



UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET
JEZIK I KNJIŽEVNOST

**DRUŠTVENA USLOVLJENOST
PSIHOLOŠKOG PROFILA
KNJIŽEVNOG LIKA U
VIKTORIJANSKOM I
MODERNISTIČKOM ROMANU**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor: Prof. dr Vladislava Gordić Petković Kandidat: ma Nataša Gojković

Novi Sad, 2016. godine

UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Nataša Gojković
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Vladislava Gordić Petković, redovni profesor Filozofskog fakulteta u Novom Sadu
Naslov rada: NR	<i>Društvena uslovljenost psihološkog profila književnog lika u viktorijanskom i modernističkom romanu</i>
Jezik publikacije: JP	Srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina
Godina: GO	2016.
Izdavač: IZ	Autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Filozofski fakultet, 21000 Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2
Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja 8 / stranica 298 / slika 0 / grafikona 0 / referenci 108/ priloga 0)
Naučna oblast: NO	Engleska književnost XIX i XX veka
Naučna disciplina: ND	Nauka o književnosti
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Engleska književnost, viktorijanski roman, modernistički roman, književni lik, viktorijansko doba, Emili Bronte, Tomas Hardi, Dejvid Herbert Lorens, Virdžinija Vulf

UDK	821.111.09-31
Čuva se: ČU	FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna Biblioteka
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Doktorska teza <i>Društvena uslovljenost psihološkog profila književnog lika u viktorijanskom i modernističkom romanu</i>, ima za cilj, pojednostavljeno rečeno, otkrivanje bliske povezanosti socioistorijskih prilika, složenih društvenih konvencija i krutih klasnih odnosa, sa privatnim i javnim bićem književnih likova u romanima iz pomenutih perioda. Kada kažemo „privatno“ i „javno“ biće, mislimo, pre svega, na najčešće presudne razlike među njima, te na lomove koje književni likovi trpe u nezaustavljivom procesu, u kojem bi jedno ili drugo trebalo da preovlada. Upravo ta stalna unutrašnja borba, izazvana spoljašnjim sukobima, u ovom istraživanju obezbeđuje rezultate, iako se za same protagoniste ona gotovo nikad ne završava. Opisujući društvene prilike i sistem vrednosti viktorijanskog doba, njihovo urušavanje do potpunog sloma, potom uzročno – posledične veze takvog sloma i moderne misli, te krize svih vrsta koje neminovno prate ovakve društvene procese, pokazaćemo svu ranjivost pojedinca, na primerima književnih likova iz romana <i>Orkanski visovi</i>, <i>Neslavni Džud</i>, <i>Zaljubljene žene</i> i <i>Džekobova soba</i>. <i>Orkanski visovi</i> i <i>Neslavni Džud</i> povezuju se na planu borbe na život i smrt, borbe čiji ishod jeste i fizička smrt i smrt duše, ali i lekovitost teških iskustava koja uče praštanju, kompromisu i stvaralačkoj ljubavi. <i>Džekobova soba</i> povezuje se sa <i>Zaljubljenim ženama</i> na nivou simbola, najočiglednija veza je sveprisutna smrt, ali i priroda koja deluje nezavisno od ljudi u oba romana, i sugeriše otklon koji su ljudi mehaničkog sveta napravili prema njoj. Mehanička ljudskog bivstvovanja uzrokovana i društvenim uslovima, dovešće do ratnog sukoba koji se kod Lorensa ne pominje eksplicitno, ali je prisutan u teskobnom osećanju kraja i uništenja, dok se na kraju <i>Džekobove sobe</i> ova prigušenost i razobličava u smrti glavnog lika i zvucima oružane paljbe. U krajnjem ishodu, ova disertacija pokazuje da društveni uslovi, konvencije, predodređenosti, deluju unisono, zahtevi su im jednaki, a da obrađeni književni likovi reaguju slično, uprkos različitim miljeima u koje su smešteni, te da različite sudbine, pa i različite reakcije, upravo pojačavaju sličnosti, čak i istovetnosti ishoda.</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	13. 9. 2013.
Datum odbrane: DO	

Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:
---	-------------------------------

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral dissertation
Author: AU	Nataša Gojković
Mentor: MN	Vladislava Gordić Petković, PhD, full time professor, Faculty of Philosophy, University of Novi Sad
Title: TI	<i>Social Conditioning of Literary Character's Psychological Profile in Victorian and Modernist Novel</i>
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	Eng. / Serb.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Faculty of Philosophy, 21000 Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2
Publication year: PY	2016
Publisher: PU	Author's reprint

Publication place: PP	Novi Sad
Physical description: PD	(number of chapters 8 / pages 298 / illustrations 0 / graphs 0 / references 108/ appendix 0)
Scientific field SF	19 th and 20 th Century English Literature
Scientific discipline SD	Literary Science
Subject, Key words SKW	English Literature, Victorian novel, modernist novel, literary character, Victorian Age, Emily Brontë, Thomas Hardy, David Herbert Lawrence, Virginia Woolf
UC	821.111.09-31
Holding data: HD	Faculty of Philosophy, Central Library
Note: N	
Abstract: AB	<p>The doctoral dissertation entitled <i>Social Conditioning of Literary Character's Psychological Profile in Victorian and Modernist Novel</i>, aims at finding the close relation between the sociohistorical conditions, complex social conventions and rigid class system on the one hand and the private and public selves of the literary characters in the novels of the mentioned periods on the other hand. By 'private' and 'public' selves we mean, above all, the critical differences between them, as well as the prevalence of each facing life blows which literary characters endure in an unstoppable process. The inner struggle of the characters, which never ceases, initiated by external conflicts, produces the results of this research. By portraying the social circumstances and the Victorian system of values, its collapse and the cause-and-effect relationship with modern thought, as well as various crises that inevitably follow such social processes, we aim at exposing the extreme vulnerability of an individual on the basis of examples of literary characters in the following four novels: <i>Wuthering Heights</i>, <i>Jude the Obscure</i>, <i>Women in Love</i> and <i>Jacob's Room</i>. <i>Wuthering Heights</i> and <i>Jude the Obscure</i> are connected at the level of life and death struggle, the struggle that results in both physical death and the death of the soul. Nonetheless, it also brings the healing quality of painful experiences that teach one how to forgive, compromise and feel redemptive love. <i>Jacob's Room</i> is connected with <i>Women in Love</i> at the level of symbols. The most obvious connection is the omnipresence of death. Nature is also a particularly significant agent, acting independently of people and suggesting in both novels that the people of the mechanical world diverged considerably from it. The mechanisation of existence greatly caused by the social</p>

	<p>circumstances will bring about a violent armed conflict. The war is not mentioned explicitly in <i>Women in Love</i>, it is rather felt in the suffocating sense of an end and destruction, while in <i>Jacob's Room</i> it is unmasked in the death of the main character and ominous sounds of gunfire. Eventually, this dissertation shows that a) the social circumstances, conventions, and predetermination act in unison, b) that their requirements are equal, c) the reactions of the analyzed literary characters are similar, in spite of different social and temporal milieux, and d) that different destinies and reactions of the characters only highlight the similarity of the result.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	13 th September 2013
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	<p>president: member: member:</p>

Sadržaj

1. Uvod	2
2. Na razmeđu viktorijanskog i modernističkog doba	6
3. Emili Bronte: <i>Orkanski visovi</i>	19
3.1. <i>Orkanski visovi</i> i Emili Bronte: buran unutrašnji svet jedne tihe devojke	19
3.2. Svet Ketrin i Hitklifa: neslućeni visovi ljubavi	29
3.3. Ketrin i Edgar Linton: neuspelo kroćenje goropadi	57
3.4. Druga generacija: iskupljenje	69
3.5. Ženska bolest „nemih“ viktorijanskih heroina	86
4. Tomas Hardi: <i>Neslavni Džud</i>	95
4.1. Hardijev fatalizam: odsustvo prava na sreću	95
4.2. Viktorijanski vrtlog klase, religije i seksualnosti u <i>Neslavnom Džudu</i>	108
4.3. Džud i Sju: nedosanjani snovi o obrazovanju i životu van bračnih okvira	126
4.4. Đulići uveoci u <i>Neslavnom Džudu</i> : položaj dece u viktorijanskom dobu	142
5. Dejvid Herbert Lorens: <i>Zaljubljene žene</i>	152
5.1. <i>Zaljubljene žene</i> : neželjena dijagnoza engleskog pacijenta	152
5.2. Alhemija dijamanta: Lorensovi demoni neprilagođenosti	163
5.3. Hermiona i Rupert: neodgovarajući delovi slagalice	172
5.4. Ursula i Rupert: poklonikovo putovanje ka liberalnom braku	180
5.5. Rupert i Džerald: <i>Blutsbrüderschaft</i> – san ili košmar?	199
5.6. Džerald i Gudrun: borba titana	213
6. Virdžinija Vulf: <i>Džekobova soba</i>	239
6.1. Posleratna Engleska: suočavanje sa gubicima	239
6.2. <i>Džekobova soba</i> kao eksperiment: glas onoga koga nema	251
6.3. Žene koje su preživele i duhovi muškaraca: zov bez odaziva	267
6.4. Virdžinija Vulf u <i>Džekobovoj sobi</i> : pisanje o smrti	277
7. Zaključak	287
8. Literatura	292

Kao i svaki veliki posao, i ovaj doktorat rezultat je upornosti, volje i odricanja. Na tom „putu kojim se ređe ide“, podrška je od presudne važnosti. Zato dugujem beskrajnu zahvalnost svojoj mentorki, prof. dr Vladislavi Gordić Petković, koja me je svojom stručnošću, sigurnošću i poverenjem usmeravala i izvela do kraja tog puta. Posebnu ulogu u ovom putovanju imali su moji roditelji, moj suprug i moja deca, koji su zajedno sa mnom proživeli svaku moju zebnju, ali i radost, pružavši mi motivaciju da ne posustanem. I na kraju, večno sam zahvalna svom dedi, Mihajlu Olujiću, čija me je izuzetna moralna hrabrost uvek vodila kroz život, i kome ovaj doktorat i posvećujem.

1. Uvod

Doktorska teza *Društvena uslovljenost psihološkog profila književnog lika u viktorijanskom i modernističkom romanu*, ima za cilj, pojednostavljeno rečeno, otkrivanje bliske povezanosti socioistorijskih prilika, složenih društvenih konvencija i krutih klasnih odnosa, sa privatnim i javnim bićem književnih likova u romanima iz pomenutih perioda. Kada kažemo „privatno“ i „javno“ biće, mislimo, pre svega, na najčešće presudne razlike među njima, te na lomove koje književni likovi trpe u nezaustavljivom procesu, u kojem bi jedno ili drugo trebalo da preovlada. Upravo ta stalna unutrašnja borba, izazvana spoljašnjim sukobima, u ovom istraživanju obezbeđuje rezultate, iako se za same protagoniste ona gotovo nikad ne završava.

Opisujući društvene prilike i sistem vrednosti viktorijanskog doba, njihovo urušavanje do potpunog sloma, potom uzročno–posledične veze takvog sloma i moderne misli, te krize svih vrsta koje neminovno prate ovakve društvene procese, pokazaćemo svu ranjivost pojedinca, na primerima književnih likova. Naime, pisci i spisateljice koji su odabrani (Emili Bronte, Tomas Hardi, D. H. Lorens i Virdžinija Vulf), udahnuili su književni život likovima i pustili ih u životnu arenu na različite načine i u različitim periodima, ali je svima zajednički otpor, makar i pasivan, prema nametnutim normama ponašanja i unapred određenim ulogama. U tom smislu, cilj je da se pokaže da modernističko beznađe, nedostatak oslonca i nemogućnost kanalisanja novostečenih sloboda, nisu ništa manje opasni od viktorijanske uskogrudosti, represivnosti i poricanja u krajnjem ishodu, s obzirom na to da jedno proističe iz drugog.

Što se pojedinaca tiče, očekuje se da se utvrde razlozi zbog kojih neki od njih uspevaju da se izbore sa nametnutim normama ponašanja, i na taj način izbegnu kolektivni identitet, te koju cenu za to plaćaju. Takođe, utvrdiće se i zašto neki pojedinci, u istim uslovima, ne uspevaju da pronađu dovoljno unutrašnje snage za ravnotežu svog privatnog i javnog bića.

Na nivou sva četiri romana čiji će junaci biti analizirani, očekuje se da će ova teza pokazati vezu, na prvi pogled slabašnu, ali zapravo snažno utkanu sličnostima u tretiranju tema unutrašnje borbe, neostvarenih ambicija, duhovne oslobođenosti i poetike praznine.

S obzirom na to da su društvene konvencije viktorijanskog doba u Velikoj Britaniji oblikovale i vodile svakodnevni život pojedinca u doslovno svim njegovim aspektima, psihološki profil lika u romanima predstavlja izazovnu i široku temu, naročito kada se uzmu u obzir dva romana iz tog perioda, odabrana za istraživanje: *Orkanski visovi*, Emili Bronte i *Neslavni Džud*, Tomasa Hardija.

Likovi u ova dva romana predstavljaju primere žestoke borbe sa društvenim konvencijama, ili pak prepuštanja navodno zapisanom usudu. U smislu takvih suprotnosti, izuzetno je značajno analizirati reakcije likova na nametnute norme i očekivane modele ponašanja, načine njihove borbe protiv već utvrđenih uloga, ili pak razloge pristajanja na njih. U oba romana, te reakcije, samim tim i sudbine likova, dovedene su do ekstrema, te je i to razlog zbog kojeg su odabrani baš pomenuti romani. Nit koja vezuje književne likove *Orkanskih visova* i *Neslavnog Džuda*, a u smislu društvene uslovljenosti, pronađena je u sukobu ličnog i kolektivnog identiteta, te posledica koje takav sukob neminovno ostavlja. *Orkanski visovi* i *Neslavni Džud* povezuju se na nivou osujećenih ambicija, klasnih razlika i dubokih unutrašnjih sukoba, iz kojih proizilaze tragični emotivni spojevi i razdori, izazivajući u krajnjem ishodu životne katastrofe koje, po pravilu, imaju domino efekat na čitave porodice.

Oba romana prikazuju devastirajuće posledice nepripadanja, u društvu koje je sazdano na principu pripadnosti čvrsto određenim kategorijama. Roman *Orkanski visovi* često je opisivan kao atipičan viktorijanski roman, iako likovi u njemu stradaju upravo zbog najtipičnijih viktorijanskih vrednosti. *Neslavni Džud* je roman koji je ondašnja kritika odbacila kao nemoralan, premda su njegovi protagonisti (čak i oni najmlađi), u stalnoj moralnoj dilemi u vezi sa ispravnošću svojih osećanja i postupaka. Teza će u ovom delu dati kompletan prikaz društvenih prilika i njihovog uticaja na psihološki profil književnih likova pomenuta dva romana, uporedivši ih na više nivoa.

Orkanski visovi predstavljaju pravo poprište različitih sukoba, duboko ličnih, izazvanih ljubavlju, mržnjom, sujetom, ambicijom i raznim drugim nabujalim emocijama, koje, velikim delom zahvaljujući krutim konvencijama, bivaju potisnute do granice pucanja ili pogrešno usmerene, što dovodi do tragičnih ishoda.

U *Neslavnom Džudu*, analiziraće se uzroci neostvarenih ambicija i sukoba čulnog i intelektualnog dela bića, kršenja društvenih konvencija koje iz njih proizilazi, doduše ne tako strastvenog kao u *Orkanskim visovima*, te sumornog osećaja nepotpunosti i nepripadanja, koje je istovremeno i uzrok i posledica delanja likova u ovom romanu. Proganjajući osećaj nemoćnosti pred točkom sudbine, analiziraće se i kao deo profila kolektiva i kao sentiment duboko usađen pojedincu.

Pozno viktorijansko doba, u kojem Hardijevi likovi žive svoje sumorne živote, najavljuje slom viktorijanskih vrednosti, oličenih u „Viktorijanskom kompromisu“, sumnju u dotadašnje strogo ograničene, nepromenljive kategorije, te rađa doba preispitivanja, traženja mesta pod suncem i uloge pojedinca u kolektivu, koji je izgubio tlo pod nogama.

Naredni deo teze predstavljajući pokušaj da se poređenjem gotovo neuporedivog, dođe do sličnosti. Romani *Zaljubljene žene* i *Džekobova soba*, na prvih nekoliko čitanja i nemaju mnogo zajedničkog, osim senke Prvog svetskog rata, pa i to kada se poredi po suprotnostima: u prvom romanu, nema ni reči o tome, čitalac je samo svestan atmosfere opšteg besmisla, koja obično nastupa nakon ratnih dešavanja, a u drugom je upravo rat uzrok glavnim temama – nedostajanju, sećanjima, introspekciji. Iz oba ugla gledano, pojedinac mora sam da nađe način da se izbori sa prilikama u kojima živi, i to je ono što ova dva romana veže, i na čemu se zasniva istraživanje u ovom delu teze.

Kada se, potom, započne proces istraživanja, dolazi se do zaključka da su Lorens i Vulfova koristili slične metode za karakterizaciju, te da je izbor baš ova dva autora i njihovih romana odličan za prikaz društvene uslovljenosti profila književnog lika u modernističkom romanu. Najočiglednija veza može se uspostaviti na nivou nedostajanja: kod Lorensa, gotovo svaki lik, u okruženju u kojem se nalazi, očajnički traži deo koji nedostaje, nekad i po cenu sopstvene smrti, nestanka, a kod Virdžinije Vulf, jedna osoba, sa svim svojim nesavršenostima, nedostaje ostalim likovima. Bogati simbolima, unutrašnjim monolozima, značajnim neizgovorenim mislima, stalnim osećanjem nepotpunosti, nedorečenosti, nedovršenosti, *Zaljubljene žene* i *Džekobova soba* u ovoj tezi biće preko svojih protagonista približeni na način na koji to do sada nije urađeno.

Na primerima likova u ovim romanima, istražiće se posledice urušavanja jednog sistema vrednosti, u vremenu u kojem novi sistem još nije uspostavljen. Likovi u Lorensovom romanu žrtve su stalnog sukoba njihovih unutrašnjih svetova, i slike o sebi, koju predstavljaju društvu. Konflikt u kojem se nalaze, može se sagledati kroz niz, uslovno rečeno, mini-konflikata, i to između prirodnog i mehaničkog, starog i novog, intelekta i čula itd. Lorensovi likovi su u konstantnoj potrazi za osloncem, te će se u tezi istraživati generacijski problem odbacivanja starih konvencija, pokušaja stvaranja novih, i različitog stepena uspešnosti u tome.

Likovi u *Džekobovoj sobi* bore se sa sveprisutnim osećajem praznine i nedostajanja. Akcenat u ovom delu teze biće na načinima na koje likovi, mahom ženski, u ovom romanu preživljavaju gubitke i prevazilaze prazninu koja posle njih ostaje. Priroda, predmeti, gestovi, grimase, bilo da svedoče o postojanju ili pak o nedostajanju, deo su jedne šire slike, u čijem središtu zjapi opominjuća praznina, nastala smrću naslovnog lika, Džekoba. Kulise za nedostajanje, jesu užasi Prvog svetskog rata, prvog devastirajućeg sukoba posle perioda Pax Britannica, u kojem su viktorejanci uljuljkano živeli. Ratni sukob predstavlja ujedno i vezu sa Lorensovim romanom, koji je pisan u vreme Prvog svetskog rata pa, iako se nigde u romanu eksplicitno ne pominje, sveukupno osećanje gorčine svedoči o njemu.

Poglavlje koje sledi uvodnom delu predstaviće ukratko društvene prilike doba u kojima su stvarali pisci i spisateljice kojim se ova teza bavi.

2. Na razmeđu viktorijanskog i modernističkog doba

Identitet je, prema rečima Stevana Majstorovića, „danas najviše ponavljana reč na međunarodnim skupovima i u raznim međunarodnim dokumentima“ (Majstorović, 1979: 210). On takođe navodi da je ovaj izraz postao opštim ne samo po širokom korišćenju, nego i po širokom značenju koje mu se pridaje. Tako se identitet smatra neprikosnovenim pravom i obavezom pojedinaca, grupa, nacija, nacionalnih i drugih manjina. U osnovi termina nalazi se pojam poistovećivanja, a u ovde se bavimo problemima koji nastaju iz dugotrajnog poistovećivanja sa jednim sistemom vrednosti koji na svom vrhuncu prerasta u nacionalni identitet, a zapada u krizu sopstvenim urušavanjem. Prema R. Brubejkeru, identitet se iz političkih razloga poistovećuje sa pojedinim društvenim klasama, a na konkretnom primeru Velike Britanije, videćemo kako on nadržava klasni nivo i spaja nespojive klasne suprotnosti.

Viktorijanski period u Engleskoj, kako mu samo ime kaže, period je vladavine kraljice Viktorije, koja je trajala čitave 64 godine, od 1837. do 1901. Da bismo sagledali sve aspekte ove istorijske epohe, a time i njen izuzetno specifičan uticaj na identitet britanske nacije toga doba, pokušaćemo napraviti prikaz osnovnih načela prema kojima su se Viktorijanci vladali, u svakodnevnom životu, na poslu, u porodici. Takođe, moramo imati u vidu i društveno-istorijske prilike u zemlji i na kontinentu, koje su, preko državnog aparata i vladajuće klase lordova, u mnogome odredile život običnog Engleza. Na taj način ćemo uspeli sagledati dimenzije sloma viktorijanskih vrednosti krajem devetnaestog veka.

Naime, pojednostavljeno rečeno, viktorijansko doba je bilo doba velikih suprotnosti, kako društvenih, kulturnih, tako i materijalnih i privrednih. Ove suprotnosti menjale su se tokom godina, pa tako viktorijanski period delimo na rani, srednji i pozni. Viktorijanci su bili svedoci kompleksne ere, koju su istovremeno karakterisali stabilnost i socijalni nemiri, napredak i siromaštvo, društvene reforme i stravične socijalne nepravde. Ne možemo sebi dozvoliti slobodu i reći da su ovakvi kontrasti postojali isključivo u tom dobu, i samo u Engleskoj, kada smo i sami svedoci trajnih društvenih i ekonomskih kriza, ali moramo uzeti u obzir činjenicu da je devetnaesti vek bio vek konstantne industrijske revolucije, da je mašinerija industrijalizacije najsnažniju inicijalnu kapislu imala upravo u Engleskoj, te da je prema tome, i slika društva bila specifična u odnosu na ostatak Evrope. Ona druga vrsta mašinerije, mentalna, igrala je više nego značajnu ulogu u kreiranju onoga što mi danas podrazumevamo pod „viktorijanskim vrednostima“. Opšte osećanje koje je vladalo Velikom Britanijom u devetnaestom veku, bilo je osećanje obaveze da se formira i promovira rigidan kodeks vrednosti, koji je trebalo da odslikava ne svet kakav jeste, već kakav vladajuće klase žele da bude. Taj kodeks, poznat i pod nazivom „Viktorijanski kompromis“, zasnivao se na

osećanju dužnosti i napornog rada, uvažnosti, dobrotvornom radu i filantropiji, patrijarhalnoj porodici i kolonijalizmu. Osnovu ovog kodeksa nalazimo u evangelizmu Džona Veslija, veoma uticajnom na polju društvene reforme, zatim u utilitarizmu Džeremija Bentama i empirizmu Čarlsa Dikensa i Džona Stjuarta Mila. Ako tome dodamo i pojavu Darwinovog dela *O poreklu vrsta*, koje je uzdrvalo temelje verskih i moralnih ubeđenja, jasno nam je da ova turbulentna epoha zaslužuje detaljnije proučavanje.

