovi i ljubavnici*, gdje Lawrence u velikoj mjeri ide utrvenim tragom klasične realističke tradicije. Po mišljenju tih kritičara Lawrence je značajan književnik ukoliko se pridržava realističkih kanona. Sve što dolazi poslije, kada se Lawrence odvaja od tradicije, predstavlja promašeni eksperimenat. Druga varijanta kritike o Lawrenceu mlada je po postanju i danas mnogo utjecajnija. Njen glavni predstavnik je kritičar F. R. Leavis. Leavis se u časopisu *Scrutiny (Istraživanje)*¹ godinama borio za priznanje Lawrencea kao romansijera. Njegove značajne interpretacije Lawrenceove pripovjedne proze, objavljene u tom časopisu, ušle su u kasniju knjigu *D. H. Lawrence, romanopisac* (1955), koja je do danas najuglednije djelo o tom književniku. Leavisova knjiga polemički je orijentirana. On polemizira s nizom Lawrenceovih neprijatelja, kritičarima T. S. Eliotom, Middletonom Murryjem, Bloomsbury grupom itd. Upravo ta polemička orijentacija knjige uvjetovala je osnovni Leavisov kriterij: izabrati najbolje, tj. ono što predstavlja puno umjetničko ostvarenje, u potpunosti integriranu strukturu. Leavis je postavio tezu o Lawrenceu kao eksperimentatoru na području romansijerske forme, stvaraoču koji je otvorio nove vidike pripovjednoj prozi. Međutim, on je svoju pažnju koncentrirao prvenstveno na dva velika romana Lawrenceove stvaralački najplodnije faze, tj. *Dugu* i *Zaljubljene žene*, i na Lawrenceovu pripovjednu prozu, posebice duže pripovjedne forme («the tales»).

Iako Leavis nije sistematski obradio Lawrenceov romansijerski opus u cjelini, njegova knjiga je kamen temeljac kritike o Lawrenceu. Genijalnom kritičarskom intuicijom Leavis je otvorio nove dalekosežne perspektive promatranja, uočio ključna tematsko-problematska čvorišta i niz formalno-tehničkih problema. Post-leavisova kritika razvila je i razradila osnovne Leavisove zasade, i izvršila niz manjih, značajnih otkrića na području ispitivanja ovog ili onog romana. U novije vrijeme neki američki kritičari, u svom zanimanju za problematiku forme modelnog romana, uključuju i Lawrenceovo djelo u svoja ispitivanja. Eli-

¹ Časopis *Scrutiny*, kojemu je F. R. Leavis bio glavni urednik, odigrao je vrlo značajnu ulogu u književnom životu Engleske, a izlazio je od 1932. do 1953.

seo Vivas i Julian Moynahan, autori dviju recentnih knjiga o D. H. Lawrenceu,¹ postavljaju kao svoj prvenstveni zadatak promatranje i analizu Lawrenceove romansijerske forme.

Međutim, unatoč naporima kritičara, na području istraživanja Lawrenceovih romansijerskih struktura mnogo pitanje ostaje neraskvijetljeno, mnogo prostora ostaje otvoreno daljim istraživanjima. Studije Vivas i Moynahana bogate su problemima, međutim, njihovi tvorcii, usprkos teoretskim premisama, nisu potpuno dosljedni u svojem pristupu. Osim toga, pri njihovim analizama dolazi do određene atomizacije predmeta. Unutar razmatranja o pojedinačnom romanu pokatkad gube pregled nad strukturalnom cjelinom zbog pojačane koncentracije na određeni tehnički aspekt ili detalj, a osim toga naginju tome da promatraju romane pojedinačno, a ne prvenstveno unutar strogo zatvorene cjeline koja ima svoje razvojne zakone.

U ovom članku želim dati kratki, sistematski prikaz Lawrenceova romansijerskog opusa sa stajališta tehničko-strukturalne artikulacije forme, prateći unutrašnji razvojni put tog romansijerskog obrasca, višestruke veze među pojedinim fazama razvoja, opće principe evolucije forme.

* * *

Bijeli paun po svojoj strukturi posve je konvencionalan roman nastao u tragu tradicije viktorijanskog realističkog romana. Roman ima izrazitu narativnu liniju koja apsorbira centralno narativno događanje. Povrh centralne narativne linije postoji nekoliko većih epizodnih digresija koje čitaočev interes odvođe s centralne linije zbivanja. Te digresije još su jedan dokaz više da mladi pisac nije savladao umijeće svog zanata (vidljivo u svim aspektima romana). Međutim, unatoč tim kritičkim zamjerkama, u nevještoj kompoziciji romana kriju se ipak neki nagovještaji. Razlog koji pisca navodi na unošenje sporednih epizoda u roman ne nalazi se u fabuliranju. Sporedne epizode tehnički su neintegrirane s centralnim narativnim zbivanjem, ali one sve, direktno ili indirektno, tretiraju jedinstvenu temu. Razlog njihova unošenja je u piščevoj vitalnoj opsesiji temom. Tim aspektom strukture, tj. piščevom željom da kroz raspon romana razradi višestruke aspekte, višestruke varijante teme, *Bijeli paun*, iako sav još u konvencionalnoj strukturalnoj shemi, sadržava klicu budućih Lawrenceovih tehnika (*Duga, Zablježene žene*).