Sve navedene vrednosti karakterisalo je neizbežno postojanje hipokrizije. Naporan rad, u pravom smislu reči, ako ga posmatramo kroz prizmu socijalnih klasa datog vremena, odnosio se na proletarijat, jer su seoski plemići (country gentry), veleposednici, bankari i visoko plemstvo zapravo samo ubirali plodove tuđeg napornog rada u često nečovečnim uslovima, a kako je imperijalizam sve više dolazio do izražaja, trgovina i berzansko mešetarenje postali su zapravo jedino zanimanje vladajuće klase.

Uvažnost, u viktorijanskom smislu, značila je održavanje forme, spoljašnjeg utiska o određenom pojedincu ili porodici. Dobra viktorijanska porodica srednje klase morala je imati komfornu kuću, uglednog „pater familiasa“, zadovoljavajući broj humanitarnih aktivnosti i redovan odlazak u crkvu. Nije bilo važno da li je „uvažnost“ stečena na osnovu surovog izrabljivanja fabričkih radnika, jer je klasni kodeks, potpomognut religioznim tumačenjima, podrazumevao vlasništvo viših klasa i trpeljivost nižih. Takođe, činjenica da je otac porodice stekao imanje zahvaljujući bogatoj ženidbi nije ništa menjala, jer je ulog nevestine porodice u brak smatran automatski kao imetak supruga. Još je manje javnost interesovalo kakva je situacija unutar same porodice, dokle god spoljašnji utisak ostane neokrnjen. Zaštita privatnog života i održavanje određene forme i slike za javnost odrazila se čak i na arhitekturu od šezdesetih godina devetnaestog veka. Džudit Flanders u obimnoj studiji *Inside the Victorian Home: A Portrait of Domestic Life in Victorian England* (2006) navodi da se spoljašnji izgled engleskih kuća izmenio i nekako postao zatvoreniji, bez tipičnih džordžijanskih balkončića, prozračnih, velikih prozora, a sa teškim, debelim zavesama, koje su štitile ne samo od sunca i zagađenja, nego i od radoznalih pogleda prolaznika. Kako je sfera doma postajala sve razdvojenija od sfere posla, tako se i unutar doma vodilo računa o razdvajanju na raznim nivoima: sobe za posetioce (koje su uvek bile bolje opremljene radi prestiža) od soba za porodicu, funkcionalan nameštaj i onaj isključivo za prikazivanje, prostorije za odrasle od prostorija za decu itd. Flandersova navodi zaključak novinara Džordža Augustusa Sale iz 1859. godine, u kojem se kaže da su upečatljive karakteristike tog doba upravo klasifikovanje, razdeljivanje i razrađivanje. Ona dalje obrazlaže ovaj vid viktorijanske razlike između onoga što jeste i onoga što se želi prikazati kao stvarno:

„Teoretski, dom je bio privatni prostor porodica. U praksi (nepriznatoj), kuće su bile još jedan aspekt javnog života. Porodični život je stvarao 'dom', ali sama kuća je bila nerazdvojiva od svetovnog uspeha: veličina kuće, kako je opremljena, na kojoj je lokaciji, sve je to bilo pokazatelj toga kakva je porodica koja u njoj živi.“¹ (Flanders 2006: 10)

U tom smislu, dom je postajao utočište posle poslovnih aktivnosti. Kako su u osamnaestom veku muškarcima mesta za odmor od posla bili klubovi i kafei, tako je u devetnaestom veku tu ulogu preuzelo domaće ognjište. Pozno viktorijansko doba svedočiće o dinamičnim promenama, te će one navesti ljude da stvore mirno središte u okviru svog doma, gde su promene bile gotovo neprimetne.

„U mnogim oblastima, o ovom periodu se može govoriti kao o jedinstvenom, jer su njegovi pripadnici želeli da ga vide upravo takvim: stabilnim. Istovremeno, promene – naročito tehnološke – značile su da je želja za nemanjanjem gotovo komična u svojoj beznadežnosti.“² (Flanders 2006: 5)

Povrh toga, ova dihotomija javno/privatno omogućila je klasično licemerje: muškarci su mogli da posluju na kapitalistički, često i bezobziran način, bez preterane griže savesti, jer im je povratak u porodično okrilje garantovao unutrašnji oporavak i ponovno povezivanje sa privatnom osobom u sebi, s obzirom na to da je iz kućne harmonije proterana svaka vrsta javnog, poslovnog i konkurentnog.

Svako odstupanje od ustaljenih formi potiskivano je daleko na margine društva, bilo da je reč o samohranim majkama, psihički obolelim osobama, poslovno neuspešnim sinovima, slobodnim misliocima ili sirotinji. Koji god razlog bio za izlaženje iz okvira propisanih normi, nije bio dovoljno dobar da bi, prema mišljenju prosečnog Viktorijanca, opravdao „bezbožan“ status neuspeha. U njihovoj svesti, i svesti celokupnog perioda, bog je zahtevao uspeh, zauzvrat dajući rajsko naselje na onom svetu, a nepisanom zapovesti privilegije na ovom. Ivanka Kovačević, u delu *Industrijska revolucija u Engleskoj*, navodi da je opšteprihvaćeno razmišljanje vodilo ka zaključku da je božansko pravo viših klasa da uživaju u svom položaju, a obaveza nižih slojeva društva da trpeljivo izdržavaju svoju sudbinu, nadajući se boljem životu na „onom svetu“. Pomoć koju povremeno dobiju, ne smeju smatrati svojim pravom, nego milošću onih koji su se dela svog luksuza odrekli u njihovu korist. Štaviše, trebalo bi da budu i srećni, jer nisu prezasićeni izobiljem. Ako imamo

¹ [„In theory, home was the private space of families. In practice – unacknowledged – houses were another aspect of public life. „Home“ was created by family life, but the house itself was inextricably linked with worldly success: the size of the house, how it was furnished, where it was located, all were indicative of the family that lived privately within.“ Prevod na srpski: N. G.]

² [„In many areas this period can be discussed as a unity, because that is how its own participants hoped to see it: a stable period. At the same time, changes – particularly technological changes – meant that the desire for stasis was almost ludicrous in its hopelessness.“ Prevod na srpski: N. G.]

u vidu i činjenicu da za radničku klasu škole praktično nisu ni postojale (dnevne škole su se mogle pohađati isključivo pre ili posle radnog vremena, dakle od pola šest ujutro, ili od pola devet uveče), očigledno je, s današnje tačke gledišta, da je sprega religije, prosvete i kapitalizma imala za cilj da masu drži u neznanju, samim tim u stanju otupelosti i bezvoljnosti.

Za viktorijanski način života i identitet u celosti, možda i najvažnija pojava viktorijanskog doba, iako započeta mnogo ranije, svakako je kolonijalizam. Kolonijalne pretenzije i posledice proizašle iz njih, formirale su neobičnu vrstu patriotizma, duboko prožetu idejom o rasnoj superiornosti. Britanci su imali svest o tome da nametanje svog, prema njihovom mišljenju superiornog, načina života, predstavlja njihovu dužnost prema bogu. Koncept „bremena belog čoveka“³ razvijan je sistematski: usmenim predanjem, preko književnosti, generacijskim nasleđivanjem, propagandom. Ovde bismo mogli povući paralelu sa Eriksonovih osam faza u razvoju ličnog identiteta – Britanac iz viših društvenih slojeva je još u veoma mladom dobu primao informacije o tome da je građanin države koja je faktički vlasnik gotovo trećine zemaljske kugle. Potom mu je usađivan osećaj bogougodnosti posedništva, pa superiornosti, a onda i prezira prema narodima nerazvijenog i nehrišćanskog dela sveta. Pri tom, Evropom su 1848. besneli revolucionarni pokreti, a u Engleskoj je specifičnost položaja kraljice kao ustavom određenog medijatora nad liberalima i konzervativcima, i kruni i njenim podanicima dala za pravo da smatraju da su, ako ne mudriji, a ono pragmatičniji od ostalih. U zenitu viktorijanskih vrednosti, postojalo je snažno identifikovanje pojedinca sa državom pre svega, a onda i nacijom. Sopstveni, privatni identitet značio je vrlo malo naspram tako grandiozne tvorevine kao što je bila Britanska Imperija – ne samo da nije bio potreban, nego je, štaviše, bio i nepoželjan. Tim pre, pozno viktorijansko doba svedočiće izmicanju tla pod nogama, kako samom kraljevstvu/carstvu kao političkom i ekonomskom entitetu, tako i pojedincu, koji će se najednom naći u mučnoj situaciji traganja za sopstvenim identitetom. Ovde možemo da se pozovemo na sociologa Alena Erenberga i njegovo delo *Zamor od sopstvenog ja*, u kojem depresiju vidi kao najjasniji simptom teškoće da čovek ubuduće sam određuje svoj identitet⁴. Jednom poljuljano, poistovećivanje pojedinca sa državom postaje sve teže, naročito u slučaju kada država sama gubi primat koji je do tada imala, pa čvrsto se držeći prevaziđenog nacionalnog kursa, pogoršava ukupnu ekonomsku situaciju na državnom nivou, a samim tim i na ličnom

³ The White Man's Burden. Pisma Radjarda Kiplinga, napisana prvobitno za dijamantski jubilej kraljice Viktorije, a kasnije prilagođena za američku kolonizaciju Filipina. Pisma propagira kolonizaciju zarad boljitka i kolonizatora i kolonizovanih, a „teret“ iz naslova predstavljaju kako kolonizovani narodi, tako i sama dužnost kolonizatora da nameće svoje sisteme vrednosti, način života itd. I danas, više od jednog veka od objavljivanja, ova pesma izaziva polemike i različita tumačenja, od čisto rasističkih do altruističkih. (prim. aut.)

⁴ Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998, u: Katrin Halpern, Žan-Klod Ruano-Borbalan (prir.), *Identitet(i)*, Beograd, Clio, 2009, str. 24.

poslovnom, svakog pojedinog građanina. Tada pojedinac počinje da preispituje svoj lični sistem vrednosti, koji je zapravo skup prihvaćenih zajedničkih vrednosti, i shvata da je malo toga ostalo s čim može da se poistoveti i putem čega može da se poveže sa do tada postojećom grupom. Preispitivanje će dovesti do sumnje u sve, i ogromnog napora da se uspostavi novi sistem vrednosti. S druge strane, u takvim lomovima, koliko god oni delovali armagedonski, i zaista i bili takvi, nesumnjivo je da upravo takvi procesi rađaju besmrtna književna, muzička, likovna i druga dela, koja opet, stvaraju pojedinci najosetljiviji na društvene potrebe. Najčešće su oni i nosioci tog novog sistema vrednosti i novih načina razmišljanja, novog identiteta.

Važna karakteristika britanskog kolonijalizma, ujedno i jedan od glavnih uzroka neminovnog urušavanja viktorijskih vrednosti, svakako je imperijalizam. U trenutku kada je Velika Britanija moćna industrijska sila, sa znatnim posedima u Indiji, Africi, Kanadi, Australiji, javlja se sve veći izazov monopola. Kontrolišući tržišta proizvodnje i potrošnje u kolonijama, Imperija je, od nekada pionirske uloge u industrijskoj revoluciji, postala zemlja-rentijer, poverilac⁵. Izvozeći kapital, dajući pozajmice drugim zemljama i držeći monopol u mnogim delatnostima, Britanija je od prometeja industrijalizacije prerasla (ili bolje rečeno – urasla) u zemlju koja usporava novine i pokušava da održi status quo, te je sve teže hvatala korak sa industrijskim i tehnološkim inovacijama. Kolonije tako postaju predmet agresivnih težnji, ne toliko po pitanju poseda kao takvog, nego po pitanju prostora za izvoz kapitala. Krajem devetnaestog veka, prihod od ukupne spoljne i kolonijalne trgovine i uvoza i izvoza Velike Britanije, bio je čak pet puta manji od prihoda od uloženog kapitala ulagača, specifičnog sloja kapitalista. Ovakav način ostvarivanja profita, neminovno je vodio ka porastu imperijalističkih apetita. Vidimo da se ovde prepliće posednički mentalitet sa mentalitetom nacionalne superiornosti. Ako tome dodamo još i ostrvski mentalitet, dobijamo kombinaciju koja u krajnjem ishodu stvara identitet zasnovan na geopolitičkim potencijalima, identitet neodrživ u situaciji kada premisa za superiornost ponestane. Početkom dvadesetog veka i slutnjom novih ratova, prekinuće se „Pax Britannica“⁶, a Imperiji u posleratnom periodu sa bojišta vratiti muškarce izgubljene, nesigurne, uništenih potpornih ideala. Čitava generacija panično će tražiti smisao života, jer će se stubovi svega u šta su verovali urušavati, a dostojanstvo sticano posedom i moralnom nadmoćnošću, naglo će se uniziti i ustuknuti pred scenama masovnih ratnih užasa. Jer, Prvi svetski rat ni blizu nije kao Krimski rat (1854-1856), koji je Veliku Britaniju, paradoksalno, uravnotežio i patriotski ujedinio. Kako Borislav Pekić u *Sentimentalnoj povesti Britanskog carstva* navodi, „Englezi,

⁵ Zemlja –rentijer izraz je Vladimira Iljiča Lenjina.

⁶ Pax Britannica, lat. = britanski mir, period od 1815. do 1914, kada je vladao relativni mir u Evropi, sa Velikom Britanijom kao najvećom morskou silom i gospodarom većine trgovačkih morskih ruta.

naravno, pri tom ne misle na ugroženi turski državni suverenitet nego na svoj ugroženi kopneni put za Indiju.“ (Pekić, 2006: 251). On dalje objašnjava da će kasniji slom britanske kolonijalne prevlasti uticati na specifičan identitet Engleza u kolonijalnoj službi – bez obzira na to kako su u domovini živeli, u Indiji su imali i bolje prihode i viši društveni status. Tu je i engleski sluga bio gospodar. Ne smemo zaboraviti ni činjenicu da su se na život u kolonijama najpre odlučivali tzv. odbačeni sinovi Engleske – sinovi koji nisu prvorođeni u porodici, pa im je princip primogeniture oduzimao sve osim dobrog vaspitanja, porodičnog ugleda i svesti o poreklu. Oni su morali početi iz početka, a to je svakako bilo lakše negde gde stroga kućna pravila nemaju domet. Govorimo li ovde o dvojnem identitetu, naročito osetljivom na promene? Sasvim moguće, jer mnoga svedočanstva nekadašnjih zavojevača opisana u modernoj književnosti (kod Virdžinije Vulf, na primer), govore o neprilagođenosti, nepripadanju, otuđenosti, nastalim upravo na ruševinama nekadašnjih izvora osećaja superiornosti (u domovini dočekaće ih ekonomska kriza, generalni štrajk, krah berze i irski nemiri). Vreme će pokazati da su ovakve ruševine pogodne jedino za dalje fragmentiranje u postmodernom dobu.

Vratimo se na kratko formiranju viktorijanskog identiteta i njegovog uticaja na, uslovno rečeno, inferiorne kulture. Naime, apsurdna je činjenica da se snažni viktorijanski, engleski identitet razvijao na uštrb identiteta kolonizovanih naroda, čija je kultura, često vrlo živopisna, bivala potiskivana i u sopstvenom kulturnom prostoru postajala kulturom drugog reda. Dakle, jedan identitet se zasniva na uspešnosti vladanja drugim identitetom. Sa današnje tačke gledišta, rodno i et(n)ički osetljivije nego u XIX veku, osećamo da je pogrešan ne samo ishod, nego i sve premise.

Uzmimo za primer Indijski potkontinent. Britanska kolonijalna vlast, čije se posledice osećaju i danas, gotovo čitav vek kasnije⁷, nastupala je pod maskom kulturnog, zdravstvenog, ekonomskog prosvetiteljstva, i to prema kulturi snažno prožetoj religioznom svakodnevicom, strogim kastinskim pravilima i tipično istočnjačkim, dakle dijametralno suprotnim, viđenjem života i stvarnosti. Ovde možemo primeniti nekoliko dihotomnih modela⁸: narodna i nacionalna kultura, elitna i masovna kultura, „primitivna“ i „civilizovana“ kultura. Posmatrajući na ovaj način, slučaj Indije je specifičan, jer je jedna dominantna, ekonomski snažna i nezavisna kultura osvojila masu podeljenih, međusobno sukobljenih, ali sličnih mikro-kultura. Koliko je podela unutar njih samih bila izražena, govori i činjenica da se dvadeset dva zvanična jezika i određeni broj dijalekata unutar Indije, međusobno gotovo i

⁷ Indija je izborila nezavisnost 1947. (prim. aut.)

⁸ Dragan Koković, *Pukotine kulture*, Novi Sad, Prometej, 2005, str. 57-104.

ne razumeju, ali je engleski jezik ostao *lingua franca*⁹. Engleski jezik je takođe i službeni jezik, pored hindija.

Još jedna neobičnost je ta što je britanski način života nametan u kolonijama kao elitni, a u svojoj postojbini se zapravo mogao okarakterisati kao masovni, s obzirom na to da su viktorijanske vrednosti svojim prezrevanjem prerasle u malograđanske, pritvorne i samodovoljne. Kao što smo već jednom napomenuli, viktorijanski identitet, kao skup elemenata, razvijao se na premisama koje su podrazumevale svet kakav se smatralo da jeste, a ne kakav je u stvarnosti bio. S tim u vezi, kolonijalizam je doprinio kako razvoju, tako i padu viktorijanskih vrednosti. Naime, kolonije i život u njima, predstavljane su u Engleskoj kao mesto romantičnog krstaškog pohoda, namenjenog upravo britanskoj naciji, kao najboljoj od svih nacija, za civilizovanje i prosvetiteljstvo. Indija je, u očima pripadnika srednje i više srednje klase, viđena kao nepodnošljivo toplo mesto, prepuno crnpurastih poniznih lica, ali učinjeno relativno pristojnim, zahvaljujući tipično engleskom uticaju. Neprikosnovena moć Imperije svuda je ostavljala svoj pečat, pa su suprotnosti nastale iz sukoba kultura poprimale neverovatne oblike, od mešanja istočnjačke i zapadnjačke mode, preko činjenice da danas i Indusi igraju kriket (često bolje i od samih Engleza), do usvajanja neobičnih navika (npr. pušenja opijumskih lula). O stvarnom stanju u kolonijama raspravljalo se samo u parlamentu, ili pak iza zatvorenih vrata ministarskih kabineta. Nezamislivo je bilo, na primer, o poslu i političkim pitanjima raspravljati pred ženama. Ovde se moramo dotaći položaja žena u datom periodu. Naime, kraljica Viktorija je, svojom potpunom izolacijom od javnosti posle muževljeve smrti, možda i nesvesno nametnula rigorozniji stav prema ulozi žene u društvu. Samim tim, identitet žene, u okviru kolektivnog identiteta, podrazumevao je ulogu supruge, majke i dobre hrišćanke. Ne možemo, naravno, tvrditi da žene nisu uopšte znale ništa o kolonijalnim posedima, ali, njihova predstava o tome bila je zasigurno formirana isključivo na temelju onoga što im je dopušteno da saznaju. Na taj način, dodatno je pojačavana slika o britanskoj naciji kao herojskoj, nadmoćnoj, sa punim pravom na odlučivanje o sudbini drugih nacija. Supruge iz visokih slojeva društva mogle su samo da se dive svojim kućnim herojima industrije, trgovine, bankarstva, posedništva. Taj imperativ formiranja identiteta na osnovu jedinog mogućeg uzora, a koji je, opet, utemeljen u kolektivnom identitetu kao rezultat dugotrajne nametnutosti, na razmeđu viktorijanskog i modernog doba raspašće se u paramparčad. Iako će proći veliki broj godina do momenta

⁹ *Lingua franca*, lat. = jezik koji se sistemski koristi kao sredstvo komunikacije, kada govornici nemaju zajednički maternji jezik. Prvobitni *lingua franca* bio je mešavina jezika i sastojao se od 80% reči iz italijanskog jezika, zatim iz grčkog, turskog, arapskog, francuskog, španskog i portugalskog. Koristio se na istočnom Mediteranu, kao jezik trgovine i diplomatije u vreme renesanse. Naziv potiče od grčkog i arapskog izraza za Zapadne Evropljane – Franci, iz doba pre krstaških ratova.

kada žena neće biti sinonim za suprugu, prvi korak, veoma težak i bolan doduše, napravljen je tada.

Mišel Fuko, u svom delu *Istorija seksualnosti*, kaže da u viktorijanskom dobu „...seksualnost je pažljivo sputana; premestila se unutar doma. Bračna zajednica je preuzela starateljstvo nad njom i sasvim je privezala uz ozbiljnu funkciju razmnožavanja. Po pitanju seksa, ćutanje je postalo pravilo.“¹⁰ (Foucault 1976: 3). Tako otkrivamo da je osnovni princip po kojem je viktorijanski moral funkcionisao, predstavljao kombinaciju prećutkivanja i potiskivanja. Sve što je na bilo koji način odstupalo od zadatih, nametnutih normi, bivalo je uporno i nemilosrdno potiskivano dok ne bi nestalo, ili barem postalo do te mere umanjeno, da nije predstavljalo značajniju pretnju. Nažalost po sistem, često je ono umanjeno ostalo takvo samo da bi posle izvesnog vremena preraslo u opasniju formu. Seksualnost je generalno smatrana za nepotrebno i opasno skretanje sa zacrtane staze konzervativne marljivosti i čestitosti. Povrh toga, ženska seksualnost je bila praktično nezamisliva. S obzirom na to da je bračni partner žene bio njen realni, apsolutni gospodar, emotivni deo njene ličnosti morao je biti potisnut u meri u kojoj je to suprug zahtevao. On je svoju telesnu razonodu mogao potražiti i drugde, ali žena nije mogla da pokaže istu takvu potrebu čak ni u spavaćoj sobi. Seksualnost je svedena na puko produženje vrste, a sve nijanse telesnih potreba zanemarene su i proterane iz svakodnevice. Za ženu, decenijsko potiskivanje i prećutkivanje moglo je da ima za posledicu nesnalaženje u nametnutim ulogama, potpuni gubitak duhovnog i duševnog bića, a neretko i histeriju. Ako samo pomislimo na činjenicu da ni jezik, kao sredstvo komunikacije nije izuzet iz restriktivne politike, dobićemo molijerovsku sliku govora smešnih precioza pomešanog sa suvoparnošću legislativnog izražavanja. Naime, reči koje su imale bilo kakvu, stvarnu ili izmišljenu seksualnu konotaciju, bivale su prećutkivane i proterivane iz govora pristojnih ljudi. Tako je reč „noge“ bila zamenjena neutralnom rečju „udovi“. A kada govorimo o represiji na nivou jezika, govorimo zapravo o najmasovnijem obliku represije. Snažan viktorijanski identitet stvarao je solidne, zahvalne podanike, revnosne u trudu da svoj Superego dovedu do savršenstva formalne slike koju prikazuju u javnosti. Dakle, masovno potiskivanje svega što je žigosano kao neprihvatljivo, stvorilo je kolektivnu premoć javne persone nad privatnom, samim tim i seksualnom. Ako primenimo Frojdove postulate o lečenju pojedinačne histerije (koja, naravno, nastaje zbog nemogućnosti sublimacije Ida) zamenom za kolektivnu, dobićemo inverziju situacije: Viktorijanci su nesvesno patili od kolektivne histerije, koja je u sunovratu

¹⁰ [„Sexuality was carefully confined; it moved into the home. The conjugal family took custody of it and absorbed it into the serious function of reproduction. On the subject of sex, silence became the rule.“ Prevod na srpski: N. G.]

svojih ideala pojedinačnu histeriju upravo stvarala. Lekar je postajao pacijent, a njega samog nije više imao ko da leči.

Dalje, brak je bio poslovni ugovor. Pojednostavljeno rečeno, o ljubavi se nije previše razmišljalo, neshvaćen je bio onaj koga bi zadesila nesreća da se zaljubi u nepodobnog partnera. Gotovo jednak pritisak vršen je kako na muškarce tako i na žene: budući mladoženja je morao da se venča sa suprugom jednako plemenitog roda, a jedini ustupak ovom pravilu mogao je da se učini u slučaju da je mlada izuzetno bogata, pa se na manjak plave krvi žmurilo. Devojke zrele za udaju nisu smele ni pomisliti na brak iz ljubavi ukoliko izabranik ne odgovara porodici. Jednom udata, žena i njen miraz postajali su vlasništvo supruga, i pred pisanim i nepisanim zakonima, žena nije ni postojala van okvira braka. Brojni su primeri u književnosti poznog viktorijanskog perioda i ranog modernog, u kojima junaci preispituju ispravnost tradicionalnih postavki društvene realnosti. U *Zaljubljenim ženama* (1976), na primer, pisac Dejvid Herbert Lorens preko svojih junakinja razmatra instituciju braka. Sestre Brangven su mišljenja da brak nije početak, nego kraj iskustva. One čak i ne raspravljaju o braku kao obavezi, nego kao o nečemu što bi trebalo dovoditi u pitanje, razmatrati razloge za i protiv i onda eventualno doneti odluku. Kada jedna od njih kaže „Oh, da mi se udavalo, bila bih se udala kao ništa. Ali, ja jedino dolazim u iskušenje da se ne udam.“ (Lorens, 1976: 8), jasno je da je nagomilani pritisak konvencija pred potpunim slomom. Moderno doba doneće pokret za pravo glasa za žene¹¹, i to će biti samo deo dugog procesa koji će zauvek izmeniti odnose među polovima i društvene odnose uopšte. Odsustvom prava glasa, viktorijanski identitet žene bio je, praktično, izjednačen sa ostalim bićima kojima nedostaje rasuđivanje: maloletnicima, ludacima i pijanicama. Tako, naime, stoji u jednom traktatu o međunarodnom trgovačkom zakonu, gde se kaže da žene ne mogu učestvovati u takvoj vrsti poslovanja, zbog odsustva slobodne volje:

„Udajom, lični identitet žene je izgubljen. Njena ličnost je u potpunosti utopljena u ličnost njenog supruga, a on preuzima apsolutnu vlast nad njenom osobom i imanjem. Otuda njena potpuna nemogućnost ugovaranja zakonskih obaveza; i osim u slučaju rastave zbog razvoda ili drugih uzroka, udata žena u Ujedinjenom kraljevstvu ne može se baviti trgovinom.“¹² (Levi 1863)

Nije neobično što se u takvim okolnostima ne mali broj žena jednostavno nije snalazio u dodeljenim im ulogama. „Žensko oboljenje“, kako je u viktorijansko vreme nazivano, Ilejn Šovolter (Showalter 1985) nazvaće u svom delu *The Female Malady*:

¹¹ U Engleskoj, sifražetski pokret počeo je 1872, prim. aut.

¹² [„By marriage, the personal identity of the woman is lost. Her person is completely sunk in that of her husband, and he acquires an absolute mastery over her person and effects. Hence her complete disability to contract legal obligations; and except in the event of separation by divorce, or other causes, a married woman in the United Kingdom cannot engage in trade.“ Prevod na srpski: N. G.]

Women, Madness and English Culture 1830-1890 pravim imenom – histerija. Naime, želja za nezavisnošću i seksualnom slobodom dijagnostifikovala se kao ludilo i kažnjavala izolacijom u sanatorijumu za umobolne. U književnosti, to „ludilo“ biće tretirano kao „zamena“ za pobunu. A pobuna je predstavljala dopunu ulozi majke i sluškinje muškarcu. Ako se vratimo na Frojdove teorije, jasna nam je putanja od nemogućnosti sublimacije, preko krize identiteta do histerije, ili, modernim rečnikom rečeno – depresije. I opet vidimo da je viktorijanski identitet zapravo opna rastegnuta na čitav niz mikro-identiteta koji kompletnom utisku daju i pozitivni i negativni prizvuk: da nije represivne tradicije, ne bi bilo ni specifičnosti ženskog viktorijanskog identiteta; da nije imperijalističkih težnji, ne bi bilo osećaja superiornosti i samodovoljnosti, tako tipičnih za Viktorijance. Takođe, da nije bilo užurbane industrijalizacije, ne bi se krenulo u agresivna kolonijalna osvajanja, koja opet, ne bi proizvela potrebu nametanja sopstvenog načina života, viktorijanskog načina. Borislav Pečić (2006: 257) takođe kaže da je Viktorijanac „spolja sačinjen od nemoguće kombinacije domaćeg i kolonijalnog neukusa, a iznutra sapet u neprimenljive moralne skrupule.“ Ta neprimenljivost ključna je za razvoj nove misli, iz prostog razloga što se ne može večno ignorisati postojanje života van nametnutih okvira, naročito kada ti okviri više ne zadovoljavaju ni društvene ni duševne potrebe čoveka. Generaciji Konrada, Džojasa, Lorensa, Virdžinije Vulf, smetaće Dikensova podela na crno-beli svet, a Tenisonova veštačka zanesenost srednjovekovnom književnošću, usred eksploatacije dečjeg rada, još i više. Pa čak i dela sestara Bronte, daleko ispred svog vremena i nikad klasifikovana kao viktorijanska, ne tretiraju uzroke problema o kojima pišu, niti se upuštaju u predlaganje sveobuhvatnijih rešenja.

Na razmeđu XIX i XX veka, do Prvog svetskog rata, smrtno ranjeni viktorijanski identitet, doživeće sudbinu „bolesnika sa Bosfora“¹³. Sve svoje snage potrošice u jalovim pokušajima da spasi ostatke nekadašnje grandioznosti. Ono što je nekada izazivalo divljenje i poštovanje, sada će izazivati podsmeh i prezir. Viktorijanski moguli neće više dobijati dužno poštovanje svojih naslednika. Novo doba doneće 8.528.831 poginulog sa obe strane ratnog fronta, samim tim i preispitivanje ispravnosti odluka neprikosnovenih gospodara politike. Istovremeno, dolaskom Edvarda VII na presto Engleske u njegovoj pedesetdevetoj godini, kada to više nije nikakvo zadovoljstvo, a još manje privilegija, jer je kraljevska vlast već duže vreme ceremonijalne i protokolarne prirode, iz senke će izaći pariska veselost evropskog džet-seta kojem je i sam pripadao, što će se odraziti na duh epohe. Dakle, ono što se spremalo i pre smrti kraljice Viktorije, dolaskom bonvivana Edvarda, konačno je i prevagnulo. Atmosfera raskalašne zabave oštro je odudarala i od prethodne isforsirane

¹³ Otomansko carstvo, prim. aut.

ozbiljnosti, i od budućeg ratnog vrtloga. U takvim uslovima, viktorijanski identitet kao način života postao je neodrživ, a adekvatne zamene još uvek nije bilo. Ovde moramo da razmotrimo razloge za to. Ukoliko posmatramo najobjektivnije moguće, viktorijanstvu pa i čitavom XIX veku moramo odati priznanje za materijalne uspehe. Što se socijalnog napretka tiče, i on sledi, ali izdaleka, jer će tek u XX veku mašina društvenih pokreta zaista proraditi. No, njeni graditelji bili su upravo Viktorijanci – da li svojim greškama ili ispravnošću, sada je irelevantno. Ako razmislimo o viktorijanskom moralu, koji jeste bio dvostruk, moramo to učiniti sa snobivanjem, jer moral svakog sledećeg doba, a naročito ovog našeg, nije ništa manje upitan. Kako Borislav Pekić kaže,

„Vek koji je sebi upriličio dva velika svetska rata, živeći dobar deo vremena kao glineni golub na rubu trećeg, koji je izveo revoluciju da sve buduće učini izlišnim, a onda je pretvorio u opštu tiraniju neizmernog obima i dubine, nema prava da se ruga veku koji je, svestan svojih insuficijencija, nastojao da ih, korak po korak, stopu po stopu neutrališe.“ (Pekić 2006: 257)

Jedna važna stvar na koju se Viktorijanac morao navikavati, jeste novo shvatanje vremena. Razvojem komunikacija, kako saobraćajnih, tako i onih poluvidljivih (telefon, telegraf), vreme je postala brža i opasnija kategorija, naročito za poslovično nepokretne Engleze, čija je nesklonost promenama i kretanju takođe deo viktorijanskog identiteta. Sa poslovne tačke gledišta, trebalo se privići na brzinu telegrafa a ne konja, tako da je špekulativna veština u kraj sklanjala sve ostale veštine. Naravno, u dvadesetom veku, veku ubrzavanja svega zamislivog, ove promene doživeće svoje ekstreme, s tim da se kraj ne nazire ni danas. Na samom tranzitu devetnaestog i dvadesetog veka, u periodu koji i u nazivu nosi prizvuk konačnosti¹⁴, potomci marljivih Viktorijanaca, potrošiće i novac i skrupule. Generacija koja je stasala i obogatila se uz kraljicu Viktoriju, u trenutku njene smrti neće imati gotovo nikakve sličnosti sa generacijom koju je sama donela na svet. Osećanje nacionalne dužnosti i zahvalnosti gotovo će nestati pred osećajem sumnje i neizvesnosti. I psihologija i sociologija nas uče da, kada je budućnost neizvesna, a stari mostovi porušeni, neretko razum nadjačava potreba za bezbrižnošću, makar i veštačkom, pa jedinka srlja ka samouništenju. Tako je početak dvadesetog veka pripremio teren za Prvi svetski rat, a on je i konačno iz igre izbacio viktorijanski kruto i puritanski odbojno stanovište prema životu. Razočaranje je postalo moderno, a idealizam zastareo i smešan. Činjenica da je oko 1910. u Engleskoj u proseku bilo 823 razvoda godišnje, a oko 1920. čak 3.619, govori veoma rečito o

¹⁴ Fin de siècle, franc. = kraj veka, izraz koji imenuje epohu kraja 19. i početka 20. veka. U najužem smislu odnosi se na francuske umetnike, pre svega simboliste, ali se specifičan osećaj dekadencije, dosade, cinizma i pesimizma odrazio na čitavu evropsku kulturu toga doba. Politička boja ovog perioda predstavlja pobunu protiv materijalizma, pozitivizma, racionalizma, buržoaskog društva i liberalne demokratije. Opšti utisak je da je civilizaciji u krizi potrebno sveobuhvatno i konačno rešenje.

preziru prema građanskim konvencijama. Ne zaboravimo ni otkriće atomske fisije, matematički dokaz Ajnštajnovе teorije relativiteta, neverovatan napredak genetike i iskopavanje Tutankamonovog groba u Tebi, i dobićemo sliku dramatičnog i dinamičnog doba, suviše kratkog za formiranje kako kolektivnog identiteta, pogotovo posle propasti snažnog koji je prethodio, tako i ličnog, koji se nestankom dotadašnje stvarnosti u novoj još nije snašao. Možemo reći i da se privatni identitet sada formirao usput, hvatajući sa svih strana po nešto, okružen pustom zemljom¹⁵. Istovremeno, Imperija i politički i teritorijalno puca po svim šavovima – Engleska je dobila oba svetska rata, ali je posle svakog od njih postajala slabija i nesposobnija da sprovodi politiku ravnoteže sila. Engleska politika, do tada superiorna, utapala se u mutnim vodama evropskih interesa. Po prvi put je spoljna politika dominirala nad unutrašnjom – što je čist antipod viktorijanstvu, okrenutom ka samom sebi, spremnom da izade van granica samo pod sopstvenim uslovima. I upravo je to predugo insistiranje na nepromenljivosti uslovalo neminovne promene. Čak je i monarhija, kao simbol stalnosti, 1936. godine pretrpela šokantan udarac, i to iz sopstvenih redova. Naime, Edvard VIII abdicirao je kako bi se oženio dva puta razvedenom Amerikankom, Volis Simpson. Dakle, uskršli Viktorijanac video bi u ovome svemu smak sveta, dok je za generaciju koja je preživela jedan rat i odlučila da život više ne troši na propisane i nametnute vrednosti, ovo bio samo još jedan dokaz da je sve moguće i da je sve relativno. Borislav Pekić sazeo je ove lomove na sledeći način:

„U apokaliptičnom vremenu svetskih ratova XX veka neće Britanci u odbrani golog života potrošiti samo čudesno viktorijansko nasleđe i sve svoje brojne premoći stečene u sto godina mira između pada Napoleona i Velikog rata. Netragom će nestati i sve što se još od Tjudora po svetu znalački sabiralo. Mnogo toga nestaće i sa Ostrva i iz zavisnih teritorija. Nestaće i te zavisnosti i tih teritorija. Nestaće gotovo sve što je Britaniju činilo velikom a njenu povest vrednom sećanja.“ (Pekić 2006: 284)

Prema svemu što je ovde navedeno, jasno je da je jedan identitet nesta(ja)o kako su nestajali uslovi pod kojima je nastajao. Sa današnje tačke gledišta, možemo da zaključimo da je sve što je od viktorijanskog identiteta ostalo, ovaploćeno u ostrvskoj crti britanskog mentaliteta, a i ona je zapravo prethodila viktorijanstvu. Dakle, nepromenjeno je ostalo jedino ono što je uslovljeno stvarnom, fizičkom nepromenljivošću. To nas navodi na zaključak do kojeg je došao i Stevan Majstorović (1979), a to je da je identitet podložan promenama i da zapravo samo u tom slučaju dobija svoj puni smisao. Prema njegovim rečima, nije reč o tome da se menja samo identitet, nego da se menja i društvo i njegova

¹⁵ Pusta zemlja = The Waste Land, poema T. S. Eliota, simbol modernističke književnosti.

kultura, pa i sami nosioci identiteta – i to je upravo slučaj sa viktorijanskim identitetom: ekonomska i tehnička premoć, odnosi vladanja i potčinjavanja, osećaj superiornosti, pa urušavanje svega toga, doprineli su razvoju, a onda i krizi jednog identiteta.

3. Emili Bronte: *Orkanski visovi*

3.1. *Orkanski visovi* i Emili Bronte: buran unutrašnji svet jedne tihe devojke

Emili Bronte, spisateljica romana koji je istovremeno i zadivio i užasnio svet, rođena je u sveštenučkoj kući koja je spojila melanholijsku, strast i ponos Irske, sa robustnošću, energijom i surovom iskrenošću Jorkšira. Deca Bronteovih, svoje keltsko nasleđe usklađivali su, manje ili više uspešno, sa jorkširskim okruženjem. Kako Filis Bentley primećuje, „Hoertske pustare, usamljenost i patnja, pojačavali su keltsku stranu njihove prirode; prozaična iskustva njihovih života u Jorkširu u vreme industrijske revolucije, razvila su taj ironični realizam koji je tako često bio ženska odbrana od zatupljujućih kućnih sitnica.“¹⁶ (Bentley 1950: 38). Ona takođe kaže da se i u delima Bronteovih oseća formativnih duh tog misaonog bilingvalizma. Konkretno, u *Orkanskim visovima* Emili Bronte, duž celog romana prisutan je dualizam (doduše, ne uvek vidljiv u jednakoj meri) koji, što se više približavamo kraju, ne nudi zapravo mogućnost izbora između dobrog i lošeg, nego pokazuje tragičnost činjenice da se birati mora.

U izolovanoj kući Bronteovih, Emili (prema rečima njene sestre Šarlot, jača od muškarca, naivnija od deteta), sa dve sestre i bratom, upijala je svakodnevno živahne rasprave veoma široke tematike, od dnevne politike, preko aktuelnih književnih tumačenja, do irskih legendi iz mladosti njihovog oca i istinitih povesti o porodičnim tragedijama, samoubistvima i seoskim nemirima u parohiji, takođe prepričanih od strane Patrika Bronte. Slične priče Emili će slušati i u Lou Hilu, gde je neko vreme podučavala. Kod kuće, svoj doprinos prilično mračnoj atmosferi ranog gubitka majke i dve starije sestre, te potpunog odsustva vršnjačkog društva, pa i bilo kojeg drugog, davao je Emilin stariji brat, Patrik Branvel, svojom zavisnošću od alkohola i droga. Interesantno je da je Branvel, uprkos svojim porocima (ili zbog njih), bio društven i pun samopouzdanja, koliko su njegove sestre bile stidljive i povučene.

Četvoro Bronteove dece, kako Filis Bentley kaže, „moralo se osloniti samo na sebe i svoje sposobnosti, da bi se utešili i razonodili.“¹⁷ (Bentley 1950: 12). Onom keltskom u njima, melanholičnom, duhovitom i nemirnom, jorkširsko okruženje, divlje i prelepo, davalo je neophodan izvor estetskog i mentalnog uživanja. Nepregledna prostranstva neukroćene

¹⁶ [„The Haworth moorland, their loneliness and suffering intensified the Celtic side of their nature; the prosaic experiences of their Industrial-Revolution Yorkshire lives developed that ironic realism which is so often the woman's defence against stultifying domestic detail.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁷ [„threw the Brontës entirely on their own devices for solace and amusement.“ Prevod na srpski: N. G.]

prirode pružala su im osećaj slobode, a čini se naročito Emili, za koju Šarlot kaže da je bila „dojenče pustare“¹⁸ (Bentley 1950: 13), te da je „sloboda je bila ono što je Emili udisala“¹⁹ (Bentley 1950: 13). Nasuprot slobodi fizičkog prostora, u kući Bronteovih provlačila se ranometodistička sumorna doktrina prokletstva i lomača pakla, koju je donela sestra njihove pokojne majke. Kakav je ovo uticaj imalo na Emili, videćemo u njenom satiričnom prikazu metanišućeg sluga Džozefa. Čvrst, nepokolebljiv Emilin karakter, ojačan neograničenim lutanjem po vresištima, mogao je samo da oseti revolt i podsmeħ.

Pokušaćemo da pronađemo spone između sveta Emili Bronte i njenog jedinog romana, ali ne zato da bismo dokazali njegovo uporište u spisateljičinom neobičnom životu (koje je ionako dokazivano više puta²⁰), nego da bismo u svetlu dvojstava za koja smatramo da predstavljaju i uzroke i posledice određenih pojava i problema, kako u romanu, tako i u Emilinom životu, prikazali intrigantnost *Orkanskih visova*, koja opstaje već gotovo dve stotine godina.

Prvo dvojstvo na koje nailazimo, svakako je činjenica da je Emili (zajedno sa sestrama i bratom) bila i dete i pisac, uranjajući istovremeno i u izmaštani svet Gondala, i u neizbežne svakodnevne kućne poslove. Drugo dvojstvo tiče se društvenog statusa Emili Bronte. Naime, prema svom poreklu sveštenećke kćeri iz niže srednje klase, očekivalo se da ona postane guvernanta deci iz bogatijih porodica (najčešće intelektualno i obrazovno inferiornijih od nje same), što ju je neminovno smeštalo u položaj nekakve više sluškinje koja nije dobrodošla ni u kuhinji, ni u salonu, kako kaže Teri Iglton (Eagleton) u prikazu knjige Kristin Aleksander (Alexander), *The Brontës: Tales of Glass Town, Angria and Gondal* (2010). Treće dvojstvo ili, tačnije, jedna vrsta izgnanstva, nalazi se u činjenici da je Emili bila spisateljica, pa još u svetu kojim dominiraju muškarci. Teri Iglton napominje da je „to što su žene umele da pišu kao što su one umele, za neke ondašnje kritičare, bilo užasno, čak opsceno.“²¹ I najzad, još jedno unutrašnje dvojstvo, generisano dvojnim poreklom i neuobičajeno širokim obrazovanjem, koje je činilo da Bronteova deca budu ponosna na svoje kosmopolitsko vaspitanje, ali da istovremeno imaju snažan osećaj pripadnosti lokalnom ognjištu.

Jasno je da sve što smo prethodno naveli može da se poveže jednim zajedničkim imeniteljem: osećajem dvostrukog pripadanja koji se neretko pretvori u tegoban osećaj nepripadanja. Na temelju toga, razmotrićemo sva četiri dvojstva.

¹⁸ [„nursling of the moors“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁹ [„Liberty was the breath of Emily’s nostrils.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁰ Videti: Tom Winniffrith, *The Brontës and their Background: Romance and Reality*, London: Macmillan, 1973. i Margaret Willy, *Brontë: Wuthering Heights*, London: Macmillan, 1966.

²¹ [„That women could write as they did struck some contemporary reviewers as outrageous, even obscene.“ Prevod na srpski: N. G.]

Sa pedigreeom dece bez majčinske pažnje i nežnosti, istovremeno izložene svim mogućim „odraslim“ temama, bilo je neminovno da sestre Bronte razviju jednu specifičnu osobinu – starmalost. Teri Iglton ovu osobinu zapaža kao presudnu u izbegavanju zamke, koju za pisce postavlja njihovo detinjstvo. Naime, on smatra da starmalost pomera kazaljku vage na stranu kulture, u odnosu na prirodu, te time omogućava piscu da živi svoje detinjstvo kao da je već odrastao. Na taj način, mladost neće ceo preostali život progoniti pisca kao nešto savršeno, nedoživljeno do kraja, nešto čija svrha nije u potpunosti ispunjena. Odjek ovoga nalazimo u čežnji za detinjom slobodom Ketrin i Hitklifa u androginoj celini, kako kažu Sandra Gilbert i Suzan Gubar (1979), koju su činili njih dvoje u vremenu do Ketrininog prvog boravka u domu Lintonovih, Traškros Grejndžu. Teri Iglton takođe zapaža da su sestre Bronte „odgajane detinjstvom, ali nisu njime utamničene“²², te su se tako izborile sa paradoksom izgubljenog detinjstva bolje nego što se moglo u njihovoj situaciji očekivati.