Roman *Prestupnik*, naizgled, po formi, ne izlazi izvan konvencionalnih okvira. Međutim, ako taj roman postavimo u perspektivu kasnijih Lawrenceovih romana, vidimo da on sadržava elemente koji preskaču realizam *Sinova i ljubavnika* i vode direktno u jezični i romansijerski eksperiment *Duge*. Događanje u romanu *Prestupnik* koncentrirao je

¹ Eliseo Vivas, *D. H. Lawrence: The Failure and the Triumph of Art*, Northwestern University Press, 1960; Julian Moynahan, *The Deed of Life*, Princeton University Press, 1963.

na klimaks drame među likovima koji vremenski obuhvaća izvanredno kratko vrijeme od pet dana. Centriranje tematskog interesa na koncentrat doživljavanja likova, svodenje njihova odnosa na bitno, uzrokuje neke specifične postupke, tj. minimalizaciju fabule i predočivanje zbivanja prvenstveno sekvencijom unutrašnjih psihičkih stanja u likovima. Po tim osobinama taj roman nagovještava Lawrenceov veliki eksperimentalni roman *Dugu*, posebice srednji dio tog romana, gdje su eksperimentalne tehnike najgušće primijenjene. U tom dijelu romana Lawrence poništava fabulu kao okosnicu, provodi suspenziju kronološkog slijeda događanja kao i kauzalnih veza, a romansijska se naracija od prvotne epsko-narativne forme, koja je bila zadržana u prvom dijelu romana, pretvara u slobodnu sekvenciju unutrašnjih psihičkih stanja likova. Lawrence komprimira predočeno iskustvo likova na bitne unutrašnje faze koje u slobodnom ritmu slijede jedna za drugom.

Roman *Prestupnik* još je jakim vezama vezan za tradicionalni način pripovijedanja. U njemu se događanje doduše koncentrira na sekvenciju unutarnjih stanja likova te u tom smislu poništava fabulu kao okosnicu zbivanja, ali je čvrsti tradicionalni okvir pripovijedanja u potpunosti sačuvan. Pojedino događanje, pojedinačno unutrašnje stanje uvijek se kristalizira u scenu, prostorno-vremenski okvir pojedine sekvencije jasno je naznačen, relacije unutarnje i vanjske stvarnosti još nisu zamućene. subjektivno i objektivno jasno je odijeljeno. Što se pak tiče samog pripovijedanja, Lawrence se služi tradicionalnim stilskim sredstvima: deskripcijom, autorovim komentarom, unutrašnjim razmišljanjem lika koje čuva jasne logičke relacije itd. Srednji dio *Duge* uvelike se razlikuje. O sceni i karakteru u tradicionalnom smislu riječi više ne možemo govoriti, fabula je posve poništena, vremensko-prostorni okvir, osim u najgrubljim obrisima, posve je zamućen, neodređen. Karakter je dezartikuliran na pojedinačna psihička stanja, koja u slobodnom ritmu slijede jedno za drugim, a intenzificirana su i hiperbolizirana.

U romanu *Prestupnik* razabiru se također prvi grubi obrisi stilskeg zahvata koji će u savršenoj formi Lawrence primjenjivati u drugom i trećem dijelu *Duge*. Radi se o scenama u kojima Lawrence provodi osebujnu simboličku stilizaciju psihičkih zbivanja među likovima. Njihov odnos pisac sažima na bitno, a to pak predočuje u sceni koja zapravo egzistira na razini simboličke stilizacije unutarnjih procesa u likovima, ali zahvaljujući moćnom iluzionizmu Lawrenceove umjetničke riječi poprima halucinantan privid konkretnog.

Roman *Sinovi i ljubavnici* predstavlja poprište ukrštavanja starog i novog. Svoju snagu roman crpe iz najboljih tradicija realizma, koje je apsorbirao u visokoj mjeri. Međutim, sve su oznake realizma u ovom romanu podređene koncentraciji na psihološku problematiku pojedinačnog odnosa. Pojedinačni emotivni odnos je u krupnom kadru. Razvojni ritam emotivnih odnosa ovdje je predočen pod pulsom svakodnevice. U kasnijim romanima Lawrence tendira prema koncentraciji razvojnog ritma afektivnih odnosa na njegove bitne faze, što ima ozbiljnih reperkusija u strukturi romana. Ta je tendencija već izrazita