Na Igltonovu tezu nadovezujemo zapažanja Vinfred Gerin (Gérin 1973), koja kaže da se može tvrditi da su svi geniji starmali, ali da je kod Emili i njenih sestara ta osobina bila odmah literarne prirode. Ona sasvim ispravno navodi da ih je

„literarna starmalost do dvanaeste godine osposobila da pišu priče, pesme i drame u nastavcima, i to sa takvom održivošću, da im ono što su stvorile traje kroz celo detinjstvo, preko adolescencije i, još izuzetnije, do njihovog odraslog stvaralaštva, na koje su teme i likovi iz njihovih ranijih dela ostavili dugotrajni trag.“²³ (Gérin 1973: 5).

Ovo Gerinovu navodi na zaključak da se dela sestara Bronte ne mogu podeliti uobičajenom podelom na početnička i zrela dela. Sve što su ikad napisale, smatra se kompletnim umetničkim delom, oprobale su se u ranim radovima u svakoj književnoj formi, te su formativne godine iznedrile remek-dela: malobrojna, ali hermetički upakovana i od same suštine njihovog književnog genija stvorena. Kod Emili, reč je o jednom romanu i 193 sačuvane pesme.

Zahvaljujući dnevniku koji je vodila, šturim jezičkim stilom, ali veoma detaljno, možemo da zaključimo koliko se fantastični svet Gondala mešao sa svakodnevicom parohijskog doma Bronteovih. U jednom od najranijih dnevničkih unosa, Emili piše:

„tetka je upravo ušla u kuhinju i pita gde su ti stopala En – En je odgovorila na podu tetka – tata je otvorio vrata od predsoblja i dao pismo Branvelu govoreći evo

²² [„...were nurtured by their childhood but not incarcerated by it,...“ Prevod na srpski: N. G.]

²³ [„...a literary precocity, which equipped them by the age of twelve to write serialized tales, dramas and poems of so sustained an output as to last through childhood into adolescence and, more remarkable still, into their adult work, on which the themes and characters of their juvenilia left enduring traces.“ Prevod na srpski: N. G.]

Branvele, pročitaj ovo i pokaži svojoj tetki i Šarlot – Gondalovi otkrivaju unutrašnjost Galdina – Sali Mozli pere u zadnjoj kuhinji.“²⁴ (Gérin 1973: 39).

Između Eninih stopala, na kojima je po navici sedela, a tetka je opominjala zbog toga, i pranja suđa i veša, nekako se, sasvim nenametljivo u dnevniku pojavljuju junaci Gondala, gotovo kao sustanari Bronteovih. Ta isprepletenost mašte i stvarnosti pokazuje izuzetno snažnu svest o oba sveta, jednaku posvećenost stvarnim dešavanjima (kako u porodičnom domu, tako i u engleskom društvu uopšte) i stvaralačkim zanosima. Emili piše dnevnik poput novinara koji iznosi činjenice, ne dajući svoje mišljenje o njima, ali dajući detaljan uvid u porodičnu svakodnevicu. Ona samim tim ne pokazuje otvoreno ni emocije, ne oseća se patnja, umor, pa ni sreća iz njenih reči, samo se na kraju svakog dnevničkog zapisa izražava nada u dobro zdravlje cele porodice za unapred nekoliko godina. Iz ovoga Vinifred Gerin zaključuje da je za Emili život u parohijskom domu značio zdravlje i sreću, bilo da luta pustarom, ili namešta postelju i ljušti krompir. Odvajanje od doma i slobode hoertskih polja i pašnjaka, za Emili je bilo bolnije i strašnije od npr. ujeda psa koji je istrpela, ili penjanja uz kamenu strminu. Pustara i živi svet na njoj, za sestre Bronte, a naročito za Emili, bili su nepresušan izvor slobode, samopouzdanja i inspiracije. Kako Gerinova (1973) navodi, Šarlotina prijateljica Elen Nasi bila je iznenađena neverovatnom promenom u karakteru i stavu sestara, kada su je vodile po pustari. Inače stidljive i zatvorene, tamo su postajale sigurne u sebe, pokazujući poznavanje svakog živog stvora i ne plašeći se (a pogotovo Emili) divljih i nepoznatih životinja. U dnevničkom zapisu iz 1837. Emili piše da će ona i En izaći malo napolje, da vide da li će dobiti inspiraciju za pisanje te večeri. Ovakvo udisanje ideja i uživljanje u likove Gondala, dešavaće se i mnogo kasnije, o čemu svedoče dnevnici čak iz 1845.

Emili Bronte izgradila je spisateljsku rutinu poput odraslog pisca, a svet Gondala kompleksniji je od današnjih pseudoistorijskih romana po kojima se snimaju visokobudžetski serijali. Ono što je u gondalskim spisima dečije, jeste neizmerna mašta i mnoštvo ekstravagantnih detalja, ali su njihov sklop, razrađenost, bogatstvo jasno prikazanih likova, sa ponekim aluzijama na stvarne ličnosti iz društveno-političkog života ondašnje Engleske, odraz ozbiljnog i promišljenog pristupa, svojstvenog zrelim piscima. Teri Iglton (2010) kaže da pisanje u detinjstvu ima tu prednost da suzi jaz između nevinosti i iskustva. U tom smislu, Emiline pesme iz gondalske sage možemo smatrati plemenito iskustvenim, jer mahom govore (kao god i *Orkanski visovi*) o radostima i blaženstvima iskustva iz pozicije onoga koji je te radosti izgubio. Kao što je detinjstvo narušeno tegobnim događanjima (smrti sestara i

²⁴ [„...aunt has come into the kitchen just now and said where are your feet Anne – Anne answered on the floor aunt – papa opened the parlour door and gave Branwell a letter saying here Branwell read this and show it to your aunt and Charlotte – Sally Mosley is washing in the back kitchen.“ Prevod na srpski: N. G.]

majke, odlazak iz izolovanog porodičnog okrilja u spoljni svet), koji se mogu smatrati inicijacijom u svet odraslih, tako se i u pesmama i romanu oseća jedan isti ton nepovratnog gubitka, koji je prema zapažanju DŽ. Hilisa Milera (Hillis Miller 2000) sažet u dve reči: *nikad više*, a koji je moguće osetiti samo po izlasku iz doba nevinosti. Žal postoji za sunčevom toplotom u zimsko vreme, za mrtvima, za izgubljenom ljubavnom srećom. Ričard Čejs (Chase 1970: 22) navodi da se često „spominje smrt kao povratak u Svetlost, koja je već jednom spoznata u Večnosti“²⁵. Dakle, spisateljski blagoslov kod Bronteovih, osim iz očiglednog talenta, proizilazi iz delimično metafizičke, a delimično sasvim stvarne spoznaje tame i želje da se preko smrti vrati u nekad upoznatu svetlost. Ta se svetlost može tumačiti i kao detinjstvo (kao u slučaju Emiline heroine Ketrin) i kao nekakvo prediskustveno stanje, ne nužno povezano sa biološkim periodom detinjstva: vreme pre porodičnih tragedija, pre susreta sa nepravednom stvarnošću svog društvenog položaja, uopšteno, vreme koje, kao i sam roman *Orkanski visovi*, ne pokriva lične godine ili epohu, nego stoji nasuprot onome što spisateljicu (i njene junake) odvlači u još jedno dvojstvo: izolaciju. Kada govorimo o izolaciji, ovog puta ne mislimo na izolovanost života u parohiji Bronteovih, nego o usamljenosti duše i njene odvojenosti od svoje suštine, koja bi trebalo da se nalazi i unutar nje i van nje. Trag ovoga pronalazimo i u pesmama (*No Coward Soul is Mine*) i u *Orkanskim visovima*, kada Ketrin govori o sebi i Hitklifu, u čuvenim rečenicama: „Neli, ja sam Hitklif. Uvek, uvek mislim na njega, ne kao na neko zadovoljstvo jer ni ja nisam uvek zadovoljstvo sama sebi, već kao na svoje sopstveno biće. Zato nemoj više da govoriš o našem razdvajanju, to je neizvodljivo i...“ (Bronte 1967: 106). Upravo kada se dogodi razdvajanje, duša stremi da se ponovo ujedini sa svojom suštinom, a kod Emili Bronte to je moguće jedino vraćanjem u prvobitno, prediskustveno stanje, neretko putem smrti. Ipak, u romanu Emili ostavlja i drugu mogućnost, mogućnost sazrevanja bez razočaranja, jer se u procesu sazrevanja stekla određena nevinost. Mlađa Keti i Herton, otklanjajući zlo oko sebe i pomažući se međusobno, sazrevaju i time zapravo zaslužuju nevinost koja im je bila uskraćena u prvom periodu života. Kako zapaža Marijel Sešepin (2004), učeći jedno od drugog, oni se raduju budućem zajedničkom saznavanju. Dodaćemo i – sazrevanju. Sešepin naglašava da su njih dvoje otelotvorenje čistote i odsustva krivice, što im daje snagu, a pre svega mogućnost za ujedinjenje sa suštinom, osnovnom Emilinom težnjom.

Svojom sveobuhvatnom pesničkom i filozofskom vizijom, Emili je neprimetno od deteta-pisca postala autorka koja poznaje iskustvo i njegovu cenu, i kojoj po završetku svog remek-dela nije ostalo mnogo da premosti jaz između nevinosti i iskustva, u obrnutom smeru. Nije to blejkovski prelaz iz bezazlene nevinosti, nesvesne tamne strane života, u

²⁵ [„...speaks of death as a return to the Light she once knew in Eternity.“ Prevod na srpski: N. G.]

saznajnu, bolnu, ali i uzbudljivu sferu života. Za Emili i njene sestre saznajni deo života počeo je vrlo rano, te je i podvojenost između spisateljskih nagona i aktivnosti uobičajenih za njihove vršnjake bila gotovo neprimetna. Ono što je mnogo više uticalo na saznajne procese i doživljaje iskustava, bila je fizička izolovanost, a ona je istovremeno uticala i na posvećenost pisanju. Oživljavanje iskustava sreće, zapravo one Čejsove Svetlosti, kroz spisateljski čin, te lament nad njenim gubitkom, tegoban je, a ujedno i katarzičan proces kroz koji Emili prolazi zajedno sa svojim junacima. Dvostruka izolovanost dakle, fizička i duhovna, ili makar i strah od nje, povela je Emili Bronte na spisateljski put kojim će zadati književnu zagonetku čak i svojoj sestri Šarlot.

Društveni status sestara Bronte i njihov spisateljski poziv u prvoj polovini devetnaestog veka možemo razmatrati zajedno, jer je jedno drugo isključivalo, po svim pisanim i nepisanim normama. Iako bi njihovo obrazovanje i talenat u današnje vreme bili izvor divljenja i mnogih mogućnosti, u vreme Emili Bronte oni su bili izuzetak i gotovo predmet sablazni. Jedini pravac u koji su mogle usmeriti svoje obrazovanje bio je poziv guvernante za decu ambicioznih *nouveau riche*²⁶. Šarlot i En su obe u dva navrata bile guvernante u bogatim porodicama, što im je pružilo obilje materijala za njihove romane, dok je Emili provela šest tegobnih meseci u ženskoj školi, nakon što je napustila internat gospođice Vuler zbog slabog zdravlja (Bentley 1950).

Jedan od činilaca koji je doprinio tome da Emili iskustvo učiteljice doživljava kao agoniju, svakako je postojanje dubokog jaza između njene intelektualne superiornosti i inferiornosti njenog društvenim prilikama uslovljenog položaja. Drugi činilac bila je odvojenost od sestara i jorkširskih pustara. Unutrašnja izolacija, gotovo samoizolacija, na koju je bila primorana, u jasnom je kontrastu u odnosu na izolaciju za kojom je žudela: na havortskoj pustari koja je počinjala praktično na vratima parohijske kuhinje doma Bronteovih, Emili je imala apsolutnu slobodu koju većina njenih vršnjakinja nije imala. Tamo je mogla, kako Filis Bentli kaže, „pobeći od svih konvencionalnih stega i boriti se slobodno sa zemljom i nebom.“²⁷ (1950: 12). Ponovo dvostruka izolovanost: od realnosti društvenih prilika i od samoizolacije uzrokovane njima, Emilinom duhu davala je uzlet bez kojeg njena literarna snaga ne bi dostigla visine koje je dostigla. Da bi prekinule žalosni krug odvojenosti, sestre su odlučile da otvore sopstvenu školu, zbog čega su otputovale u Brisel da nauče francuski i nemački jezik. Kontinentalnu kulturu i način razmišljanja, prema rečima Filis Bentli (1950), nisu mogle prihvatiti, a razlike u religiji i običajima u odnosu na evangelistički Jorkšir, teško su im padale. Dodir sa spoljnim svetom (a da to nije kroz

²⁶ Nouveau riche, franc. = novi bogataši.

²⁷ [„On the moors one could escape from all conventional restraint, and battle freely with earth and sky.“ Prevod na srpski: N. G.]

parohijsku hroniku), za Emili je uvek bio dokaz da je lutanje beskrajnom pustarom bezbednije i bezbolnije. Vinifred Gerin kaže:

„U detinjstvu i ranoj mladosti imale su premalo susreta sa drugom decom ili načinom života drugačijim od njihovog, da bi znale koliko je drugačiji njihov dom od većine porodica, pogotovo od domova novih bogataša u industrijskim gradovima Vest Rajdinga, u kojima su, na nesreću, one morale naći zaposlenje.“²⁸ (Gérin 1973: 28).

Posle kratkog boravka u školi u Halifaksu, Emili piše: „Ne mogu pevati u lagumu mračnom,/U sužanjstvu tuge osmeh s' teško stiče:/Vine li se ptica sa slomljenim krilom?/Ima li srca da krvari i kliče?“²⁹ Iako je ovakvo raspoloženje proizvelo neke od najlepših i najduhovnijih stihova, ono je rezultat uslova života i rada, za Emili tegobnijih nego što bi to možda bili osobi drugačijeg senzibiliteta. Emili sa havortske pustare i Emili – guvernanta, teško su se mogle pomiriti u jednu zadovoljnu odraslu osobu, od koje se, prema tadašnjim društvenim postulatima, očekuje ispunjenje strogo određene uloge. U njenom slučaju, zapravo u slučaju žena cele klase, najviši životni domet bio bi pronalaženje bogate porodice u kojoj bi službovala do kraja života, nevidljiva za sve (osim u slučaju kada bi je bilo potrebno prekoreti zbog nečeg), osoba čije su emocije, htenja i nadanja nepoželjni i praktično zabranjeni. To je jedina sudbina kojoj se Emili Bronte mogla nadati, pa nije ni čudo što je, neukrotiva na pustari, u gradu postajala nesigurna i nesrećna, što je i te kako uticalo i na njeno zdravlje.

Kako je odrastala, očaj zbog sve izglednijeg razdvajanja od sestara (povrh svega i smrti dveju najstarijih) i praktično jednog jedinog puta kojim je mogla da ide (nasuprot širini i divljini porodičnog okruženja), prerastao je u proganjajući osećaj nepripadanja, ne samo u društvenim krugovima, nego i u sopstvenom telu. Naime, kroz Emilinu poeziju i roman, stalno se provlači tema duše zarobljene u nemoćnom telu, duše koja neprestano čezne da iz svog trošnog oklopa pobjegne. Skloni smo da se saglasimo sa Vinifred Gerin (1973) koja tvrdi da je uskoro jedini cilj u Emilinom životu postao dostizanje mističnog stanja jedinstva duše oslobođene od telesnog i gubitka sopstvenog identiteta, a mi dodajemo da je to bio njen specifični način da se izbori sa ograničenjima zemaljskog života. Kada kažemo „zemaljskog“, ne mislimo samo na fizički oblik života, na telesnost koja sputava duh, nego i na mesto tog tela u društvu i sveukupne prilike u kojima ono mora da funkcioniše, a koje su

²⁸ [„In childhood and early youth they had too few contacts with other children or with styles of living other than their own to know how different was their home from that of the generality of families, especially the new rich living in the industrial West Riding towns, among whom it was to be the girls' ill-fortune to find employment.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁹ C. W. Hatfield, *Emily Brontë: Complete Poems*, Oxford, 1941, str. 77. [In dungeons dark I cannot sing,/In sorrow's thrall 'tis hard to smile:/What bird can soar on broken wing?/What heart can bleed and joy the while? Prevod na srpski: N. G.]

nametnute, teško promenljive i stotinu i više godina iza duha koji teži bezvremenom prostoru. Mogli bismo zato reći da je Emilin ideal duh koji luta kroz beskrajni nepregled (podsetimo se stihova: „Kad nestanem ja i oko mene sve – / I zemlja i more i vedro nebo, gle – / To samo duh luta nemiran posve / Beskrajnim nepregledom.“³⁰). Setimo se i Ketrininih reči izrečenih u poslednjem nastupu bolesti:

„A ono što me najviše muči jeste ovaj oronuli zatvor – dodade zamišljeno. – Dosadilo mi je što sam zatvorena u njemu. Čeznem da pobegnem u onaj veličanstveni svet i da ostanem tamo zauvek; da ga ne gledam nejasno kroz suze i čeznem za njim bolna srca, već da budem zaista sa njim i u njemu.“ (Bronte 1967: 200).

Pri tome, uopšte nije bitna sama ličnost, naprotiv, za vrhunsko biće kojem se teži i ono što nije telesno predstavlja bolno ograničenje. Sjediniti se sa elementima, izgubiti se telesno i duhovno u prostoru, jedini je način da se izbegnu limiti ovozemaljskog života i da duša pobegne od svoje smrtnosti. Jer, činjenica da je duša u telu koje je smrtno, predstavlja metaforu Emilinog bezvremenog i neukrotivog duha u telu koje mora da se prilagodi prilikama u kojima živi, a koje živošću i imaginacijom beskrajno prevazilazi. Povratkom u detinjstvo, odnosno u vreme kada još nije bilo nužno stupiti u spoljni svet, osim preko anegdota iz parohije i najnovijih dešavanja u Parlamentu, vratio bi se delimično osećaj slobode u kojem svet Gondala (kasnije potpuno integrisan u Emilin unutrašnji svet) blista u punom sjaju. Teri Iglton (2010) kaže da Bronteove povezuju detinjstvo sa smrću, prirodom i večnošću, poput Dikensa. Nadovezujući se na ovu tvrdnju, pretpostavljamo da je jedini put do večnosti (i Svetlosti, spoznate i izgubljene), to jest sjedinjenja u vrhunsko biće oslobođeno svih smrtnih oblika i uloga – upravo preko ovozemaljske smrti, kao transcendentnog stanja koje vodi u beskrajni nepregled. Zato Lora Inman (2008) napominje da je roman *Orkanski visovi* meditacija o smrti, uprkos popularnom shvatanju da je to ljubavna priča. Lutanje pustarom ekvivalent je putovanju oslobođene duše, gotovo kao što Osterovi junaci lutaju Njujorkom, a pisanje, stvaranje, građenje imaginarnog sveta u svetu u kojem žena-stvaralac nema mesto, predstavljaju i buntovne pokliče i bolne jecaje, koji bi trebalo dušu da pripreme za konačno oslobođenje.

Ako bismo Emilin položaj pogledali strogo statistički, dobili bismo poražavajući disbalans između njenih mentalnih mogućnosti i realnih društvenih uslova. Naime, prema Sali Mičel (Mitchell 1988), u Engleskoj devetnaestog veka (oko 1840.), prosečan životni vek u Londonu bio je 45 godina za više klase, 27 za trgovce i svega 22 godine za sluge i radnike.

³⁰ C. W. Hatfield, *Emily Brontë: Complete Poems*, Oxford, 1941, str. 44. [„When I am not and none beside – /Nor earth nor sea nor cloudless sky - /But only spirit wandering wide/Through infinite immensity.“ Prevod na srpski: N. G.]

Ljudi na selu živeli su duže nego gradski stanovnici, a muškarci duže nego žene. U tim kratkim životima, od žena su se očekivale osetljive i nežne stvari, pa nije bilo damski imati dobar apetit i puno energije, te su žene, osim na porođaju, umirale i od posledica neaktivnosti, loše ishrane i negovanja bolesnika. Smrtnost dece do prve godine života bila je 136 od hiljadu među višim klasama, a čak 274 među radničkom klasom. Žena iz niže srednje klase, poput Emili, iole obrazovana, mogla je da za život zarađuje jedino postavši guvernanta. Žalosne prilike u kojima su živele guvernante, te gorenavedena nemilosrdna statistika, nisu delovali nimalo ohrabrujuće na Emilina očekivanja u budućnosti. Prema časopisu „The Quarterly Review“, guvernanta je „neko ko nam je po rođenju, manirima i obrazovanju jednak, ali po ovozemaljskom bogatstvu inferioran...ne postoji ni jedna druga klasa koja tako okrutno zahteva od svojih pripadnika da budu po rođenju, umu i manirima iznad svog položaja, da bi bili pogodni za svoj položaj.“³¹ Ovo lakonsko objašnjenje pokriva situaciju u kojoj se nalazi mlada žena iz osiromašene plemićke porodice, potpuno nespremna za ulogu koja joj je dodeljena, jer je obrazovanje koje je stekla jedva dovoljno da podučava druge (a nešto više od toga i nema gde da stekne, jer koledža za devojke još nije bilo), dok je ništa nije pripremio za život bez ikakve materijalne sigurnosti (s obzirom na to da je godišnja plata guvernanti mogla da bude izuzetno niska, čak svega osam funti, ili samo u vidu krova nad glavom i obroka). Neuobičajeno široko obrazovanje za žensko dete, koje je Emili stekla u porodičnom domu, doprinelo joj je, van porodičnog kruga, samo tome da se oseća još nepoželjnijom i neprilagođenijom nego prosečna guvernanta, jer je verovatno bila svesnija nepravde i bezizlaznosti svog položaja. Pri tome, opet statistički gledano, ponuda je uvek bila višestruko veća nego potražnja, pa je čitava armija poluobrazovanih devojaka, bez drugih mogućnosti, morala čuvati svoje položaje guvernante, u strahu od gladovanja u starosti. Drugo radno mesto, za tu nevoljnu klasu žena, jednostavno nije postojalo.

U ovakvom svetu, Emili Bronte je bila spisateljica. Iako je ona, naspram Šarlot i En, kraće bila na poziciji guvernante, razmatraćemo njene prilike kroz tu vizuru, jer je to jedino što je u realnom svetu mogla raditi. Prerana smrt ju je na neki način možda i spasla od starosti ispod svakog dostojanstva, koja je neminovno čekala većinu bivših guvernanti. Da li bi za života bila priznata kao spisateljica (poput Šarlot) i da li bi njen neobični genij bio prepoznat i prihvaćen, te da li bi joj to donelo i materijalnu sigurnost, ne znamo. Ono što možemo da pretpostavimo, u skladu sa društvenim zakonitostima prve polovine devetnaestog veka, snaga je očaja i indignacije pametne i talentovane Emili, prema ulozi osobe koja svoje siromašne i često hladne obroke jede u učionici, a dozvoljen pristup dnevnoj sobi mora

³¹ ["who is our equal in birth, manners and education, but our inferior in worldly wealth. . . there is no other class which so cruelly requires its members to be, in birth, mind, and manners, above their station, in order to fit them for their station." Prevod na srpski: N. G.]

smatrati posebnom povlasticom, podučavajući decu koja, kao god i njihovi roditelji, vrlo brzo shvataju da su guvernante laka meta za maltretiranje. Još ako je uposlenje u kući bogatih trgovaca (a najčešće je bilo tako), guvernanta je odlično služila kao jedinka u lancu zlostavljanja: sve što je njen poslodavac morao da istrpi od svojih poslovno i društveno nadređenih, iskaljivao je neretko na ovoj nezaštićenoj devojci; njeno najčešće više poreklo, a mizeran finansijski status, bili su idealni za ponižavanje i likovanje.