u muzičko-ritmičkoj strukturi *Duge*, a u najčišćoj je formi provedena u *Zaljubljenim ženama*, romanu koji je građen na dramski vezanom i dramski gradiranom lancu kritičkih, prijelomnih trenutaka u razvoju emotivnih odnosa dvaju glavnih parova likova. Zaokret u psihološko koji drugačije centrira roman praćen je cijelim nizom popratnih pojava koje izazivaju promjene (više ili manje uočljive) u raznim aspektima romana. U retrospektivi se čini neophodnim da je baš roman *Sinovi i ljubavnici* sa svojim stilskim osobinama prethodio eksperimentalnom romanu *Duga*. U prvom svom zreлом romansijerskom djelu Lawrence je uočio glavne tokove svojih interesa u tematici (što, naravno, ima cijeli niz reperkusija u karakterologiji, strukturi, jeziku, itd.). On je tim romanom realizirao granične mogućnosti realizma. Tradicionalna stil-ska sredstva, ma koliko se njima virtuozno služio, ubuduće mu više neće biti dovoljna u tematskim istraživanjima koja njega prvenstveno zanimaju (dubinski emotivni tokovi, iracionalna dimenzija ličnosti). U slijedećem romanu, *Duga*, Lawrence počinje svoj romansijerski eksperiment. U želji da što potpunije realizira svoju težnju za dubljim dimenzioniranjem likova on primjenjuje nove stilske postupke i time minira tradicionalnu formu. U *Sinovima i ljubavnicima* nailazimo već na stilske zahvate koji najavljuju romane srednjeg razdoblja, posebice *Zaljubljene žene*. Povremeno nailazimo na motivaciju koja je izišla izvan okvira realističke stilske tradicije. Ona nije samo psihološki primjerena likovima i situaciji već spušta sondu u iracionalne dubine afektivnog potencijala likova. Ti rani primjeri primjene iracionalne motivacije najavljuju scene u *Zaljubljenim ženama*, gdje neznatan povod izvana do-vodi u fokus iracionalne dubine koje se za trenutak raskrivaju. U *Sinovima i ljubavnicima* također nailazimo na srodan stilski zahvat, scenu čija je jezična površina obrađena tako brižljivo da ona pod realističkom površinom sadržava dimenziju dubljeg smisla.¹ Te scene sa nizom simboličkih odzvuka streme prema prodoru u bitno, otkrivanju suštinskih oznaka likova i njihovih međusobnih odnosa te se, tehnički, nalaze na putu prema *Zaljubljenim ženama*, gdje taj postupak poprima veću slo-ženost, a realizira se u nizu varijanata. 1. Realizacija na planu deskrip-cije (epizoda »Ronilac«), gdje piščeva intenzivna obrada jezične povr-šine scene pobuđuje niz asocijacija i odzvuka te pretvara neznatan do-gađaj u unutrašnji portret lika. 2. Deskripcija nabijena dramatikom i dramski gradirana (poglavlje »Opijen mjesječinom«). Koncentrirana upotreba poetskih tehnika stvara gustoću značenja te otvara ponornu psihološku perspektivu u lik. 3. Potpuno dramski rađena scena (po-glavlje »Kunić«), u kojoj planovi, realistički i simbolistički, neprestano alterniraju kao što i motivacija neprestano prelazi iz racionalne u ira-cionalnu i natrag.

¹ Na taj tip scena prvi je upozorio Roy Pascal. Vidi »The Autobiographical Novel and the Autobiography«, *Essays in Criticism*, Vol. IX, No. 2, April, 1959, str. 134-151, i *Design and Truth in Autobiography*, London, 1960.

Međutim, postoje ipak bitne razlike među tipovima scena *Sinova i ljubavnika* s jedne strane, a *Zaljubljenih žena* s druge. U *Zaljubljenim ženama* dramska scena utjelovljuje složene afektivne komplekse koji potječu iz iracionalnih vrloga. Motivacija je pretežno ili isključivo iracionalna. Lawrence je u stvaralačkom istraživanju psihe svojih likova otišao dalje, posebice u tehnikama posrednog izražavanja podsvijesnih gibanja. Druga je bitna razlika u tome što epizode u *Sinovima i ljubavnicima* koje najavljuje složeniji tip scena u *Zaljubljenim ženama* nisu još nosači strukture. One nemaju dramsku, ključnu, prijelomnu ulogu u strukturiranju romana kao njima srodne scene u složenijoj formi u *Zaljubljenim ženama*. Roman *Sinovi i ljubavnici* građen je na postupnom, kontinuiranom razvoju teme, razvoju koji počiva na kumulativnoj snazi detalja. Scene koje sadržavaju višak vrijednosti ili raskrivaju bit likova i njihovih odnosa nisu raspoređene tako da na njima počiva ključna artikulacija romana. One nemaju dramsko-prijelomnu svrhovitost, razasute su po romanu te nemaju značaj nosača na kojima počiva cijela zgrada. One se na trenutak izdvoje iz opće struje gibanja, nadvise unekoliko razinu događanja, pa se opet prirodno uklapaju u struju scenskih i epizodnih fragmenata koja dalje teče. Pisac ničim ne ističe i ne poantira te scene. U strukturalnom ritmu postoji bitna razlika između *Sinova i ljubavnika* i *Zaljubljenih žena*.

Romanom *Duga Lawrence* se odvaja od tradicije. Nasuprot romansijerskoj tradiciji koja pokazuje karakter u akciji, Lawrence želi realizirati prvenstveno dubinske emotivne tokove i iracionalnu dimenziju ličnosti.¹ U tu svrhu realistička stilska sredstva više ne služe. Lawrence se u ovom romanu koristi nizom izvornih stilskih zahvata da bi realizirao nova područja u karakterologiji. (1. Složena upotreba pjesničke slike, kojom izražava unutrašnje psihičke ritmove lika. 2. Projiciranje unutrašnjeg subjektivnog doživljajnog dinamizma lika na fenomen vanjske stvarnosti. Tim postupkom postiže konkretizaciju psihičke problematike u visokom stupnju. 3. Tehnika simboličkog pejzaža, gdje zamućuje obrise subjektivne i objektivne stvarnosti, stapa lik i mizanscenu u jedinstvenu stvarnost – i opet u službi izražavanja skrovitih unutrašnjih procesa u liku. 4. Karakterna stilizacija kojom nastoji prodrijeti u psihičku bitnost lika, iza privida pojavnosti. U tu se svrhu služi raznovrsnim postupcima, koji transcendiraju realističku deskripciju, a povremeno ne preza ni od deformacije realističkog podatka. 5. Osebuje

¹ Usp. poznato Lawrenceovo pismo kritičaru Edwardu Garnettu od 5. juna 1914. godine:

»Ne smijete tražiti u mojim romanima stari stabilni ego ličnosti. Postoji jedan drugi ego, po čijem djelovanju je pojedinac nerazpoznatljiv, a prolazi kroz, tako da kažem, alotropska stanja, koja traže dublji uvid od onih kojima se obično služimo, da bi spoznali da su to stanja jednog te istog radikalno nepromijenjenog elementa. (Kao što su dijamant i ugulj manifestacije istog, čistog, jedinstvenog elementa ugljika. Obično roman pratio bi historiju dijamanta – ali ja kažem: »Dijamant, što god! To je ugljik. Moj bi dijamant mogao biti ugljen ili čađa; moja tema je ugljik.«) *The Collected Letters of D. H. Lawrence*, ed. with an Introduction by Harry T. Moore, Heinemann, 1962, Vol. I, str. 282.

tehnike poetsko-simboličke stilizacije unutrašnjih psihičkih procesa u likovima u sceni koja poprima halucinantan privid konkretnog i doslovnog.)

Duga kao mješavina tradicionalnog i novog predstavlja hibridnu formu. To se očituje u svim aspektima tog romana, pa tako i u strukturi. I dok se u prvom tematskom krugu pisac pretežno naslanja na tradicionalne realističke metode u kreiranju lika, scene i u narativnom ritmu (narativna logika je sačuvana), dotle se u drugom tematskom krugu upušta u smionu tehnički eksperiment. Narativne okosnice nestaje ili je svedena na minimum. U tim poglavljima Lawrence daje sekvencu unutrašnjih emotivnih stanja likova, koja predočava u emfatičkoj, intenzificiranoj formi. S tim je u vezi promjena u karakterologiji. To više nisu integralne ličnosti, već pojedinačna psihička stanja, višestruko intenzificirana. U tim se poglavljima pisac služi pjesničkom slikom kao osnovnim sredstvom karakterizacije likova i predočivanja dramske radnje među likovima. Poetsko-metaforički jezik što prodire u sve vidove naracije odgovoran je za stvaranje višeznačnosti u obradi psihološko-dramskog materijala u tim poglavljima, za titranje višestrukih perspektiva po toj narativnoj prozi. Asocijacije i sugerirana značenja stvaraju guste međuslojeve smisla te otvaraju mogućnosti raznovrsnim interpretacijama. U tim je poglavljima Lawrence najbliži vlastitoj definiciji da ga zanima »fizički«, »nehumani«, elemenat u ljudskoj ličnosti, odnosno njena elementarna baza.¹ Ovdje se on koncentrira na instinktivno-iracionalne tokove u liku, predočava ih u »čistom«, nefiltriranom obliku, bez retuša etike i zahtjeva društvenog bića. U trećem tematskom krugu pisac primjenjuje kombinaciju tradicionalne narativne baze i novih tehničkih iskustava.

Tradicionalni strukturalni elemenat (epsko-narativni pokret), vidljiv u armaturi romana, ukrstio se sa muzičko-ritmičkim principom gradnje romana.¹ Struktura *Duge* počiva na kružnom vraćanju na određeni motivički krug, scene, detalje, simbole, odnosno na »alotropskim« modifikacijama određenog broja elemenata koji se na taj način neprestano obogaćuju novim smisaonim reverberacijama. Interrelacije među pojedinim strukturalnim dijelovima romana višestruke su, a odzvuci u jezičnom tkivu bogato i raznovrsno prisutni. Roman *Dugu* možemo promatrati iz dvije perspektive: kao modernu varijantu tradicionalne porodične kronike koja prati život jedne porodice kroz nekoliko uzastopnih generacija u protjecanju historijskog vremena, i, istodobno, kao sveobuhvatnu razradu jedinstvene teme koja simultano živi u svojim višestrukim aspektima.

U *Zaljubljenim ženama* Lawrence prelazi od deskripcije na dramsku metodu. U tom romanu Lawrence primjenjuje veći tehnički virtuoзит. Kroz *Dugu* on se naučio tretirati instinktivno-iracionalne dubine afek-

¹ Vidi već citirano pismo Edwardu Garnettu.

¹ Muzičko-ritmički princip prisutan je u romanu u složenijem i sveobuhvatnijem smislu nego što to tumači F. R. Leavis, koji je prvi na nj upozorio (*D. H. Lawrence, Novelist*, London, 1955, str. 122 i str. 144-145).