Prelaz iz raskošnog i plemenitog sveta Gondala (ne parohijskog doma!) u ovakvu sivu stvarnost, moralo je za Emili i njene sestre biti poput prelaska njene junakinje Ketrin iz Orkanskih visova, odnosno detinjstva sa Hitklifom, u Traškros Grejndž, odnosno u život odrasle žene, sa svim njegovim ograničenjima. Možemo samo da zamislimo koliko je mentalne snage i sabranosti iziskivalo svakodnevno suočavanje sa nepravdnostima društvenog položaja, zasnovanim isključivo na klasnoj pripadnosti i finansijskom statusu, bez ikakvog obzira na stvarne mogućnosti pojedinca. Fenomenom guvernanti, kao svojevrsnom primeru praznog hoda društvene mašinerije, više će se baviti Šarlot (npr. u romanu *Džejn Ejr*) i En Bronte (npr. u romanu *Agnes Grej*). Emili će svoju kritiku restriktivnog društva izneti na drugačiji način, te ćemo u *Orkanskim visovima* prepoznati stalnu borbu između društveno prihvatljivog i duboko intimnog, koja u nekoliko kulminacija do krajnosti zategnutih unutarnjih i međusobnih odnosa, nadrasta okolnosti i kroz smrt i vizije smrti pokazuje da postoji i nešto neuništivo, neki viši nivo postojanja, neopterećen društvenim konvencijama. Kao što smo već pomenuli, Emili i u svom privatnom životu i u svojoj književnosti teži upravo tome, i to je u mnogome odgovor na okolnosti koje je okružuju u društvenom miljeu. Starmalost, koju pominje Teri Iglton (2010), u književnom poslu je doprinela uverljivosti i snazi njenih dela, ali je istovremeno učinila osetljivijom na neravnotežu između onoga što bi mogla da postigne i onoga što joj je dozvoljeno. Viši nivo postojanja prevazilazi jednu osobu, a kako zapaža DŽ. Hilis Miler (2000), za Emili Bronte, nijedno ljudsko biće nije samo sebi dovoljno, te sve patnje proizilaze iz usamljenosti. Osoba je svoja onda kada u potpunosti učestvuje u životu nečega van sebe, a to je suština ljudskog bića – van bića i u njemu samom. Naizgled je ovo neobična i apsurdna situacija, međutim, Emili je objašnjava preko Ketrin Ernšo: „Ne umem to da izrazim; ali svakako i ti, kao i svi ostali, osećaš da postoji ili bi trebalo da postoji tvoje postojanje izvan tebe. Kakva bi bila korist od toga što sam stvorena ako sam sva sadržana ovde?“ (Bronte 1967: 104). Takođe, u gondalskoj pesmi *No Coward Soul Is Mine*³², Emili govori o postojanju van uobičajenih

³² [Moja duša kukavička nije. Prevod naslova: N. G.]

okvira: „Nestati mogu Zemlja i mesec mlad/ I sunca i svetovi da prestanu postojati/ I ti na svetu sam ostaneš tad/ Sve živo u tebi život će nastaviti...“³³.

Možemo da pretpostavimo da razdvajanje bića od njegove suštine, gde god ona bila, dovodi do strašnih lomova (kao pri razdvajanju Ketrin i Hitklifa), pa je napuštenost izjednačena sa smrću, pošto je gubitak suštine zapravo – smrt. Koliko god ovo zvučalo mistički, ne možemo zanemariti i materijalističku poruku koja se tu krije: to više biće, ta Svetlost, ta suština u samom biću i van njega, apsolutno je nepodložna ovozemaljskim zakonima, pa samim tim i zaštićena od tegobnih okolnosti ovozemaljskog života. Tu je izlaz za neprilagođene, to je prostor u kojem Emili, Ketrin, Hitklif i drugi njima slični bivaju oslobođeni društvenih stega, pa čak i sopstvenih telesnih i duhovnih ograničenja. I u toj težnji nastaje roman *Orkanski visovi*, knjiga za koju je Virdžinija Vulf (Woolf 1929) rekla da je nastala tako što je Emili Bronte ugledala svet razoren u gigantskom neredu i osetila da je u njenoj moći da ga ujedini u knjizi. Osobe koje su uhvaćene unutar te šizme, kako to naziva Ričard Čejs (1970), uhvaćene su kao i Emili između dvojtava. Za Emiline junake, ta dvojtava su mitska: između ovog i onog sveta, između detinjstva i sveta odraslih, između divljaštva i civilizacije, između đavola i boga. Za samu Emili, *Orkanski visovi* su potvrda nepripadanja, ali i upozorenje da je agonija još strašnija ako se negde pripadne uprkos stremljenjima duše. Zato imamo utisak da se Emili ne svrstava ni na jednu stranu. Kao i u njenom dnevniku, i u romanu se oseća izvesna novinarska udaljenost. Ričard Čejs (1970) kaže da ona posmatra razvoj događaja bez ikakvih komentara, osim da su zastrašujući ili predivni. Ona ne daje moralni sud, naučila je da „koliko god (ja) negodovala,/ sve se odvija po starom.“³⁴ To, naravno, ne znači da se ona predaje, nego da je, u svom stilu težnje ka višem obliku postojanja, potpuno odvojena od materijalnog sveta. Govoreći o moralnim shvatanjima Emili Bronte, Grejem Tajtler (2010) kaže da ih možemo naslutiti iz manjih epizoda u *Orkanskim visovima*, (na primer, kada mlađa Keti u više navrata žrtvuje svoj moralni integritet zarad Neli ili Lintona Hitklifa), jednako kao i iz onih, uslovno rečeno, važnijih. Ono na šta, prema njegovim rečima, Emili ukazuje, jeste spremnost da se, za dobrobit drugih, ode i izvan dihotomije vrline i poroka, na pravi način i u pravo vreme. Čini se da upravo tu, izvan svesnosti o dvojstvima (koja donosi društvenu uvaženost), obitava duša svesna svih valera ljudske prirode, duša u svakom smislu vanserijska.

Ovim smo krug zatvorili i vratili se na Emilin način premošćavanja društvenih nepravdi koje su joj obeležavale ovozemaljski život: povratak u poznatu Svetlost, obeležena

³³C. W. Hatfield, *Emily Brontë: Complete Poems*, Oxford, 1941, str. 243. [„Though Earth and moon were gone/And suns and universes ceased to be/And thou wert left alone/Every Existence would exist in thee...“
Prevod na srpski: N. G.]

³⁴ [„,however I frown,/The same world will go rolling on“. Prevod na srpski: N. G.]

iskustvom sveta oko sebe, ali netaknuta izborom. Starija Ketrin izabrala je i snosila posledice svog izbora. Ričard Čejs (1970) kaže da se gotovo pred našim očima rastvorila u čistu materiju i silu. Da je izabrala drugačije, pokrenula bi epsku borbu društva i individue, a ishod bi bio neizvestan: možda bi nastupilo ponovno rođenje, a možda bi se Ketrin i Hitklif na kraju međusobno uništili, baš kao i u slučaju prvog izbora. Emili je, za razliku od svojih junaka, imala blagoslov nebiranja: kao da je s radošću prigrlila približavanje smrti, tog transcendentnog stanja iz kojeg se može preći u beskrajni nepregled. U predgovoru drugom, posthumnom izdanju *Orkanskih visova*, Šarlot Bronte svedoči o Emilinim poslednjim časovima u kojima se oseti likovanje njenog duha nad životom: „Nikada u životu ona nije oklevala ni pred kakvim poslom koji je čekao, pa ni sada nije oklevala. Brzo je tonula. Požurila se da nas napusti. Ipak, dok je fizički propadala, duhovno je postala jača nego što smo je ikada znali.“³⁵ Slično se ponaša Ketrin u svojim poslednjim časovima: „Neli, misliš da ti je bolje i da si srećnija od mene, jer si zdrava i u punoj snazi; žališ me – uskoro će se to izmeniti. Ja ću žaliti tebe. Biću neuporedivo izvan i iznad svih vas.“ (Bronte 1967: 201). Ovaj superiorni osećaj predstavlja istovremeno i uzrok i proizvod sinteze svih dvojstava koje smo razmatrali. Samoizgnanstvo van postojećih okvira („izvan i iznad svih vas“), generisano je superiornošću duše, istovremeno je potvrđujući. Stoga će najbolji završetak ovog rada predstavljati ocena sveukupnog tona u romanu, pesmama i životu Emili Bronte, te njihove konačne poruke, koju je izneo Svetozar Koljević: „Hrabrost uma i zanos duše u moralnom osećanju koje likuje nad fizičkim osipanjem života.“ (Koljević 1988: 99).

³⁵ Videti predgovor drugom, posthumnom izdanju *Orkanskih visova* (*Wuthering Heights*, Smith Elder, London, 1850.), prevod na srpski preuzet iz knjige Svetozara Koljevića, *Hirovi romana*, Svetlost, Sarajevo, 1988, str. 99.

3.2. Svet Ketrin i Hitklifa: neslućeni visovi ljubavi

Raspravljajući o *Romanu o Tristanu i Izoldi*, kao velikom evropskom mitu o preljubi, Deni de Ružmon u svojoj knjizi *Ljubav i zapad* kaže:

„Ne postoje povesti o srećnoj ljubavi. Postoje samo romani o smrtnoj ljubavi, odnosno o ljubavi koju sam život izlaže opasnosti i osuđuje na pogibelj. Zapadnjačko pesništvo ne veliča čulna uživanja ni plodnu bračnu slogu. Ono peva više o ljubavnoj strasti nego o uzvraćenoj ljubavi. A strast znači stradanje. U tome je suština.“ (De Ružmon 2011: 13).

Bilo bi nepošteno pojednostavljenje kada bismo Ketrininu i Hitklifovu epopeju nazvali samo povešću o ljubavi, ali ovu višeslojnu priču moramo sagledati iz nekoliko jednostavnijih uglova, da bismo otkrili da li se kroz njih provlači nit koja ih povezuje i determiniše im tok i ishod. Najpre, tumačićemo svet i vezu Ketrin i Hitklifa kroz prizmu mitoloških komponenti iz *Romana o Tristanu i Izoldi*, jer je pronađena tanatoska veza između ova dva para. Potom, nezaobilazna je frejdovska interpretacija (tragom interpretacije Linde Gold (1985: 68-73) u njenom članku „Catherine Earnshaw: Mother and Daughter“) u kojoj smo takođe zapazili nit želje za smrću, s obzirom na to da Goldova tumači Ketrininu smrtnu samoosudu kao rezultat nemogućnosti spajanja fragmentiranih delova svoje ličnosti, u društvu koje ne pruža ventil za njenu psihičku energiju. U tesnoj vezi sa prethodnim, sagledaćemo Ketrin i Hitklifa preko pokušaja svakog od njih da sputa sebe i druge, kao oružja za uspostavljanje kontrole i time povoljnijeg pozicioniranja, svakog prema mogućnostima svoje rodne uloge. Ovde ćemo se, između ostalog, voditi mislima Sandre Gilbert i Suzan Gubar u njihovom revolucionarnom delu *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination* (1979), i videti čiji postupci vode uništenju, a čiji samouništenju. Da bismo upotpunili sliku *Orkanskih visova* i glavnih protagonista, moraćemo roman sagledati i kao društvenu dramu industrijske revolucije u kojoj ništa nije slučajno, koja doslovno nosi smrt jednog načina života, možda ne brzu, ali ipak neminovnu, i koja, nekoliko decenija pre Darvina, otkriva svu surovost teze da opstaju oni koji se najbolje prilagode. Tu ćemo se delom pozvati na zapažanja Arnolda Ketla u *An Introduction to the English Novel* (1960). Rane kritičare *Orkanskih visova*, poput Ledi Istlejk i Sidnija Dabela, pa čak i same Šarlot Bronte, s namerom izostavljamo jer, iako u tragovima otkrivaju obrise pojedinih večnih pitanja i nedoumica u vezi sa romanom (Ledi Istlejk verovatno i nehotice³⁶), autorki i junacima uzimaju za zlo gotovo sve ono što će kasnije

³⁶ Pogledati: Ellis H. Chadwick, *In the Footsteps of the Brontës*, CUP, 2011.

interpretacije, poput onih Virdžinije Vulf, Margaret Vili i Džojks Kerol Outs, više ili manje uspešno, pokazati kao najuspelije po snazi i virtuoznosti misli, stila i vizije.

Pozabavimo se prvo mitološkim tumačenjem Ketrin i Hitklifa, sve vreme imajući u vidu da je to samo jedno od tumačenja, nikako konačno, te da samo uz tumačenja druge vrste može dati verodostojnu sliku *Orkanskih visova*. Vodićemo se najdubljim obeležjem mita, a to je njegova moć da nama ovlada, kako kaže Deni de Ružmon (2011: 16), čak i bez našeg znanja. Ako su u icemu rani i kasniji kritičari *Orkanskih visova* saglasni, onda je to izuzetan, proganjajući utisak koji ovaj roman ostavlja na čitaoca, bez obzira da li je on njime oduševljen ili sablaznut. Mit ne podleže kritici, za razliku od umetničkog dela, to je tačno, ali je u našem slučaju snaga uticaja presudna, tako da će nam biti dovoljan oslonac da Ketrin i Hitklifa uporedimo u određenim segmentima sa Tristanom i Izoldom, mitskim i magičnim ljubavnicima. No, oni ne postoje u vakuumu, potrebno im je odgovarajuće okruženje, te ćemo ukratko razmotriti i mitske komponente prirode u *Orkanskim visovima*.

Naime, sama kuća u kojoj Ketrin provodi detinjstvo, prema opisima Emili Bronte, „iznad srebrnaste pare“ (Bronte 1967: 119), deluje kao poprište vilinskih (neretko i demonskih) igara: „Pre nego što sam prešao prag, zastao sam da se divim mnogobrojnim grotesknim figurama koje su obilato ukrašavale fasadu, a naročito glavna vrata, iznad kojih sam, među mnoštvom okrnjenih grifona i bestidnih dečaka, pročitao godinu 1500, i ime Herton Ernšo.“ (Bronte 1967: 9). Priroda, takođe, sa čestim nebeskim nepogodama poput razornih grmljavina, ne zaostaje u stvaranju utiska iz starih keltskih legendi:

„Uveče, vreme se promenilo; umesto južnog, počeo je da duva severoistočni vetar, koji je prvo doneo kišu, zatim susnežicu i sneg. Sledećeg jutra teško je bilo zamisliti da smo imali tri nedelje leta; jagorčevinu i šafran pokrili su snežni smetovi; ševe su začutale, mlado lišće ranog drveća smežuralo se i pocrnelo. Tmurno, turobno, hladno jutro izazivalo je jezu!“ (Bronte 1967: 211).

Sve deluje nekako uveličano i udaljeno, kao iz vremena kada su bogovi hodali zemljom; pustara je beskrajna, kamene vrleti nepristupačne, te sloboda na njima deluje zaista mitska i nedostižna onima koji se boje da se nađu licem u lice sa tolikim prostranstvom. Tu, na toj tvrdoj zemlji gospodare dve sile: Hitklif, koji bi, prema kazivanju Ričarda Čejsa (1947), umesto ljudskog bića, mogao vrlo lako biti Sudbina ili Priroda, ili Bog ili Sotona. Njegov konačni odlazak na kraju romana, Čejs vidi manje kao umiranje ljudskog bića, a više kao slabljenje jedne nepodnošljive energije. I kako su često titani koji izgube moć degradirani do svoje parodirane verzije, tako i Hitklifova energija, uslovno rečeno pobeđena, kopneći, omogućava naoko slabijima od sebe da preusmere tok događaja. Ketrin, s druge strane, prema Čejsu, gotovo pred našim očima se pretvara u čistu materiju i silu. Ona je kao

pali anđeo, zavedena sopstvenim zabludama, lepa i krhka kao svetlost, snažna i osvetoljubiva kao bujica. Ovde postavljamo prvu paralelu sa Tristanom i Izoldom: De Ružmon kaže da su oni

„opčinjeni maltene živeći na sedmom nebu 's onu stranu dobra i zla', u nekoj vrsti transcendentnosti naših opštih okolnosti, u neizrecivoj apsolutnosti koja se kosi sa svim zakonom sveta, ali koju oni doživljavaju *kao stvarniju od ovog sveta*. Zla sudba što ih progoni, a kojoj se jecajući prepuštaju, potire suprotnost dobra i zla; ona ih vodi s onu stranu izvora svih moralnih vrednosti, podalje od zadovoljstva i patnje, podalje od područja u kome je razaznajemo i gde se suprotnosti isključuju.“ (De Ružmon 2011: 32).

Čini nam se da je ovo gotovo sasvim tačna ocena i Ketrin i Hitklifa. Nisu li oni zaista sa one strane dobra i zla, i samim tim svoju vezu, svoj svet, svoje zajedničke patnje i radosti doživljavaju van svih poznatih i postavljenih okvira, a povratak u takvo stanje, neprekinuto izborima – jedinim mogućim postojanjem? Tristana i Izoldu vezuje čarobni napitak, te na neki način postoji odsustvo odgovornosti za preljubu, a kod junaka *Orkanskih visova*, pandam napitku može biti sam Hitklifov neprizvan dolazak u kuću Ernšoovih. Vladislava Gordić Petković u eseju *Neodrživa fantazija o integritetu: Modeli maskuliniteta u Orkanskim visovima*, naziva Hitklifa demonskim semenom: „(...) – dolazak ciganskog nahočeta u uglednu jorkširsku porodicu, koje dobija ime Hitklif po preminulom sinu gospodina Ernšoa, početak je priče o infantilnoj uzurpaciji ljubavi i imetka. Hitklif je demonsko seme u porodici Ernšo, koju uništava uništavajući i sebe kroz ljubav prema Katarini.“ (Gordić Petković 2007: 52). Možemo ga, dakle, povezati sa ljubavnim napitkom, jednako netraženim. Pri tome, Ketrin i Hitklifa vezuje detinjstvo, period bez odgovornosti i oslobođen tereta izbora. De Ružmon kaže: „Sa ispijanjem ljubavnog napitka dolazi do kobne zabune. (...) Ljubavnici ne osećaju nikakvu ličnu odgovornost, njihova strast je nedopustiva kako samom društvu (koje je smatra za zločin) tako i njima samima (jer će zbog nje umreti).“ (De Ružmon 2011: 115). Veza Hitklifa i Ketrin društveno je nezamisliva, i to na drugačijem nivou u odnosu na Tristana i Izoldu, koje razdvaja institucija braka: Hitklifa i Ketrin brak razdvaja kasnije, a njemu prethode razlike u poreklu, društvenom statusu, čak i rasi, a nije zanemarljiva ni činjenica zajedničkog odrastanja, koja bi mogla razvijanje njihove veze da osujeti prizvukom incesta. Vilijam Gec u eseju *Genealogy and Incest in Wuthering Heights* (1982), pozivajući se na zapažanja Kloda Levi-Strosa u eseju *The Elementary Structures of Kinship* (1949), kaže da iako odnos Ketrin i Hitklifa nikada nije eksplicitno nazvan incestuoznim, njegova strukturalna pozicija u romanu zahteva da se tako tretira. Naime, Hitklif je praktično usvojen sin, dobio je ime po sinu gospodina i gospođe Ernšo, koji je

umro kao beba, te iako ne postoje krvne veze (mada je bilo spekulacija i na tu temu³⁷), prisutna su nepisana pravila društva, jača i od rodbinskih veza (vidimo da blisko krvno srodstvo apsolutno ne predstavlja smetnju brakovima između Ketii i Lintona i Ketii i Hertona, koji su srodnici u prvom kolenu).

Ostavimo za trenutak po strani sve ono što ljubavnike razdvaja, a usredsređićemo se na konačni ishod, kojem sve okolnosti vode: smrt.

„Dok ih smrt odvlači daleko od života koji ih tišti, kao slastan plen oprečnih snaga koje ih sunovraćuju u isti vrtlog, ljubavnici će moći da se sastanu samo u času koji ih zanavek lišava svake ljudske nade, svake moguće ljubavi, pred apsolutnom preprekom i u krajnjem zanosu koji prestaje čim strast bude uslišena.“ (De Ružmon 2011: 43).

I zaista, od Ketrinine smrti (a njeno priželjkivanje smrti ispitaćemo kasnije), Hitklifova jedina misao, osim ovozemaljske osvete, bila je da će se sa njom sastati van ovozemaljskog života, gde ih nikakve nametnute ili samonametnute konvencije neće sprečiti u ostvarenju onoga što je Ketrin svesno osujetila, pristavši da se uda za Edgara. Novalisovi zapisi u *Intimnom dnevniku* (2008) svedoče o vanvremenskoj i nadzemaljskoj prirodi poduhvata koji preduzima onaj koji voli i gubi, a u kojem prepoznajemo Hitklifovo glavno osećanje: Novalis podučava da onaj koji voli mora večno osećati prazninu svuda oko sebe i držati svoju ranu otvorenom. Hitklif zaklinje Ketrin da ga proganja, pristaje na bilo kakav užas, osim užasa gubitka:

„A ja imam samo jednu molitvu – ponavljaću je dok mi se jezik ne osuši – Ketrin Ernšo, nemala mira dok sam ja živ! Rekla si da sam te ubio – priviđaj mi se onda kao duh! Uveren sam da se ubijeni priviđaju svojim ubicama. Znam da duhovi lutaju po zemlji. Budi uvek sa mnom – uzmi kakav hoćeš oblik – dovedi me do ludila! Samo me ne ostavljaj u ovom ponoru gde te ne mogu naći!“ (Bronte 1967: 209).

De Ružmon (2011) kaže i da ljubav-strast predstavlja radikalnu osudu braka, a da brak znači isposništvo. Ketrin je trodnevnom gladovanjem, koje je odvelo u anoreksiju, a potom i u smrt, na jedini mogući način, u svojoj situaciji, izmakla sebe iz opakog trougla, iz „života koji (je) tišti“, kako je gore navedeno, i iz „oronulog zatvora“ (Bronte 1967: 200). Vladislava Gordić Petković objašnjava: „Fizičko izgladnjivanje „devojaka koje poste“ (kako su anoreksičarke nazivane) predstavljalo je tihi, neartikulisani i nesvesni, protest zbog zanemarivanja osobnosti ženskog mentalnog i moralnog sklopa.“ (2007: 59). Sve nam ovo govori da i Tristan i Izolda, i Ketrin i Hitklif imaju istu misao: umaći životu u kojem stradaju, osloboditi se smrtnog obličja i potpuno bestelesno naći mir negde izvan svega zamislivog. De

³⁷ Videti: Eric Solomon, „The Incest Theme in *Wuthering Heights*“, *Nineteenth-Century Fiction*, 14 (June 1959), str. 80-83.

Ružmon kaže da Tristan nezadrživo hrli ka smrtnom času kada konačni nestanak predstavlja potpuno blaženstvo, što zvuči kao tačan odjek Hitklifovih poslednjih dana. Razlika je u tome što prvi par svoje tanatoske želje ne iskazuje, dok drugi ne može da zatomi vapaje za konačnim odlaskom.

Čini se da su Ketrin i Hitklif obeleženi smrću od samog početka, na različite načine. Znamo da je Hitklif pronađen kao siroče u liverpulskom slamu, i to je jedino što o njemu znamo, a imajući u vidu gradske prilike u Engleskoj krajem osamnaestog veka (prenaseljenost, po dve porodice u jednoj sobi u podrumima ili tzv. „dvorištima“ – popis stanovništva iz 1789/90. pokazuje da je 6788 ljudi živelo u 1728 podruma, nepostojanje kanalizacionog sistema itd.), budućnost mu nije mogla biti svetla. Postojale su ogromne šanse da završi u nekom kanalu sa nožem u leđima, utopi se na nekoj od mnogobrojnih i nesigurnih plovidbi ili da umre od zaraze izazvane nehigijenskim uslovima života. Šansa mu je data dolaskom u Orkanske visove, ali je već prvo veče malo falilo da ga ostave na milost i nemilost surovim vremenskim prilikama. Preživeo je mnogobrojne povrede i ugnjetavanja u toj kući, a ko zna šta još od momenta kad je napustio Visove, do momenta kada se vratio. Kada bolje sagledamo njegov život, shvatamo da je sve vreme na ivici smrtnog ponora, da svoj nimalo graciozan ples sa smrću igra još od svog prvog udisaja. Odnos sa Ketrin razlog je više da se približi ništavilu, jer je od početka jasno da, osim u detinjim godinama, za njih dvoje na ovom svetu i u postojećim društvenim postavkama, nema budućnosti.

Ketrin je obeležena smrću majke. Ukoliko prihvatimo Frojdove postavke o vezanosti za majku³⁸, shvatićemo da je vrlo moguće da je rani gubitak majke Ketrin doživela traumatično, te je razvila strah od bliskosti, strah od napuštanja, te nesigurnost u sopstvenu ličnost, osećaj ništavnosti i praznine. Pokazaćemo u redovima koji slede kako je sve navedeno povezano sa žaljom za smrću i ništavilom, koja dominira romanom do te mere da čak i pažljivom čitaocu postaje nerazumljiva i preterana. Naime, majčinu smrt Ketrin je verovatno doživela kao napuštanje, te će kasniji događaji otvarati tu površno zaraslu ranu, inficirajući je sve opasnijim otrovom. Onaj koji se oseća napuštenim, razvija strah od bliskosti i napuštanja, jer ukoliko je blizak sa nekim, postoji mogućnost povređivanja, pošto će ga bliska osoba verovatno napustiti. Takve osobe nauče da se emocionalno distanciraju od drugih, štiteći sebe. Ketrin se na neki način oseća napuštenom i od strane oca, jer u vreme kada je Hindli bio na koledžu, a Hitklif već uveliko očevo miljenik, Neli Din svedoči o Ketrininoj neposlušnosti:

„Najsrećnija je bila kad smo je svi uglas grdili, a ona nam prkosila smelim, drskim držanjem i spremnim odgovorima, ismevajući Džozefove verske kletve, ujedajući

³⁸ Videti: Sigmund Frojd, *Tumačenje snova I i II*, Matica srpska, Novi Sad.

mene i čineći sve ono što je njen otac najviše mrzeo: pokazivala mu je kako njena tobožnja drskost, koju je on smatrao stvarnom, ima veću moć nad Hitklifov, nego njegova ljubaznost, kako dečak nju sluša u svemu, a njega samo kad mu to odgovara.“ (Bronte 1967: 55).

Gospodin Ernšo ne reaguje na njena umiljavanja posle ispada. Čak kaže da mu se čini da će se on i njena majka morati kajati što su je rodili. Ketrin u prvo vreme plače posle ovakvih reči, ali vremenom postaje neosetljiva, ruga se na pomen molitvi za iskupljenje, dakle, uspeva da se distancira i sebe zaštiti od mogućeg odbijanja, napuštanja i izdaje bliske osobe. Demonstriranjem moći nad Hitklifom, Ketrin pokušava, ne toliko ocu, koliko samoj sebi da dokaže da ima jednu sigurnu osobu koja će biti na nekoj njenoj zamišljenoj strani, uvek, bezuslovno. Činjenica da je svi ukućani grde, a ona u tome uživa, hrani njenu želju za emocionalnom udaljenošću – pokazuje joj koliko je uspela u pokušajima da je ništa ne dotiče, ergo, ništa je ne povređuje. Međutim, ono što se krije iza kulisa, duboko je nesigurna ličnost. Prema Frojdu, neminovan je razvoj nesigurnosti u sebe i svoj identitet, pa takve osobe postaju podložne tuđim uticajima. Vidimo da Ketrin prelazi iz divljeg, pustarskog deteta u rafiniranu damu na način koji spolja izgleda lak i savršen, ali ostavlja duboke emotivne brazde, jer od nje zahteva uvek iznova napuštanje i izdaju. To je još jedan momenat u kojem se raniji osećaj napuštenosti vraća, i to snažniji i opasniji nego pre. Ketrin će napustiti i izdati prva, da ne bi bila ponovo napuštena, da ne bi ponovo proživela traumu napuštenosti, koju je doživela majčinom smrću. Međutim, posledice su tragične. Ona se udaje za Edgara i iz muškog sveta Orkanskih visova prelazi u ublaženiju verziju, u Traškros Grejndž, gde traži spas od psihičkog sloma koji preti, ukoliko bude napuštena. Šteta je ipak već učinjena: Ketrin je samo mehanički presekla duboku povezanost sa Hitklifom, ona je zapravo već potpuno identifikovana sa njim. Čuveno „Ja sam Hitklif“, svedoči o neumoljivoj uniji, centripetalnoj sili koja neće popustiti pred fizičkom odvojenošću. I kada joj Edgar postavi ultimatum o viđanju sa njim, i po treći put se vraća trauma iz detinjstva, te ovog puta strahovi maksimalno pojačavaju njenu nesvesnu želju za smrću. Ovim smo stigli do suštine Ketrinine obeleženosti smrću. Strah od napuštenosti, pojačan niskim stepenom samopoštovanja, pretvara najzad Ketrinin svet u „sasvim tuđ“ (Bronte 1967: 106), u svet napetosti i frustracija. Da bi se napetost koju stvaraju potrebe instinkta i stvarnog, spoljnog sveta smanjila, prema Frojdu³⁹ (2006), javlja se instinkt za smrću. Najveća uteha duši izmučenoj na ovakav način, predstavlja obećanje nekog vida onostranog života, obećanje ostvarenja svega onog što u ovozemaljskom životu nije bilo moguće. Frojd tvrdi da je stoga najveća uteha zapravo religijskog karaktera, s obzirom na to da rajsko naselje obećava

³⁹ Videti: Sigmund Frojd, „S one strane principa zadovoljstva“, str. 5-72, u: *Psihologija mase i analiza ega: izabrani spisi*, Fedon, Beograd, 2006.

smirenje duše, koja je u materijalnoj stvarnosti ranjena strahovima, osujećenjima, prisilnim odlukama. Ne ulazimo u to da li je Ketrinina želja za tim da pobegne u „onaj veličanstveni svet (...) neuporedivo izvan i iznad svih“ (Bronte 1967: 200-201) podstaknuta hrišćanskom dogmom (setimo se da je jednom prilikom rekla da ne bi bila srećna u raj), ali ono što možemo sa sigurnošću da dokumentujemo, jeste njena snažna ubeđenost da će fizičkom smrću prevazići sve patnje koje su i uzrok i posledica sadašnjeg stanja telesne i duševne urušenosti: „Neli, misliš da ti je bolje i da si srećnija od mene, jer si zdrava i u punoj snazi; žališ me – uskoro će se to izmeniti. Ja ću žaliti tebe. Biću neuporedivo izvan i iznad vas svih.“ (Bronte 1967: 200-201). Pre ove uzvišene pomirenosti, Ketrin je kraj priželjkivala energičnije, sa snagom osobe koja još oseća svoju moć i preti samouništenjem da bi povratila položaj distanciranosti, uzdrman ponovnim preživljavanjem traume iz detinjstva: „Lepo, ako mi Hitklif ne može biti prijatelj, ako Edgar bude podao i ljubomoran, pokušaću da im skrham srce time što ću slomiti svoje. Kad me budu oterali u krajnost, to će biti najbrži način da se sve završi!“ (Bronte 1967: 147).

Ovde se vraćamo Emili Bronte i njenoj čežnji za bestelesnošću i bezličnošću, kao vrhunskoj radosti postojanja u nepostojanju. Kontradiktorno? Da. Deluje kao dijagnoza kojoj je potreban odgovarajući tretman? Zasigurno. Ali, nećemo se baviti tretmanom, nego uzrocima, „pacijentom“ i samom „bolešću“. To nas uvodi u drugi i treći nivo interpretacije *Orkanskih visova* i odnosa Ketrin i Hitklifa. Džejmi Kraus u svom članku „’This Shattered Prison’: Confinement, Control and Gender in *Wuthering Heights*“ (2008), veoma pronicljivo govori o motivu fizičkog i mentalnog zatočeništva u *Orkanskim visovima*, koji se ponavlja kroz ceo roman, a koji predstavlja način za sticanje određene vrste nadmoći pojedinca u odnosu na druge, a mi bismo dodali i samog društva nad pojedincem. Nadmoć ovde čitamo kao bitku koju svaki pojedinac bje da bi sačuvao sopstveni identitet, tražeći svoje mesto u odnosu na ostale i, u Ketrininom slučaju, braneći se od gubitka identiteta, a u Hitklifovom slučaju, težeći za uspostavljanjem muške dominacije. Vratićemo se u period do Ketrinine dvanaeste godine i njenog prvog boravka u Traškros Grejndžu. Sagledavajući njen odnos sa Hitklifom sa aspekta kontrole i moći, deluje nam da je ona ta koja kontroliše njega: već smo naveli primer u kojem se ona ruga ocu da ga Hitklif sluša samo kada mu to odgovara, a nju baš uvek, zatim, nalazimo dva svedočanstva njegove odanosti u detinjstvu: „Naterala sam ga da obeća da više nikad neće ubiti vivka, i nije više nikad.“ (Bronte 1967: 154) i „Budi zadovoljan, uvek si išao za mnom!“ (Bronte 1967: 159). Oba svedočanstva Ketrin izgovara u bunilu, ali su ona izuzetno jasna baš zato što su iz vremena za kojim žudi kao vremenom slobode i radosti. Ovde moramo odgovoriti na dva pitanja: prvo, zašto je važno da napravimo presek između doba do Ketrinine dvanaeste godine i doba od tada, a drugo, zašto Ketrin i

Hitklif uopšte pokušavaju da uspostave kontrolu. Hitklif je uljez, jabuka razdora u zatvorenoj zajednici kakva je porodica Ernšo, dočekan neprijateljski i gotovo ostavljen usudu već prve noći po dolasku. Jedini ko je, uslovno rečeno, na njegovoj strani, stari je gospodin Ernšo. Hitklif stoji nasuprot praktično svih u porodici, dok se ne sprijatelji sa Ketrin. Veoma rano je naučio da postane neosetljiv, distanciran od emotivnog vezivanja, što bi se takođe moglo protumačiti kao reakcija na doživljenu traumu. Ketrin pak, devojčica bez majčinskog staranja, stoji naspram većinski muškog domaćinstva, tražeći sebi mesto u izrazito maskulinom okruženju. Bilo je neizbežno da se dva autsajdera udruže protiv ostatka ukućana, na širem planu – protiv ostatka sveta, sveukupnog patrijarhalnog društva s kraja osamnaestog i početka devetnaestog veka. S obzirom na to da su oboje u podređenom položaju, te da ih Hindli i Džozef kontrolišu sve vreme, njih dvoje funkcionišu kao „androgina celina“, kako su to rekle Sandra Gilbert i Suzan Gubar u *The Madwoman in the Attic* (1979: 265). Neli Din svedok je njihovih radosnih sastanaka posle raznoraznih tortura kojima su bili izloženi, što religijske, što fizičke vrste:

„Najveće im je uživanje bilo da ujutru pobegnu u pustaru i provedu tamo ceo dan, a kazna koju bi posle dobili pretvorila se za njih u nešto čemu su se samo smejali. Parohov zamenik je mogao da zadaje do mile volje Ketrini da nauči poglavlja napamet, a Džozef je mogao tući Hitklifa dok ga ruka ne zaboli; sve bi zaboravljali onog trenutka kad bi se ponovo sastali; ili bar u trenutku kad bi smišljali neku nestašnu osvetu; (...)“ (Bronte 1967: 61).

Tu upravo leži odgovor na oba pitanja koja smo postavili. Ketrin i Hitklif kao kontrolisane individue i često zatvarane da bi se ta kontrola uspostavila, razvili su potrebu da i sami kontrolišu nekog, da bi za sebe izborili koliko-toliko bezbednu poziciju u ne baš prijateljskom okruženju. Ketrinina dvanaesta godina je presudna, jer od tada „androgina celina“, to jest, Ketrin i Hitklif protiv ostatka njima poznatog sveta, počinje da se polarizuje prema rodnim ulogama. Ketrin provodi pet nedelja u antipodu Visovima, Traškros Grejndžu, mestu u kojem je maskulina energija znatno ublažena, ali i mestu u kojem će prema patrijarhalnom viđenju ženske uloge u društvu, Ketrin spoznati kako svet odraslih i uglađenih, tako i ograničavajući položaj koji joj kao ženi sleđuje. Gilbert i Gubar (1979) objašnjavaju da je svet jasno određenih rodnih uloga, svet Traškros Grejndža, zapravo zarobio Ketrin, te da scena u kojoj je pas Lintonovih, Skalker, uhvatio Ketrin za članak, simbolizuje patrijarhalnu represiju kojoj Ketrin podleže u toku svog prisilnog boravka u Grejndžu. Hitklif, kao drugi deo androgine celine, kreće prema rodnoj ulozi muškarca. Krausova navodi da se u tim momentima najbolje vidi razlika između načina na koji Ketrin i Hitklif postižu kontrolu: Ketrin, prema svojoj određenoj ulozi, prema konvencijama roda,

definiše sebe kroz odnose sa drugima, poistovećujući se, vežući se, ali trudeći se da, kako Petsi Stounmen (1998) iznosi, veze očuva i niko ne bude povređen, dok Hitklif, prema rodnoj konvenciji maskuliniteta, teži da uspostavi dominaciju, definiše sebe kroz svoju konkurenciju. Sa ovim u vidu, analiziramo njihove pojedine načine da po razdvajanju androgine celine, svako uspostavi premoć i ostvari sopstveni identitet. Ketrin je, ostankom u Grejndžu, započela proces inicijacije u svet feminiteta, a prvi koraci bili su gotovo ritualno pranje povređenog stopala, ispijanje šolje kivanog vina, kao nekog napitka pred žrtvovanje, vilinsko češljanje kose i hranjenje kolačima. Na ovaj način, Ketrin se sprema za ulogu neme lutke, kućnog anđela, toliko različitog od Hitklifovog druga u lutanjima. To je upravo i momenat u kojem se ona uči veštini da potiskuje svoje nagone, ali i da ograničava druge, kako bi postigla određeni cilj. Marginalizovana u svom domu, sada iskušava granice novog, do tada nepoznatog sveta. Ona tada još nije svesna da su granice tog sveta opasnije, konačnije, a unutrašnjost između njih prepuna pritvornih, blještavih smicalica, baš kao što su to luster u salonu Lintonovih kojem su se ona i Hitklif divili kroz prozor, ili kolači kojima su je nahranili.

Hitklifa susret sa decom Lintonovih, a naročito Edgarom, praktično uvodi u svet maskuline adolescencije, jer se on tada prvi put sreće sa osećanjem ljubomore i mogućnosti gubitka Ketrin. Napomenuli smo zapažanja Petsi Stounmen o konvencijama maskuliniteta, te u skladu s njima, Hitklif nepovratno menja svoj način uspostavljanja kontrole. Od tog momenta biće to borba između dva muškarca oko žene, definisanje jednog identiteta nasuprot drugom, to jest, razlikovanje između „ja“ i „ne ja“, kako to definiše Nensi Čodorov u knjizi *Feminism and Psychoanalytic Theory* (1989). Ona takođe navodi i da je ovakav odbrambeni stav, definisanje sebe nasuprot nečega što „nisam ja“, proizveo ideologiju maskuline superiornosti. Otići ćemo korak dalje i reći da se Hitklif zapravo suprotstavlja celokupnom establišmentu, da ne definiše svoj identitet kao suprotstavljen samo Edgaru, jer on zapravo ne pripada nigde, ne deli zajednički identitet ni sa kim od trenutka cepanja androgine celine sa Ketrin. Kako ona stoji kao njegova veza sa ostatkom sveta, on mora da je drži pod kontrolom, jer je ona uslov za njegovo postojanje. Upravo tu počinje Ketrinino stvarno izdvajanje iz androgine celine: Hitklifovi pokušaji uspostavljanja muške dominacije, što beležimo kao deo tradicionalne rodne uloge, guraju je ka njegovom rivalu Edgaru. Kako Krausova (2008) navodi, Hitklif emocionalno ucenjuje Ketrin, pokušavajući da u njoj izazove grižu savesti što ne radi ono što bi on želeo, sa ciljem da je stavi pod svoju kontrolu:

„Pokaza rukom na kalendar koji je visio pored prozora i nastavi: - Krstovima su obeležene večeri koje si provela sa Lintonovima, tačkama večeri koje su provedene sa mnom. Vidiš li? Obeležio sam svaki dan. – Vidim – to je vrlo glupo, kao da ja

pazim na to! – odgovori Ketrin džangrizavo. – I zašto sve to? – Da ti pokažem da ja pazim – reče Hitklif.“ (Bronte 1967: 90).

Pet nedelja provedenih u Traškros Grejndžu, naučilo ju je mogućnostima ženske manipulacije, i nahranivši joj sujetu, podstaknulo je da izazivanjem divljenja uspostavlja kontrolu. Na taj način, Ketrin vraća deo identiteta koji je izgubila bivajući u celini sa Hitklifom, zaštitila se delimično od njegove kontrole, ali je i nepovratno izgubila slobodu devojčice, ušavši u ulogu žene. Kako Hitklif pokušava da uspostavi mušku dominaciju nad njom, tako je ona bliža izboru Edgara, i to iz dva razloga: prvo, ona nesvesno oseća gubitak sopstvenog identiteta, jer je narušena ravnoteža između njih dvoje. Ona svedoči tome izgovarajući čuvenu rečenicu „*Ja sam Hitklif*“ (Bronte 1967: 106), identifikujući sebe u potpunosti sa njim, praktično poništavajući sopstveni identitet. Veridbom sa Edgarom ona bi ponovo uspostavila ravnotežu, jer rodne predstave tada ne bi imale značaja, rivalitet bi se mogao ublažiti, a ona bi u ulozi supruge našla identitet oslobođen Hitklifove poništavajuće moći. Ovde se krije i drugi razlog, a to je upravo uloga supruge, koja joj, i pored znatnih ograničenja, daje moć da i sama ograničava druge i stekne makar i privid kontrole. Setimo se kako Neli Din opisuje njeno gazdovanje Grejndžom:

„Nije se trn savijao oko cveta, već se cvet savijao oko trna. Nije bilo uzajamnog popuštanja: ona je stajala pravo, a ostali su popušitali; a ko može biti rđave naravi i raspoloženja kad ne nailazi na protivljenje i ravnodušnost? Primitila sam da je gospodinu Edgaru bio duboko usađen strah od izazivanja njenog gneva. (...) Ketrin je povremeno imala period mračnog raspoloženja i ćutljivosti koje je njen muž poštovao sa nemim saosećanjem i pripisivao ih promenama u njenom organizmu izazvanim opasnom bolešću; jer nikad ranije nije zapadala u takvu potištenost.“ (Bronte 1967: 116-117).

Sa Hitklifom u srcu i mislima, kako sama kaže, oseća da je bezbedna u braku sa Edgarom, jer ono što joj Hitklif predstavlja ponela je u sebi u Traškros Grejndž, gde je nesumnjiva gospodarica. Vladislava Gordić Petković (2007) kaže da je Ketrinin brak sa Edgarom posledica čežnje za identitetom do kog stiže posredstvom klasne pripadnosti, društvenog statusa i institucionalne integracije, dakle, svega onoga što se dobija u zamenu za slobodu. Ukoliko se setimo da je u Orkanskim visovima bila bez ikakve pozicije moći, nova uloga gazdarice prestižnog imanja nije mogla da joj ne bude privlačna. No ipak, upravo periodi mračnog raspoloženja o kojima govori Neli Din predstavljaju momente kada ispliva Hitklifov uticaj, sada potisnut, i javlja se nadureno dete sa pustare, oslobođeno konvencija roda nametnutih ulaskom u adolescenciju. Kontrolišući Edgara tradicionalnim ženskim oružjem, vrlo ograničenim, ali delotvornim, ona uspešno igra ulogu koju joj društvo

propisuje. Ne možemo ovde da ne zapazimo da upravo to oružje – ohole zapovesti, promene raspoloženja, pa i neočekivana ljubaznost prema Izabeli, koje se tumači kao tradicionalni ženski način da uspostavi kontrolu i sagradi sebi identitet u odnosu sa osobama oko sebe – predstavlja deo njenog izgubljenog identiteta koji je imala kao neobuzdana devojčica, tako da Ketrin zapravo u novu ulogu, ulogu koja se od nje očekuje, ugrađuje deo prethodnog identiteta, koji se smatrao nepoželjnim. Ona ga jeste zatočila finom presvlakom od uglađenosti i uzdržavanja, dovoljno da podlegne društvenom sistemu u kojem se brak sa Hitklifom izjednačava sa poniženjem, ali je on ostao i dovoljno snažan da joj omogući kontrolu nad Edgarom (samim tim i njoj privid identiteta), koji je isuviše identifikovan sa svim postojećim konvencijama poželjnog kavaljera, da bi se njoj suprotstavio.

Ovakvo stanje stvari traje dok se Hitklif ne vrati posle trogodišnjeg odsustva. Istog momenta obnavlja se rivalstvo između dva muškarca, što Ketrin izbacuje iz pozicije moći. S jedne strane, izgubiće kontrolu nad Edgarom, kojem identitet gospodara (ma koliko i to bio privid) ipak neće dozvoliti da popusti i ovom Ketrininom hiru zarad mira u kući, a s druge strane, Hitklif dolazi da polaže svoje pravo na izgubljenu polovinu svog bića, što će neminovno učiniti da Ketrin oseti da gubi svoj identitet gospodarice i kontrolu nad svojim životom. Hitklif je stigao kao posle viteškog podviga, tokom kojeg je savladao nezamislive prepreke u slavu gospe koju obožava, ili, da budemo savremeniji, otišao je da stekne bogatstvo da bi bio dovoljno vredan za svoju izabranicu, poput Džeja Getsbija.