tivnog života svojih likova. To što je naučio, u *Zaljubljenim ženama* ugrađuje u dramsku scenu, koja je precizna, plastična, iako slojevita. Lawrenceov virtuozeitet je u tome što se u tim dramskim scenama, gdje predočnije međusobne odnose i sukobe likova, neprestano prelijeva površinsko i dubinsko, emotivno i racionalno, svjesno i instinktivno-iracionalno. Unutrašnji reljef afektivnog odnosa dan je od svjesnog stava što ga likovi zauzimaju do posljednjih uskomešanih dubina, a prijelazi su iz sloja u sloj posve neosjetni. Ključna strukturalna artikulacija romana počiva na scenama koje dovode u fokus iracionalne dubine i gdje je motivacija pretežno ili isključivo iracionalna. Slojevitost značenja u tim scenama Lawrence postiže koncentriranom i brižljivom obradom jezične površine scene. Unutar dramskog tretmana, konzekventno provedenog kroz cijeli roman, Lawrence uvijek ponovo, na ključnim mjestima u razvoju radnje, modulira u iracionalno. U razvoju evropskog romana Dostojevski je već proširio bazu karaktera i radnje u romanu iracionalnim (upotreba slutnje, sna, halucinacije), ali motivacija postupaka njegovih likova nije isključivo iracionalna, niti je roman građen tako da počiva na scenama s iracionalnom motivacijom kao Lawrenceov roman *Zaljubljene žene*. Te scene mogu biti nalik na halucinatornu viziju u kojoj su stvari dovedene u oštar fokus te njihov smisao postaje potpuno jasan dok se čini da je vrijeme zaustavljeno (poglavlje »Ugljena prašina«). One mogu imati dodirnih tačaka sa hipnozom (Gudrunin ples u poglavlju »Svečanost na vodi«); mogu biti poput sna i somnambulizma (Gerald u poglavlju »Smrt i ljubav« i u poglavlju »Zameteni«). Te scene mogu imati osobine simboličkog rituala neke vrste (Birkin u poglavlju »Breadalby«, Gerald i Gudrun u poglavlju »Kunić«). Dok je u *Dugi* Lawrence izražavao unutrašnje psihičke ritmove složenom upotrebom pjesničke slike, u *Zaljubljenim ženama*, u skladu s dramskim karakterom i dinamizmom romana, Lawrence dovodi u fokus skrovita unutrašnja stanja i iracionalnu dimenziju ličnosti akcijom unutar organizirane dramske radnje. Scenom čije je površinsko značenje posve jednostavno, naizgled jednostavnom radnjom Lawrence projicira dubinsku duševnost lika.

Diskontinuitet naracije vidna je značajka *Zaljubljenih žena*. U kompleksnoj strukturi romana Lawrence predočuje samo ključne etape u odnosima dvaju glavnih parova likova, tj. intenzivno nabijene trenutke kriza. Ta metoda koja Lawrenceu omogućuje koncentraciju psihološko-dramskog materijala kao i čvrstu organizaciju romana uzrokuje stvaranje praznina između pojedinih značajnih kritičkih trenutaka, odnosno kidanje narativne niti, te se nužno kombinira s drugim metodama koje djeluju kao nadopuna ili korektiv diskontinuiteta u naraciji. Prvenstvena je komplementarna metoda stvaranje »alotropskih« scena koje ostvaruju konstante značenja u predočivanju pojedinih likova i njihovih međusobnih odnosa. Tokom cijelog raspona romana, u svim fazama međusobnih odnosa likova, pojavljuju se scene po svojoj pojavnosti različite, ali u biti srodne, koje pokazuju konstante smisla u predočivanju likova i njihovih odnosa. Lawrence se ingeniozno služi i dru-

gim komplementarnim metodama. Na ključnom mjestu u strukturi romana, u slavnoj sceni u poglavlju »Opijen mjesečinom« npr., on se služi postupkom intenzifikacije jezične materije, upotrebom izrazitih poetskih tehnika da bi kompenzirao za diskontinuitet u naraciji. Čitalac se nalazi suočen sa situacijom čije determinante nisu dane u smislu tradicionalnog romana. Element iznenađenja pojačava dojam, ali s druge strane postavlja visoke zahtjeve na pisca. On tu scenu mora iskoristiti na najekonomičniji i najintenzivniji način. Da bi je učinio uvjerljivom iako kontinuitet nije bio postupno gradiran, da bi izbio maksimalno značenje iz nje i pohvatao sve nijanse određene situacije, u ovom slučaju Birkinova psihičkog stanja, on se služi posebnom tehnikom: maksimalno komprimira jezik i iskorištava kreativne mogućnosti jezika do maksimuma.

Roman *Aaronov štap* predstavlja svojevrsan pokušaj modernizirane pikareske, pikareske transponirane na plan duhovnih traženja. U tom je romanu došlo do slova forme. U roman su ušli idejni i teoretski elementi intimnih piščevih preokupacija koji se nisu definitivno spoznajno oformili u samom piscu. S druge strane piscu roman nije poslužio kao kušnja kroz koju će protisnuti svoje teze. Zbog nehatnog odnosa prema psihološkim zbivanjima u likovima, sklonosti da individualno psihološko zbivanje podredi idejnoj shemi, da pojedinačnu epizodu obradi na brzu ruku i bilo kako te da joj prida posve arbitrarno prikačen smisao, da unutar nemarne kompozicije nasilno mijenja cjelokupan pravac romansijerskog zbivanja te da u liniju centralnog zbivanja ubacuje niz irrelevantnih epizoda umjesto da se koncentrira na bitno, Lawrence nije uspio romansijerski istražiti implikacije i doseg svojih teoretskih postavki, bolje rečeno svojih tek napola formiranih teza. Romansijersko zbivanje nije ih razjasnilo; te su teze ostale u istom stanju kao na početku, nedorečene, neoformljene, neiskristalizirane. Lawrence ih nije ispitao niti intelektualističkim strukturama unutar romana niti spletom međusobnih odnosa likova. Obrnimo to isto zbivanje s lica na naličje i pred sobom imamo uzroke potpunog rasula forme u ovom romanu: nepotpuno realizirani tematski kompleksi, fragmentarno i krnje predloženi pojedinačni likovi i njihovi međusobni odnosi, nesuvislo krivudanje narativne linije, potpuno odsustvo jedinstvenog strukturalnog principa. U svom temeljnom aspektu problem sadržaja kao i problem forme svode se na isto: odsustvo kohezivnog strukturalnog principa u romanu u isto je vrijeme rezultat Lawrenceove nemoći da prodre u psihičku i ideološku problematiku koju je roman trebao ponijeti. Aaron jest neka vrst hodočasnika, razabiremo iz romana, ali roman ne odgovara na pitanje kakav je karakter njegove potrage. Osnovne moralne, psihičke i idejne kategorije koje njegovo traženje implicira nisu precizirane romansijerskim zbivanjem; okosnica koja nedostaje romanu nije samo tehničke, ona je istodobno moralne i idejne prirode. Kaos forme i idejna nepročišćenost dva su vida jednog te istog zbivanja.

Nasuprot kritičarima koji prilaze romanu *Klokan* kao romanu ideja, političkom romanu ili jednostavno svojevrsnoj vrsti putopisa,¹ smatram da materijal unutar romana nalazi svoju pravu razinu značenja ako roman shvatimo kao psihološko-subjektivistički roman o R. L. Somersu (Lawrenceov autoportret). Po svojoj centralnoj intenciji roman prati tokove senzibilnosti i procese svijesti tog lika i na tim osnovama može pledirati za izvjesno labilno jedinstvo (ali samo u sadržajno-tematskom vidu, nikako u formalno-tehničkom). U romanu *Klokan* Lawrence je pokušao dramatisirati svoj unutrašnji dnevnik. Pred njega se postavio problem kako organizirati tu masu unutrašnjih psihičkih i doživljajnih kompleksa. U tom romanu Lawrence nije našao adekvatne organizacione principe. Fabula ne organizira cijeli materijal romana. Ona je usredotočena samo na politička događanja oko prevratničkog kruga. Drugi sveobuhvatni princip organizacije nije pronađen. Smisleni centar romana jest u svijesti R. L. Somersa, ali se pojedine njene preokupacije okupljaju oko nekoliko centara. Teoretsko-ideološki elemenat nije apsorbiran u tkivo romana već postoji isključivo kao apstraktni tok razmišljanja R. L. Somersa. Prodor spekulativnog u Lawrenceov roman, tj. interes za polemiku unutar romana, suočavanje i sukobljavanje različitih ideja, paraleliziranje dramske radnje polemikom na teoretskom planu, počeo je za Lawrencea romanom *Zaljubljene žene*. U tom su romanu dramsko zbivanje i polemika dva pola jedne te iste stvarnosti. Dramska radnja utjelovljuje i konkretizira teoretski iznesena stajališta, a polemika daje dublju misaonu dimenziju romansijskom događanju. Teoretsko-ideološki elemenat integralni je dio romana. Međutim, ravnoteža koja je bila uspostavljena u *Zaljubljenim ženama* poremećena je u iduća dva romana. Niti u *Aaronovom štapu* niti u *Klokanu* Lawrence nije uspio stvoriti adekvatnu formu ideološko-polemičkog romana, odnosno integrirati spekulativni elemenat s romansijskim zbivanjem u užem smislu. Jedna od najkrupnijih zamjerki romanu *Klokan* jest da u njemu nema jasnog razvojnog progressa. Roman se u stvari sastoji od niza pomaka i protupomaka koji simboliziraju osnovnu oscilaciju u Somersovoj svijesti. Time je strukturalni princip progressa poništen, a roman se pretvara u stalnu rotaciju proturječnih stavova.

Međutim, i kad obesnažimo vrijednost romana *Klokan* kao romana ideja ili pak političkog romana, ostaju ipak stvarne vrijednosti. One se prvenstveno kriju u portretiranju unutrašnjeg života R. L. Somersa. Naročito je snažno Lawrence konkretizirao izraziti elemenat Somersove psihičke strukture, tj. njegovu mržnju na ljudsko, poricanje ljudskog. Pri tome se služio svojevrsnom upotrebom australijskog pejzaža, koji postaje snažan nosilac i tumač intimnih previranja Somersove unutrašnjosti. Australijski pejzaž (šikara i morska obala) izvanredno je živo

¹ Vidi Mark Shorer, »Lawrence and the Spirit of Place«, *A. D. H. Lawrence Miscellany*, ed. by Harry T. Moore, London, 1961, str. 280-295; Martin Jarrett-Kerr (Father Tiverton), *D. H. Lawrence and Human Existence*, London, 1961; Richard Aldington, *Portrait of a Genius, But . . .*, London, 1950.

i konkretno predočen, ali kako taj pejzaž istodobno figurira na svim ključnim mjestima u romanu, u doživljavanju i razmišljanjima R. L. Somersa koji se s njim identificira, predočivanjem kroz Somersovu svijest on poprima psihičku i simboličku dimenziju. Fenomen vanjskog svijeta poprima Somersovu unutrašnju doživljajnu dinamiku. subjektiviziran je i rekreiran po Somersovu obličju. Takvom metodom Lawrence postiže konkretizaciju psihičke problematike u visokom stupnju, čini tu problematiku fizički »prisutnom« i opipljivom. Time hvata nijanse koje bi možda izmakle da su Somersova intimna psihička previranja tretirana drugim kojim apstraktnijim načinom. Lawrenceova tehnika putopisnog pejzaža varijanta je njegove tehnike općenito kako se ona manifestira u njegovim najboljim stvaralačkim momentima: prožimanje subjektivnog i objektivnog, projiciranje najdubljih unutrašnjih zbivanja na vanjski fenomen, unošenje subjektivne dinamike lika u pojavu vanjske stvarnosti. Legitimni dio objektivne stvarnosti postaje na taj način tumač Somersovih najskrovitijih psihičkih stanja i previranja. Dinamizam i intenzitet pejzaža dolazi od te psihičke dimenzije.