Postoji tu još jedna tiha pretnja za nju: Izabela. Posle nekog vremena, evidentno je da se ona zaljubila u Hitklifa i da ga tvrdoglavo i samozavaravajući se doživljava kao romantičnog junaka, spolja divljeg, a iznutra nežnog. Dakle, Ketrin je u dvostrukoj opasnosti od gubitka kontrole, a još joj se javlja i potencijalna rivalka za kontrolu nad Hitklifom. Ona dobro zna da bi Hitklif bio u stanju da se oženi Izabelom zbog imanja i apsolutne kontrole koju bi stekao, baš kao i što se Ketrin udala za Edgara da bi bila „najuglednija žena u okolini“ (Bronte 1967: 101). Zašto je ona tako sigurna u Hitklifove zadnje namere? Otkud takva misao o starom drugaru, o nekom ko je više ona, nego što je to ona sama? Možda ona potajno sumnja da ju je Hitklif čuo šta je one odsudne večeri govorila o obojici, pa logički izvlači zaključak o njegovim namerama da finansijski parira Edgaru, istovremeno sveteći se za to što mu je oduzeo Ketrin. Možda je onda i svesna da time Hitklif neće izgubiti ništa od svog identiteta, jer ona je ta koja ga velikim delom čini, a nju svakako nema, dok bi ona u toj situaciji izgubila kontrolu i nad Hitklifom i nad Lintonovima. Zato ona pribegava manevru kontrole nad Izabelom, kako bi utvrdila svoju premoć nad njom, ali i pokušala da još jednom ostvari onu vrstu kontrole koju je imala nad Hitklifom u vreme androgine celine. Naime, ona doslovno zarobljava Izabelu, izvrgava je ruglu pred Hitklifom, govoreći o njenoj zaludenosti

njime, znajući da mu je odvratna, pokušavajući na taj način da dokaže svim članovima trougla da je ona ta koja kontroliše i ljude i situaciju:

„Frčale smo jedna na drugu kao mačke zbog tebe, Hitklife; a ona me je pobedila u izlivima odanosti i divljenja; štaviše, obaveštena sam da kada bih bila lepo vaspitana pa se sklonila s puta, moja suparnica, što bi ona htela da bude, probola bi ti srce kopljem koje bi te prikovalo zauvek, a moju sliku večno poslalo u zaborav! (...) Ostaćeš ovde; a sad, Hitkilfe, zašto ne pokazuješ zadovoljstvo zbog ove prijatne vesti?“ (Bronte 1967: 133).

Ketrin trijumfuje, ona jasno vidi kako Hitklif u Izabelu gleda „kao što bi čovek posmatrao čudnu, odvratnu životinju: stonogu iz Indije, na primer, koju gleda iz radoznalosti iako mu je odvratna.“ (Bronte 1967: 133-134). Njen trijumf pomračuje već pomenuta bojazan da bi Hitklif mogao Izabelu uzeti iz koristoljublja, što Ketrin ponovo lišava kontrole.

U svemu ovome ne smemo izgubiti iz vida da je Ketrin u vreme Hitklifovog povratka trudna četiri ili pet meseci, što trouglu daje još jednu dimenziju. Njena trudnoća može da znači samo jedno: ona potpuno pripada Edgaru, trudnoća je manifest njene ženskosti, što stoji u apsolutnoj suprotnosti sa onom Ketrin iz androgine celine, koja je identifikovala sebe kroz Hitklifa. Njeno praktički izdajničko telo, potvrda je izlaska iz detinjstva, iz narcisoidne zaokupljenosti sobom, jer je na pomolu novo biće, koje bi trebalo da zaokupi njena osećanja, a i da na društvenom planu odigra svoju ulogu naslednika. Time je Ketrin poistovećena sa funkcijom materice, ponovo joj je identitet doveden u pitanje, a što se društvenih konvencija tiče, njeno davanje naslednika osiguralo bi Traškros Grejndž Lintonovima. Izgladnjivanje kojem pribegava pobuna je protiv sopstvenog tela u službi rodnih uloga, istovremeno označavajući težnju da se telo oslobodi sopstvene seksualnosti koja neminovno vodi u tradicionalno propisane uloge. Vladislava Gordić Petković zapaža:

„Kod Katarine se želja za samouništenjem javlja onda kada se pojavi kriza emotivnog izbora, a svest o sopstvenoj ženskosti javlja se samo kao socijalni impuls približavanja Lintonima: nakon pet nedelja koje je provela ležeci povređenu nogu u Traškros Grejndžu, dvanaestogodišnja „mala divljakuša“ vraća se u Visove kao doterana mlada dama (...)“ (Gordić Petković 2007: 59-60).

Ona takođe navodi da kada god se Ketrin pojavi u ulozi otmene gospođice, Hitklif reaguje povlačenjem i odbijanjem, jer njeno sazrevanje i spoznaja sopstvene seksualnosti udaljavaju je od infantilne ljubavne strasti. Suzan Rubinov Gorski u članku „I'll Cry Myself Sick: Illness in Wuthering Heights“ (1999) kaže da Hitklifov povratak podseća Ketrin na tu njenu drugu stranu, potisnutu, pa čak u ovoj situaciji i izobličenu njenim telom u trudnoći. Sve upućuje na gubitak slobode, kontrole sopstvenog identiteta i života, i sve je žalostan

dokaz njenog pogrešnog izbora. Međutim, možemo li zaista kriviti Ketrin što je u vremenu strogih i precizno određenih društvenih očekivanja, „između dva modela ličnosti, dva tipa emocija i dva lica prirode“ (Gordić Petković 2007: 55), izabrala onaj model koji je oličenje otmenosti, tradicije i nasleđenih vrednosti, nasuprot modelu koji predstavlja čoveka bez porekla i imena, samim tim i bez identiteta? Vladislava Gordić Petković (2007) navodi da i sama Bronteova smatra kako bi Ketrinin opstanak bio moguć samo u bigamiji, te da to suptilno tka kroz postupak Neli Din, kada Hitklifov i Edgarov pramen kose stavi zajedno u medaljon koji pokojnica nosi sa sobom u grob: „Nelina misija sastoji se u predočavanju apsurdne i destruktivne emotivne situacije koja nastaje kao opasna posledica ženskog ludila. Ime te nemoguće situacije je *protivrečnost*. Ljubavi prema Hitklifu i Edgaru opstaju u jednom srcu kao afirmacija načela protivrečnosti.“ (Gordić Petković 2007: 56).

S obzirom na to da joj ni fizičko ograničavanje Edgara i Hitklifa nije pomoglo da uspostavi kontrolu (setimo se scene u kuhinji, tradicionalno ženskom prostoru, kada ih Ketrin zaključava u pokušaju da ih natera na izmirenje), preostaje joj još samo jedna mogućnost: da zatvori samu sebe. Pokušaj izmirenja dvojice muškaraca, dva principa, kako bi se odnos snaga elemenata trougla namestio u Ketrininu korist ne uspeva, jer među muškarcima mora tradicionalno da postoji hijerarhija moći. Krausova (2008) kaže da neko mora da odnese pobedu, što Ketrin stavlja u poziciju u kojoj ne kontroliše ni jednog ni drugog muškarca. Njoj kao ženi, preostaje samo njeno sopstveno telo kao oruđe, jedino čime raspolaže u bespoštednoj igri moći. Ova situacija samozatočeništva, samolišavanja slobode, zasigurno je jedna od najsnažnijih situacija fizičkog ograničavanja u romanu. Očajnički vapaj za vraćanjem kontrole uz pomoć tela koje ju je već jednom izdalo, podlegnuvši neminovnim biološkim promenama, a onda i društvenim konvencijama, unapred je osuđen na propast. Pretnja da će slomiti svoje sopstveno srce, kako bi slomila njihova, na neki način je i osveta izdajničkom telu, kazna za gubitak kontrole nad sopstvenim fizičkim postojanjem, sa društvenim posledicama. Razloge za neuspeh možemo tražiti upravo u manifestaciji androgine celine – infantilnoj narcisoidnosti, koja Ketrini ne dozvoljava pravi uvid u društvene relacije i njihove konsekvence. Vladislava Gordić Petković nalazi da je Ketrin naivno uverena da će novcem svoga muža pomoći Hitklifu, dok sam brak sa Edgarom shvata krajnje neodgovorno: „Edgarova blagost i slabost čine joj se kao bezmerna spremnost na poštovanje njenje volje, a svet Traškros Grejndža kao neograničen prostor za realizaciju njenih želja.“ (Gordić Petković 2007: 58). Takođe, u sveprisutnom dualitetu Visovi – Grejndž i svemu što se poistovećuje sa obe kuće pojedinačno, neopravdano i bezrezervno prednost daje Visovima, iako postaje očigledno da Grejndž nije samo bleđi ekvivalent Visovima, te da će Edgar svoj integritet i načela uz koja je odgajan, braniti nepopustljivo, od

momenta kada pretnja njegovom domu postane neizdrživa. Detinja sebičnost i isključivost ovde je neproduktivna. Teri Iglton (2010) kaže da su deca prirodni reformatori, ali da zahtevaju trenutno izbavljenje, ne zahtevajući fundamentalnu društvenu promenu, jer ne razumeju sistematične uzroke svoje patnje. Kratak period povinovanja društvenim konvencijama kod Ketrin je samo izazvao još snažniji otpor, a nemogućnost rešavanja frustracije, dovela je do poslednjeg i fatalnog nastupa umne poremećenosti.

Baš kao nadureno dete, pri prvom kategoričnom Edgarovom odbijanju poslušnosti, Ketrin se zaključava u sobu, odbija hranu i kao da izgledajući se, svojevrsnim egzorcizmom pokušava iz sebe isterati društveno prihvatljivu Ketrin. Ako bi uspela u tome, naudila bi Edgaru, ali Ketrin sa pustare ne bi vratila. Upravo nam to Bronteova potvrđuje ponovo preko postupaka Neli Din. Iako joj je rečeno da upozori Edgara o „strasnoj prirodi, koja se graniči sa ludilom kada se raspali“ (Bronte 1967: 148), Neli ne govori ništa. Kao kada majka ignoriše dete u nastupu besa, ne bi li prestalo da besni u nedostatku zainteresovane publike, tako i Neli ostavlja Ketrin svojoj načetoj uračunljivosti. Međutim i nažalost, Ketrinina bolest nije detinji inat, ili barem nije samo to. „Njena duševna patnja zbog nemogućnosti koegzistencije dva sveta praćena je tvrdoglavim gladovanjem koje dovodi do anoreksije – posmatrano u širem smislu kao emotivna i duhovna glad za slobodom.“ (Gordić Petković 2007: 59). Ono što je ključno u tim danima, jeste relativnost vremena i prostora, kao i njihov istovremen duboki značaj. Naime, za Ketrin je posle tri dana izgledjivanja vreme postalo crna rupa, čitav period između prve noći odvojenosti od Hitklifa do sadašnjeg zatvaranja, kao da je nestao, jer je sadašnje samozatočeništvo kao produžena agonija prvobitnog odvajanja i simboličkog stupanja u svet odraslih. Bez obzira što je sada u Traškros Grejndžu, Ketrin halucinira da je još uvek u Visovima, u onom zatvorenom krevetu, koji podseća na kovčeg. Dvanaestogodišnja Ketrin bila je nasilno izolovana, sadašnja Ketrin, gospodarica Grejndža, izolovala se u paradoksalnom pokušaju da ograničavanjem slobode, povrati slobodu. Ograničivši pristup svima do njenog tela i duše, pokušala je da osvoji za sebe nemoguću vrstu slobode, saosećanjem ili strahom koje je mislila da će izazvati. Džejmi Kraus (2008) smatra da su Ketrinin životni prostor i svakodnevnica toliko restriktivni, da čak i svoje telo doživljava kao zatvor, pa nastojeći da izbriše granice, pokušava izgledjivanjem da izbriše sopstveno telo da bi se oslobodila i tog tela, i života, i braka i svega drugog što joj slobodu uskraćuje. Neli Din, dajući mišljenje o uzrocima Hitklifove smrti, nesvesno tačno objašnjava prirodu gladovanja i Ketrin i Hitklifa: „(...)“, a bila sam ubeđena da nije namerno gladovao: gladovanje je bila posledica, a ne uzrok njegove neobične bolesti.“ (Bronte 1967: 412).

Hitklif, s druge strane, nastupa u tradicionalnim okvirima maskuliniteta: njegovi pokušaji za uspostavljanje kontrole nisu autodestruktivni kao Ketrinini, barem ne kratkoročno, nego uništavaju sve i svakog ko mu se nađe na putu. Od detinjstva i neobične vlasti koju je imao nad starim Ernšoom, preko proždiruće ljubavi prema Ketrin, koja je sama po sebi posesivna, ne ostavlja prostora ni za šta i ni za koga, pa sve do posledica takve demonske posesivnosti – uništavanja ili lišavanja slobode svakog ko je na neki način povezan sa Ketrin. Miler (1963) vrlo interesantno zapaža da je Hitklifov odnos sa Ketrin predstavljao sjedinjenje sa celim svetom preko nje, a posle njene smrti misli da može da obrne proces i povрати je, asimilujući ceo svet. Zato se odlučuje na preuzimanje kontrole nad Orkanskim visovima i Traškros Grejndžom, dva Ketrinina sveta, ne bi li ih oba uništio.

Uporedimo li Hitklifove izjave o strasti prema Ketrin, sa onima koje Ketrin izgovara o njemu, videćemo da govore jezikom uzurpacije, asimilacije, dok iz Ketrininih reči čitamo njeno poistovećivanje sa Hitklifom. Setimo se ponovo čuvene „*Ja sam Hitklif*“, dok Hitklif govori „*Ne mogu da živim bez svoje duše!*“ (Bronte 1967: 209). Ketrinine reče svedoče o potpunoj identifikaciji, nemogućnosti razdvajanja dva identiteta, a Hitklifove o posedovanju i gubitku onoga što se poseduje. Dalje, njegovi uzvici „Oh, Keti! Živote moj! Kako ću to podneti?“ (Bronte 1967: 198) i „Da li bi ti volela da živiš kad ti je duša u grobu?“ (Bronte 1967: 202), govore o *njegovom* životu i gubitku, *njegovoj* patnji, *njegovoj* uskoro mrtvoj duši, strahu za *sopstveni* život posle njene smrti. Ketrin kaže da je Hitklif više ona nego što je to ona sama, potvrđujući potpuni gubitak sopstva i identifikujući se do te mere da „kad bi on bio uništen a svi drugi ostali, svet bi mi postao sasvim tuđ, činilo bi mi se da nisam deo njega.“ (Bronte 1967: 106). Dakle, Hitklif se izražava i oseća prema maskulinitetu, posedujući, grabeći, potčinjavajući, a Ketrin oseća da gubitkom identiteta odgovara na njegovu ljubavnu agresiju. Ishod je taj da zapravo oboje stradaju pod lupom maskuliniteta: Ketrin zato što ženska priroda pod tom lupom nema kud osim u bol, zbunjenost i dezorijentaciju (kako to smatra Ileana Šovolter u *Ženskoj bolesti*), a Hitklif zato što kao muškarac mora da poseduje, a Ketrin mu izmiče posle smrti, kao i za života. Miler (1963) kaže da je ceo svet poistovećen ne sa Ketrin, nego sa njenim odsustvom, tako da Hitklifova namera da poseduje svet kroz destruktivno prisvajanje propada upravo zato što mu ona neće vratiti Ketrin u posed, nego će ga samo podsetiti još jednom na pusto mesto, mesto bez Ketrin. „Nestrpljivo sam se osvrtao – osećao sam nju pored sebe – još malo pa da je ugledam, a ipak je nisam ugledao! Trebalo je da se tad znojim krvlju od bola moje žudnje – od strasnih preklinjanja da je vidim samo za trenutak! Nisam je video. Mučila me je kao, kao što je često činila u životu!“ (Bronte 1967: 356). I opet, on polazi od sebe, on je taj koji pati, on je mučen, za razliku od Ketrin koja se poistovećuje sa njegovim patnjama: „Moje velike

nesreće na ovom svetu su Hitklifove nesreće, a svaku sam osećala od početka; (...).“ (Bronte 1967: 105-106). Slično Ketrininom suštinskom priznanju da je ona Hitklif, i on izgovara reči koje predstavljaju jedan od ključeva neobične proganjajuće privlačnosti *Orkanskih visova*:

„Ne mogu pogledati u taj pod a da mi se ne ukaže njen lik na pločama! U svakom oblaku, svakom drvetu – okružen sam njenom slikom! Najobičnija lica ljudi i žena – moje sopstvene crte – rugaju mi se sličnošću s njom. Celi svet je stravičan zbir podsećanja da je postojala i da sam je izgubio!“ (Bronte 1967: 397).

Miler (1963) kaže da Hitklifovo sadističko mučenje drugih samo dovodi do toga da on bude taj koji je mučen. Njega muči Ketrin, čije je najsnažnije oružje njena nevidljivost:

„Moram se podsećati da dišem – još malo pa ću morati podsećati srce da kuca! A to je kao da savijam nesavitljivu oprugu: i najmanju radnju koju ne podstiče moja jedina misao na silu izvršavam, na silu primećujem sve živo ili mrtvo što nije u vezi sa jednom jedinom mišlju. Imam jednu jedinu želju, i celo moje biće i sve moje moći žude da je ispune.“ (Bronte 1967: 398).

Na neki način, ovo je parafraza Ketrininog monologa o Hitklifu kao njenoj velikoj misli u životu. Osim očigledne razlike u ovozemaljskoj (ne)prisutnosti, razlika je i tome što Hitklif više nema izbora, čitav njegov put fizičkog i psihičkog nasilja vodi samo u jednom pravcu – ka sopstvenom fizičkom nestanku. Ni Ketrin nije zaista imala izbor, njena odluka između Hitklifa i Edgara bio je samo privid izbora, ali je zato odbijanje sazrevanja i prevazilaženja detinjeg egoizma ipak bila njena svesna, tvrdoglava odluka. Ovo potkrepljujemo idejom da, koliko god Hitklif i Edgar bili različiti i predstavljali suprotstavljene principe maskuliniteta i prirode, u jednom aspektu, zapravo najvažnijem, oni se gotovo i ne razlikuju. U pitanju je ljubav, tačnije količina i trajanje ljubavi prema Ketrin, ukoliko se ona uopšte može izmeriti. Razlika je samo u manifestovanju ljubavi, ali nažalost, prema Ketrininim shvatanjima, Edgarova nežna i suzdržana ljubav, kao i samovanje u biblioteci u trenucima melanholije, jednaki su ravnodušnosti. Samo po sebi se iz ovoga razume da se munje iz Hitklifovih očiju i zagrljaji koji mrve shvataju kao jedini autentični izrazi prave ljubavi. Svetozar Koljević u *Hirovima romana* kaže:

„(...) surovost i nasilje su u ovom romanu više znamenje nego realnost, znamenje nežnosti i plemenitosti. Oni ne obeležavaju odnos glavnih junaka samo prema onome što im je mrsko i ogavno – okolnom svetu; u samima sebi; nego isto tako i odnos prema onome što im je najdraže pa čak i prema najplemenitijem delu vlastitog bića.“ (Koljević 1988: 113).

Hitklif nestaje, kada u potpunosti shvati odsutnost Ketrin. To saznanje dolazi kao krajnji rezultat niza destruktivnih poteza koje je Hitklif, „izvežban da radi kao Herkul“,

povukao. Na zgarištima koja je svuda oko sebe ostavio, nalaze se nemilosrdni podsetnici na Ketrin i njegov gubitak. Jedan od njih je i Herton, neobičan spoj Hitklifa i nje: po uslovima odrastanja on je Hitklifov duplikat, ali po izgledu on je Ketrin Ernšo. Neli Din kaže da on više liči na Ketrin, nego njena rođena kćer i da su mu oči zapravo potpuno iste kao Ketrinine. Možda Hitklifa, osim svesti o besmislu daljeg uništavanja, jednostavno razoružava i misao o tome da su u Hertonu na neki način srećno sublimirane osnove Hitklifove i Ketrinine divlje prirode, ali i o tome da ipak ovo drvo nije poraslo „isto tako krivo kao i drugo pod udarcima istog vetra“ (Bronte 1967: 231). Herton je opstao i nadržao svoje jadno, traumatično detinjstvo, nije ostao zarobljen u njemu. Nepravde, uskraćenja, nasilja kojima su i Hitklif i Ketrin i Herton u jednakoj meri bili izloženi, kod Hertona su ipak podstakla želju za nadgradnjom identiteta koji mu je do tada bio poznat, dok su Hitklifa i Ketrin zauvek zarobila u fantaziju o detinjoj androginoj celini koja se samo u tom obliku suprotstavlja svima i ostvaruje sve i odmah. Hitklif tako, možda i dublje nego Ketrin, shvata svu strahotu iluzije koju su njih dvoje delili i za koju su svesno nestali. Prema bronteovskoj logici, na ovom svetu, i pored nadljudskih napora, veza kakvu su oni želeli, nemoguća je. Ovim dokazujemo i logiku insistiranja na protivrečnosti, i logiku nepokušavanja mirenja sopstvenih principa sa principima društvenog poretka, i logiku nasilja i logiku neminovnog nestanka s ove strane raja. Koljević (1988) kaže da upravo ta nesposobnost protagonista da se pomire sa onim za šta se svesno opredeljuju, izražava veličinu i snagu one slike ljubavi koja vlada njihovim životima i onda kada je oni gaze. Zato nam ovde kao neophodan ključ služe objašnjenja Vladislave Gordić Petković:

„Njih dvoje su samo jedno ja, jedno drugom ceo svet, a duboka ljubav prema sebi i prema istom, ma kako nepokolebljiva i trajna, istovremeno je i zloslutno stagnantna. Katarina i Hitklif su više principi nego individue, zamrznuti u jednoj dimenziji, koja možda i jeste dimenzija beskraj, ali je i dalje jedna. To su likovi, rekli bismo, *onemogućene slojevitosti*.“ (Gordić Petković 2007: 53).

U slikama krajnjeg samozatočeništva, Ketrininog zatvaranja u sobu i izgladnjivanja, te Hitklifovog izbegavanja hrane i društva, naglog jezivog zadovoljstva i sve to u tri dana u oba slučaja, ogleda se vera u to da je njihova veza možda ostvarljiva tamo gde ne dopiru socijalna hijerarhija i moralne zabrane. Hitklif je umro u hrastovom krevetu, istom onom u kojem je Ketrin pred smrt zamišljala da se ponovo nalazi. Sile prirode, kiša i sneg, zasule su i Hitklifa na samrti, i Ketrin iz Lokvudovog sna. Njegovu ruku ogulio je kapak koji se otvarao i zatvarao, kapak istog onog prozora čije je slomljeno staklo užasno seklo ledeni zglob Ketrin iz sna. Emili Bronte nam na ovaj način sugerise da je Ketrin sa pustare najzad puštena unutra, ili je Hitklifov duh pronašao put do nje.