Roman *Pernata zmija* predstavlja svojevrstan pokušaj psihološkog romana, kojim Lawrence nastoji obuhvatiti područja psihičkog života koja se teško artikuliraju, a podatljivije se pružaju obradi poezije, jer ova zbog specifičnih tehnika, metaforičnosti jezika kao i širokog spektra asocijacija koje riječi u sebi nose, pruža mogućnost da se izrazi i ono što se dešava na rubovima psihičkog života. U tom romanu Lawrence nastoji pronaći romansijerske »objektivne korelativne« u psihologiji likova i razvoju dramske radnje za mistični trenutak transcendentalne ekstaze, koji postavlja u tematsko središte. U prvom dijelu romana Lawrence s uspjehom ostvaruje pomicanje plana s realističkog na »mitsko« (scena s brodarom, trenutak Katine mistične komunikacije s lađarima, kolektivni ples na »plazi«). Granice subjektivnog i objektivnog, unutrašnje i vanjske stvarnosti pri tome su pomaknute. te cijelo vrijeme elemenat nevjerice titra po događanju. Da li sve to pripada vanjskoj stvarnosti ili je samo privid Katina doživljavanja. U prvom dijelu romana, u Katinim susretima s domorocima, koji u Lawrenceovoj obradi imaju mistično i transcendentalno značenje, nova dimenzija psihičkog života tek se sluti. Lađar, brodari, samo su vjesnici stvarnosti »s one strane«; Lawrence još uvijek čeka teški zadatak da toj slutnji ekstatičkog trenutka savršene unutrašnje ravnoteže dade puno romansijersko određenje. U po roman bitnom drugom dijelu, gdje je zapravo trebao riješiti sve ključne probleme koji su pred njega postavljali prema početnim premisama, Lawrence je zakazao. Trenutku transcendiranja vremena i vrška postojanja nije uspio dati uvjerljivo psihološko određenje, što je katastrofalno za roman u kojem je taj trenutak ugrađen u osnov psihološkog razvoja glavnog lika (čija svijest vrednuje cjelokupno događanje u romanu), međusobnih odnosa likova, kao i u osnov metafizičkog zdanja kojeg Lawrence s naporom podiže u ovom romanu, nastojeći mu dati privid autentičnog mita i rituala.

Što dalje odmičemo kroz roman, to sve više postaje izrazita dvojnost Lawrenceova stava prema temi i idejnoj poruci svog romana. Lawrence se nije nikada vinuo do veličine Dostojevskog u tom smislu. Rasclapljivost vlastite ličnosti urodila je kod Dostojevskog kao romansijera velikim unutrašnjim napetostima, polemičkim i dramskim, dala raspon njegovim romanima, silno izoštrila njegov osjećaj za psihološko. Realizirajući idejne i psihološke rascjepove u likovima Dostojevski hvata nezapamćene psihološke nijanse u njihovu unutrašnjem proživljavanju. Lawrence ne zna tako postupiti. Kod njega podvojenost prema tematsko-ideološkoj potki romana vodi u kaos forme. Piščevo unutrašnje proturječje minira roman kao cjelinu, tema je nesuvislo, nedovoljno ili neuvjerljivo obrađena, režiranje pisca i prečesto vidljivo, karakterologija jednostrana, mistificirana, ili se pak u slučaju podvojenog stava, kao npr. kod Kate, pretvara u niz proturječnih osjećaja i stavova koji se smjenjuju bez ikakve zakonitosti, u stalnu rotaciju raspoloženja čiji bismo redosljed mogli i ispremiješati. Psihološko glavinjanje glavnog lika zapravo rezultira statičnošću strukture, jer se jaz u liku ne širi dalje, ne vodi logikom nepobitnog razvoja prema razrješenju u bilo kojem smislu, već početne podvojenosti mirno egzistiraju jedna pokraj druge, i faza afirmativna smjenjuje se sa fazom negacije, a da se niti jedna niti druga strana problema ne produbljuje, niti se ne podvrgava novim konfrontacijama koje bi joj ispitale implikacije u većem tematskom, ideološkom i psihološkom rasponu.

U početku bijaše alegorija – možemo sa sigurnošću reći u povodu posljednjeg Lawrenceova romana *Ljubavnik Lady Chatterley*. U usporedbi s ostalim romanima tematski raspon *Lady Chatterley* sužen je, smanjen. U tom romanu Lawrence se više ne hrve s krupnim egzistencijalnim pitanjima svrhovitosti pojedinačnog života i njegova smisla onog određenja u rasapu svega, na ruševinama tradicionalnog naslijeđa i kulture (*Duga, Zaljubljene žene, Aaronov štap, Klokari*), prodorom do najudaljenijih horizonata svijesti i osjećajnih vibracija koje su gotovo neuhvatljive (*Pernata zmija*). Raspon i intenziteti egzistencijalnih problema suženi su, stišani. Ursulino traganje za ekstatičnim vršcima postojanja, u što ona stavlja sav napon, sve intenzitete svoje duše («Gdje je ekstaza?»); Birkinovo postavljanje pokusnih analogija između ljubavi, sna i smrti unutar njegove erotske metafizike koja traga za razinom postojanja gdje svijest i spoznajni napor neće nametati svoje oblike koji deformiraju; Katino naslućivanje ispunjenja duše u ostvarivanju mističnog trenutka savršene unutrašnje ravnoteže i tišine («tiho procvjetavanje bića koje dodir narušava») – ovdje se metamorfoziralo u jednostavniji oblik, svelo na srednju ljudsku mjeru: težnju Conie, Lady, Chatterley, za onim što joj je sticajem prilika uskraćeno, tj. za ispunjenjem njezina ženstva u erotici, ljubavi i materinstvu.

Alegorijski koncept koji leži u osnovi romana *Ljubavnik Lady Chatterley* vidljiv je u čistim obrisima fabule, jasnoj definiranosti i logičnosti relacija među likovima kao i u relaciji između likova i principa koje oni zastupaju te konzekventnosti problemskog fokusa tokom cijelog

romana. Međutim, svojim bitnim dijelom, tj. onim koji se odnosi na *Lady Chatterley* i njezina ljubavnika, roman je realizmom prevladao alegoriju. U ovom romanu Lawrence više ne koncentrira intimno-psihičko događanje među likovima na emotivno nabijene trenutke kriza u međusobnim odnosima, koje svaki put pomiču unutrašnju radnju, a nisu vezane fabulom već se vežu drugim principima, strukturiraju roman na drugi način. U *Lady Chatterley* Lawrence se vraća na tradicionalno. On je napustio sve svoje pokušaje prestrukturiranja tradicionalnog romansijerskog obrasca kao i eksperimentalne tehnike u predočivanju dubinskih afektivnih gibanja psihe. U tom romanu Lawrence ponovno prihvaća fabulu kao strukturalnu okosnicu. Epski narativni roman razvija problemsku situaciju među likovima, nastalu djelovanjem likova jednih na druge kao i karakterističnim ukrštanjem likova i okolnosti. U bitnom dijelu romana sistem realističkih motivacija proveden je u potpunosti, vremensko-prostorni i društveni okvir događanja potpuno je preciziran, zbivanje romana prvenstveno je scenično realizirano. Taj tradicionalizam i realizam odražava se u velikoj mjeri i u karakterologiji. Likovi Connie i Mellorsa predočeni su u punom unutrašnjem psihičkom reljefu, ali Lawrence više ne inzistira na iracionalnim dubinama, što je osnovna značajka njegove karakterologije u srednjem razdoblju. Prema tome izostale su i eksperimentalne tehnike koje je Lawrence primjenjivao u *Dugi* i *Zaljubljenim ženama*. Jezik *Lady Chatterley* po svojim osobinama također ostaje u okvirima tradicionalnog realističkog romana, znači podređen prvenstveno komunikativnoj funkciji, a da u nj nisu prodrli izrazitiji poetsko-metaforički elementi. Po tome se *Lady Chatterley* odvaja od matične struje Lawrenceova romana. Roman *Ljubavnik Lady Chatterley* počiva na trostrukom sloju, trostrukoj vrsti motivacija (alegorijska, realistička, simbolička). Realistička potka romana prošarana je simboličkim tonalitetom, koji osnovnom sukobu vrijednosti daje veću širinu i univerzalnost, unosi nova žarišta smisla.

* * *

Lawrenceove romane možemo podijeliti u četiri grupe. U prvoj se grupi nalaze romani nastali u tragu viktorijanske realističke tradicije. Ako te romane ne promatramo statički, po onome što oni jesu, već ih okrenemo prema budućnosti, jasno uočavamo nagovještaje budućih tehničkih i strukturalnih zahvata.

U drugoj se grupi nalaze veliki eksperimentalni romani *Duga* i *Zaljubljene žene*. Tim romanima Lawrence se odvaja od tradicije i gradi roman na novim integrativnim principima. Nova karakterologija bitna je značajka tih romana. Lawrenceov prodor u nova područja ljudskog doživljavanja izazvao je, prirodno, potrebu za otkrivanjem i primjenom niza novih stilskih postupaka koji su piscu omogućili da realizira nova područja u karakterologiji. Karakterologija je polazna tačka niza pro-

mjena u strukturalnom obrascu. Izazvavši potrebu za primjenom niza novih izvornih tehnika, ona je transformirala tradicionalni strukturalni obrazac.

Slijedeća tri romana, *Aaronov štap*, *Klokan* i *Pernata zmija* predstavljaju tri različita eksperimenta. (1. pikareska, transponirana na plan duhovnih traženja, 2. pokušaj stvaranja varijante psihološko-subjektivističkog romana, 3. pokušaj stvaranja romana-mita.). U tim romanima Lawrence nije uspio ostvariti integriranu strukturu, te se romansijerska građevina urušava sama u se.

Sa *Ljubavnikom Lady Chatterley* Lawrence napušta avangardne stilске pozicije i vraća se u okrilje realizma.

Lawrenceov romansijerski opus nejednake je vrijednosti. Pokraj vrhunskih ostvarenja nalaze se djela koja karakterizira tek djelomičan uspjeh, a i nekoliko izrazitih promašaja. Međutim, u svim svojim aspektima, taj romansijerski opus tvori interesantan torzo romansijerskog eksperimenta. Lawrenceovi prodori u nova egzistencijalno-psihička područja uvjetovali su niz tehničko-strukturalnih otkrića kojima je Lawrence obogatio romansijersku formu. Njegovi promašaji nisu proizlazili iz činjenice što je podražavao staro i poznato, već što je, ugibajući se poznatim stazama, kretao novim i neosvojenim područjima. Po sklonosti k eksperimentu kao svom bitnom obilježju Lawrenceov rad na romanu čini sastavni dio vitalnog eksperimenta na području romana u engleskoj književnosti koji je karakterizirao drugu i treću dekadu XX stoljeća.