Tako smrt postaje prelaz ka novom životu bez opterećenja izborima, bez ograničenja očekivanih uloga, prelaz ka Svetlosti koja je nekad davno upoznata i izgubljena, baš kao i u poeziji Emili Bronte. Krausova kaže da ona predviđa konačno sjedinjenje Ketrin i Hitklifa u androginu celinu, ali i jasno poručuje da je ono nemoguće u ovozemaljskom životu. Dodaćemo i to da je ta androgina celina, kao jedini oblik postojanja koji Ketrinina i Hitklifova fantazija o inegritetu priznaje, dijametralno suprotna uniji Ketii i Hertona, koji „udruženi, prkosiće satani i svim njegovim legijama“ (Bronte 1967: 414), i to zato što „teže samospoznaji i kompromisu“ (Gordić Petković 2007: 54).

Ovo nam daje dobar uvod za freudovsku interpretaciju odnosa Ketrin i Hitklifa, koja se naslanja na sve prethodno navedeno. Naime, ograničavanje slobode, pokušaji kontrolisanja drugih, samozatočeništvo, uskraćivanja raznih vrsta, borba na život i smrt za sopstveni identitet, očajnički pokušaji pomirenja suprotstavljenih principa, sve su to uzroci ili posledice fragmentacije ličnosti. Linda Gold (1985) u simbiozi Ketrin, Hitklifa i Edgara vidi odnos Freudovih slojeva ličnosti, ida, ego i superego. Očekivano, Hitklif predstavlja id, deo ličnosti koji izražava najprimitivnije nagone, traži zadovoljenje potreba, izbegava bol i osujećenje, Ketrin je ego, deo ličnosti kojim se komunicira sa društvom i koji impulse ida vodi ka ispunjenju u društveno prihvatljivim okvirima. Superego bi, naravno, bio Edgar i predstavljao bi sve ono čemu nas uče institucije morala i obrazovanja. Na širem planu, hitklifovski deo ličnosti se teško zauzda i ukalupljuje u društveno poželjne normative, svoja zadovoljstva ispunjava bez obzira na to da li su ona društveno prihvatljiva ili ne, te mora da se pritaji, suzbije, u momentu kada Ketrin prolazi kroz ključni razvojni period svog života, kroz pubertet prema mladoj ženi. Interesantno, Hitklifovo poreklo je nepoznato, on je tamnog tena, mračnog pogleda, jedva da ume da govori kada je donet u Visove – sve lako povezivo sa nesvesnim mrakom ida. Možda i idu najbliži opis Hitklifa daje sama Ketrin: „Nije on neuglačan dijamant, niti školjka u kojoj se nalazi biser; on je plahovit, nemilosrdan, čovek – vuk.“ (Bronte 1967: 130). Već smo spominjali da se Ketrin definiše kroz odnose sa drugima, baš kao i ego, dok je Edgar kultivisan od malih nogu prema društvenim konvencijama, te jasno asocira na superego. Ketrin, kao ego, ima težak zadatak da zadovolji potrebe oba dela ličnosti, i simbol toga u romanu nalazimo u njenoj ideji da novcem svoga muža uzdigne Hitklifa iz tadašnjeg položaja, te da se praktično ne odrekne ni ida ni superega.

Pokušajmo da sagledamo koji deo ličnosti je osujećen i u čemu i, što je možda i važnije – kada, te nađimo za to potkrepljenje u romanu. Ketrin i Hitklif, pre susreta sa civilizacijom Traškros Grejndža, žive u simbiozi, ona kontroliše Hitklifa (o čemu je ranije bilo reči) taman toliko da ne oseća pritisak superega. Možda bismo udovoljavanje Hitklifu od strane starog gospodina Ernšoa mogli da tumačimo kao popuštanje moći superega kod njega,

kao davanje prednosti neobuzdanim životnim sokovima, naspram dugogodišnjeg kontrolisanja ida. Ponovno uspostavljanje kontrole simbolično možemo potražiti u trenucima posle smrti gospodina Ernšoa, kada Hindli, kao nekakva karikatura superega, otera Hitklifa među poslugu, zabranjuje mu časove kod parohovog zamenika i tera ga da radi u polju koliko i drugi radnici. Hindlijeva podsmešljiva rečenica, „Rukuj se, Hitklife – reče gospodin Ernšo pokroviteljski. – Ponekad ti je to dozvoljeno“ (Bronte 1967: 71), svedoči o pokušajima spoljašnje kontrole ida koji, osujećen i ponižen, još više tone u mrak prizemnih potreba. Ketrin, s druge strane, boravkom u Traškros Grejndžu u potpunosti uspeva da suzbije id, superego je nadvladao obećanjem blještavila, mirisa i skupocenosti. Ritual kupanja i češljanja, vidimo kao lagano, ali neumoljivo spiranje prljavštine nagona, a hranjenje kolačima kao podmićivanje ega da ispuni zahteve superega. Ketrin je uhvaćena u čeljusti društvenih zakona i doslovno: pas Lintonovih ščepao je Ketrin za nogu i tako je ona završila u Grejndžu. Ukroćena maženjem i pažnjom, laskanjem, udovoljavanjem, ona tog istog psa blago štipka za njušku, što možemo tumačiti kao privremeni pristanak na uslove ugnjetavača. Evo nam i dvostruke slike društvenih normi: napolju, u dvorištu, to jest, na otvorenijem prostoru, pas Skalker je brutalna zver, spremna da uhvati za grkljan svakog ko ne pripada poznatom okruženju, baš kao i što je i primena društvenih normi agresivnija tamo gde je otpor veći. Unutra, gde su konvencije uveliko primenjene i ne dovode se u pitanje, on je gotovo pitom, okruženje ne zahteva nasilno nametanje normi. Moramo da budemo svesni da je to samo trenutna pritajenost, i da je opasnija od agresije. Ketrin, razoružana pažnjom okruženja, a pomalo i svešću o sopstvenoj superiornosti, štipka ga za njušku u znak pomirenja, i tu počinje njen petonedeljni preobražaj, rezultat kojeg je nadvladavanje ida, to jest, zadovoljstava koje je delila sa Hitklifom.

Njen povratak u Visove neodoljivo podseća na test ega: Orkanski visovi su svet u kojem dominiraju muškarci (ne zaboravimo da u njemu sva deca odrastaju bez majke) i u kojem se kontrola postiže silom: zabranama, kaznama, izolacijom, fizičkim nasiljem, dok se istovremeno, apsurdno udovoljava određenim željama (Hindli koji vaspitno potpuno zanemaruje Ketrin i Hitklifa), te se dobija utisak da je nametanje civilizacijskih normi prividno, ili barem selektivno. Svet Traškros Grejndža je svet plemićke uglađenosti, odrastanja u „svili i kadifi“, čija cena je bespogovorna poslušnost. Spoljašnji sjaj i umivenost, staloženost komunikacije, deluju gotovo feminizirano naspram neotesanosti Visova, ali kriju opasniju vrstu sistema kontrole: nudeći obilje, visoki društveni položaj, divljenje, na podmukao način odnose prevagu nad Visovima, te stvarnim, materijalnim tekovinama civilizacije uskraćuju slobodu ličnosti. Tačna je ocena Terija Igltona da se roman *Orkanski visovi* u velikoj meri bavi načinom na koji preterana uljudnost i uglađenost može oslabiti

energiju pojedinca, ali i kako nedostatak uljudnosti može osobu učiniti grabežljivom i nemilosrdnom. Ketrin, pristankom da se uda za Edgara, polaže društveni test i sebe smešta u određenu ulogu. Ranije smo razmatrali da li je to zaista bio trenutak gubljenja slobode, i sada možemo da zaključimo da je to zapravo samo bio prelazak iz jedne vrste ograničenja u drugu.

Hitklif nestaje na tri godine, te to možemo povezati sa privremenim suzbijanjem uticaja ida. Ego je u punom procvatu, zahvaljujući povlađivanju željama superega. Ketrinina povremena mračna raspoloženja tumačimo pokušajima ida da preuzme kontrolu, a činjenicu da svi ukućani Grejndža povlađuju Ketrin i njenim ćudima, licemerjem i mudrošću superega, koji prevlast ne postiže silom nego, pristajanjem na sitne poraze, pruža egu osećaj prividne moći.

Neminovnost koja sledi je potpuno remećenje dinamike ličnosti: Hitklif se vraća da traži svoje pravo i ovaj oblik ida je opasniji jer dolazi prerušen u ego. Ketrin, kao primarni ego, najpre ga prepoznaje kao sebi sličnog, sve dok čestim posetama Hitklif ne pojača uticaj ida, a tada je za ego prekasno da se brani. Suočena sa beznadežnošću ostvarenja psihološke celovitosti, Ketrin proživljava agoniju fragmentisanosti, prethodno ispoljivši simptome frejdovskog odbrambenog mehanizma – fiksacije i regresije: žudi za Visovima, roditeljskim domom, kao fiksiranim modelom sigurnosti i slobode detinjstva: „Oh, da mi je samo da sam u svojoj postelji u staroj kući! – nastavila je gorko, kršeći ruke. – I da čujem onaj vetar što šumi u jelama pored prozorskog kapka. Pusti me da ga osetim – dolazi pravo sa pustare –пусти me samo da ga udahnem!“ (Bronte 1967: 156). Frejd kaže da osoba može postati fiksirana za jedan od ranijih nivoa razvoja, jer preduzimanje sledećeg koraka izaziva strepnju. Evo šta kaže Ketrin:

„Ali zamisli me u dvanaestoj godini izbačenu iz Visova i otrgnutu od svih najranijih veza, i onoga ko mi je bio sve – što je Hitklif bio u to vreme – i odjednom pretvorenu u gospođu Linton, gospodaricu Traškros Grejnzda, ženu jednog tuđinca: prognanu i odbačenu zauvek iz onoga što je bio moj svet – možeš zamisliti ponor po kome sam se vukla!“ (Bronte 1967: 157–158).

Ponor po kojem se ona vuče može lako da bude i osećaj krivice zbog svesnog izbora Edgara i samozavaravanja u vezi sa održavanjem odnosa sa Hitklifom. Ketrin govori kao da ju je neko na silu odveo iz Visova i naterao na brak sa Edgarom i time ona možda koristi još jedan odbrambeni mehanizam – potiskivanje. Negirajući svoje učešće u izboru, ona može da polaže pravo na uspostavljanje dinamike koja njoj odgovara, a to podrazumeva ponovno kontrolisanje ida, to jest Hitklifovog uticaja, kao i smanjenje zahteva superega, to jest Edgarovo odustajanje od ultimatumu ili on ili Hitklif. Stvarnost je drugačija, i Ketrininu

snažnu energiju, inače neophodnu za uravnoteženu dinamiku ličnosti, troši osujećenje i insistiranje na protivrečnosti. Ako odemo korak dalje i preispitamo Ketrininu fiksaciju za detinjstvo i Hitklifa u njemu, i to u svjetlu nekonzumirane strasti, otkrićemo da razlog fiksacije nije sloboda per se, nego sloboda od obaveza odraslosti. U tom smislu, Vladislava Gordić Petković kaže: „Ta strast je paradoksalna jer je, uprkos svojoj snazi, začuđujuće asekualna i očevidno nekonzumirana, zarobljena u infantilnosti i nekoj vrsti plemenite sebičnosti dvoje ljudi; (...)“ (2007: 53). Krug se ovde zatvara: odbijanjem odrastanja, izbegava se suočavanje sa telesnim promenama koje su najava ulaska u strogo definisane rodne uloge; biologija je neumoljiva, a društvena mašina još i više, te Ketrin i svoje telo i svoje okruženje počinje da doživljava kao neprijatelje, baš kako je i najavila u svom monologu pred Neli Din. Vidimo da je doživljaj tela kao tuđeg, kao oružja i na kraju kao zatvora, o čemu smo ranije u tekstu pisali, u smislu pokušaja uspostavljanja kontrole i time potvrde vlastitog identiteta, neodvojiv od tumačenja simbioze Ketrin, Hitklifa i Edgara u svjetlu Frojdovih postavki o ličnosti. Roman se završava slikom tri nadgrobna kamena, Ketrinin između Edgarovog i Hitklifovog, baš kao što je bila i za života, između svog ida i svog superega. Hitklifova uputstva o načinu sahrane, sa jednom stranom njenog i njegovog kovčega izbijenom, svedoče o konačnom, ali onostranom ujedinjenju.

Najzad, poslednji nivo tumačenja *Orkanskih visova* koji ćemo ovde predstaviti, na prvi pogled deluje potpuno drugačiji od prethodna tri, a videćemo da je zapravo baš on taj koji prožima sve nivoe sagledavanja ovog romana i koji neizbežno utiče na sve njegove likove. U ovom završnom delu, pozabavićemo se *Orkanskim visovima* kao poprištu društvene drame industrijske revolucije. Arnold Kettle pronicljivo analizirajući roman, kaže da „priča *Orkanskih visova* ne govori o apstraktnoj ljubavi, nego o strastima živih ljudi, o posedništvu, o privlačnosti društvenih privilegija, o ugovaranju brakova, o tome koliko je važno obrazovanje, o valjanosti religije i odnosima između bogatih i siromašnih.“⁴⁰ (Kettle 1960: 139). Uoredimo svaku od ovih stavki sa konkretnim događajima u romanu, i videćemo da je Kettle u potpunosti u pravu: Ketrin i Hitklifa veže neporeciva strast – neobična, ali nimalo apstraktna, oni su vezani na vrlo konkretnom nivou uzajamne zavisnosti i zajedničke pobune; tema vlasništva, poseda i društvenih privilegija, provlači se kroz ceo roman i motiviše junake na ključne, nepopravljive i fatalne odluke – Ketrinin izbor Edgara, Hitklifovo bogaćenje, Lokvudova blaziranost; obrazovanje, tačnije, uskraćivanje obrazovanja, predstavljeno je kao put ka degradaciji ličnosti i mentalnoj tuposti – zabrana podučavanja Hitklifa i Hertona i njihovo degradiranje u obične radnike; u Džozefovim

⁴⁰ [“The story of *Wuthering Heights* is concerned not with love in the abstract but with the passions of living people, with property-ownership, the attraction of social comforts, the arrangement of marriages, the importance of education, the validity of religion, the relations of rich and poor.“ Prevod: N. G.]

farisejskim naklapanjima čitamo svu tragikomičnost lažnih vernika i svođenje vere na sitne lične obračune, a sve navedeno nalazi se u osnovi odnosa između bogatih i siromašnih.

Prvo što u smislu društvenog prestiža primetimo jeste činjenica da porodica Ernšo datira od 1500. godine, prema tome, ispunjava osnovni uslov za prestiž u društvu koje je opsednuto genealogijom i poreklom, uslov koji će početi da gubi na važnosti upravo u vreme nastanka romana *Orkanski visovi*. Naime, sve intenzivnijom industrijalizacijom Engleske, pojaviće se nova društvena klasa, novi bogataši bez porekla, ali sa preduzetničkom žicom, spremni da sebi kupe i imanje i ime. Ulaskom u kuću, čitalac je izložen šokantnoj atmosferi mržnje, napetosti i, praktično, ropstva. Sve, dakle, suprotno onome što bismo, u svojim predubeđenjima, očekivali od jedne obične viktorijanske porodice iz srednje klase. Objašnjenje zapuštenosti i sadističkog prezira koji se gotovo taktilno može osetiti, dobijamo kroz priču Neli Din o hronologiji događaja koji su prethodili zatečenom stanju. Kuća *Orkanski visovi* ne izgleda mnogo drugačije ni na samom početku radnje, dok su Ketrin i Hindli još bili deca. Nekako odmah vidimo da to nije kuća u kojoj vlada obilje, a svetlost zgasne za još jednu nijansu kada majka porodice umre. Kada nam se pruži prilika da vidimo unutrašnjost druge kuće u kraju, Traškros Grejndža, slika je upravo onakva kakvom je, opet u svojim predubeđenjima, očekujemo. Uređen park okružuje kuću, unutra su raskošno osvetljenje prostorije, a u njima dvoje lepe, doterane dece. Međutim, ovu idilu kao sa slike kvari ponašanje mladih Lintona, kojim je prikazana jalovost obilja, ukoliko nije praćena i nekim drugim vrednostima. Odmah nam je jasno da gospodaru ove kuće nikad ne bi palo na pamet da iz liverpulske sirotinjske četvrti u svoj zaštićeni univerzum dovede cigansko nahoće. Porodična stabla Ernšoovih i Lintonovih, prema pionirskom zapažanju Čarlsa Persija Sanger (Sanger 1921) predstavljaju apsolutnu simetriju, a Vilijam Gec u eseju *Genealogy and Incest in Wuthering Heights* (1982), kaže da ona nastaje iz gotovo savršene zatvorenosti i isključenosti praktično svih osoba koje ne pripadaju jednoj od te dve porodice. Dva autsajdera, Hitklif i Frensis, svako na svoj način, narušavaju ovu hermetičnost, a zanimljivo je da ih dovode dva pater familiasa: Hitklifa gospodin Ernšo, a Frensis Hindli, koji posle očeve smrti preuzima tu ulogu. Sa ove tačke gledišta, bračna, dakle društveno prihvatljiva veza Hitklifa i Ketrin je u startu nemoguća, jer ga posmatramo kao člana Ernšoovih, te je jedini preostali kandidat Edgar, kao savršeni par sa drugog kraja iste grane stabla. U tom smislu i brak Hitklifa i Izabele je očekivan, s obzirom na to da se i oni nalaze na dva kraja iste grane, pošto je Hindli praktično u ulozi oca, bivajući osam godina stariji od Ketrin. Gec (1982) dalje navodi da je čak i izbor imena toliko ograničen, da prezimena postaju imena (Linton Hitklif), ime služi i kao ime i kao prezime (Hitklif), a ono je ujedno i ime davno preminulog sina, novi izdanak dobija ime osnivača porodice (Herton) ili ime majke (Ketrin

Linton). U toj zgusnutoj atmosferi, kukavičje jaje moralo je izazvati neprijateljsko raspoloženje, ali će se videti kasnije i o tome ćemo pisati da je bilo i neminovno, te da je poslužilo pomirenju naizgled nepomirljivih principa, u drugoj generaciji.

Život u Orkanskim visovima pre Ketrinine udaje potresaju tri ključna događaja: dolazak Hitklifa, smrt gospođe Ernšo i smrt gospodina Ernšoa. Arnold Ketl (1960) kaže da su u tom prvom delu romana Ketrin i Hitklif razvili odnos na osnovu zajedničke pobune protiv načina na koji ih Hindli tretira posle očeve smrti. Možda bismo mogli otići i korak dalje i uporediti njihov savez protiv Hindlija i Frensis sa pobunom potlačenih masa protiv ugnjetavača.

„Ceo dan pljuštala je kiša; nismo mogli da idemo u crkvu, zato je Džozef morao održati službu u potkrovlju; i dok su Hindli i njegova žena uživali dole pored velike vatre – gde su činili sve, smo nisu čitali Bibliju, u to sam uverena – Hitklif, ja i nesrećni sluga dobili smo naređenje da uzmemo svoje molitvenike i da se popnemo u potkrovlje. Posedali smo na džak žita, uzdišući i dršćući, u nadi da će i Džozef drhtati i zbog sebe održati samo jednu kratku propoved. Prazna nada! Služba je trajala tačno tri sata, a moj brat je ipak imao obraza da uzvikne, kad nas je video kako silazimo, 'Šta, zar je već gotovo?' Ranije nam je nedeljom bilo dozvoljeno da se igramo pod uslovom da ne galamimo, a sad je i prigušen smeh dovoljan da nas oteraju u ćošak!“ (Bronte 1967: 29).

Ovaj odlomak možda zvuči kao dečije tužakanje i reakcija na nepravdu, ali otkriva razloge zbližavanja Ketrin i Hitklifa i njihovo ujedinjavanje protiv zajedničkog tlačitelja. Ketl (1960) takođe kaže i da to dokazuje da oni nisu romantični sanjari, nego da ih konkretna nevolja povezuje u duboku, strasnu međusobnu potrebu. Hitklif je uljez, a jedina osoba koja ga prihvata (i to ni ona ne odmah) je Ketrin. Ovde se krije fatalna razlika između njih dvoje, uprkos „*Ja sam Hitklif*“ mantri. Ketrin ima duboke korene u kraju u kom živi, koliko god on samotan bio, ima porodično ime koje nosi određen status i koje uvek može da joj posluži na tržištu ugovaranja bračnih veza. Hitklifovo poreklo je nepoznato, on se i nehotice poistovećuje sa jedinom osobom koja se uljudno ophodi prema njemu, izuzimajući oca porodice. Na osnovu ovakve konstelacije mogućnosti, za Hitklifa bi možda povoljnije podneblje bilo Amerika i doba kada počinju više da se cene sopstvena postignuća, naspram nasleđenog bogatstva i uspeha. Hitklif je zapravo idealan kandidat za „američki san“ i odrednicu „self-made man“⁴¹.

U scenama Ketrinine pometenosti i smrti vidimo reakcije, ranije u potpoglavlju navođene, koje isključuju bledu, banalnu romantiku gubitka voljenog bića. Osećamo da je

⁴¹ Self-made man, engl. = osoba koja je uspela u životu zahvaljujući sopstvenim naporima, prim. aut.

strast među njima dublja od seksualne privlačnosti, pogubnija od zaveta na večnu ljubav. Arnold Ketl (1960) kaže da oboje osećaju da bi izdaja onoga što ih povezuje na neki tajanstveni način značila izdaju svega onoga što je najvrednije u životu i smrti. Ipak, Ketrin izdaje Hitklifa i udaje se za Edgara, dakle, čini upravo ono što društvene konvencije od nje očekuju. Sve dok se Hitklif ne vrati, bogat i delimično ugladen, čini se da je Ketrin našla svoje mesto u društvenoj hijerarhiji i od deteta bez ikakvih prava postala najveća dama u okruženju, sledeći unapred određeni niz događaja u životu jedne osobe ženskog pola viktorijanske epohe. Društveni konflikt između onog što je Ketrin zajedno sa Hitklifom nekada predstavljala i onoga čega je postala deo, Hitklifovim povratkom je pojačan. Za Ketrin, od tog trenutka pomirenje sa svojom predodređenom ulogom postaje nemoguće. Kao da je, ogledajući se, u ogledalu u kojem je do sada viđala raskošnu mladu gospodaricu, odjednom ugledala Bertu Mejson⁴² kao anticipaciju svog stanja. Nažalost, tako nešto će i ugledati posle trodnevnog gladovanja. Međutim, nije samo svest o zlatnom kavezu koji će neminovno postati mračni tavan dovela Ketrin preko samozatočeništva u stanje umne poremećenosti, nego, rekli bismo i svest o tome da je i Hitklif na neki način izdao ono što ih povezuje: on se vraća imućan i postupa po društvenim pravilima, birajući za sebe pogodnu miraždžiku, spajajući tim činom glad za osvetom i glad za imanjem. Kasnije ćemo videti da se on tu ne zaustavlja, nego grabi za sebe po svaku cenu vlasništvo nad obe kuće: Hindlijeva smrt ipak ostaje nerasvetljena, a Hitklif u odnosu prema njemu postupa kao i svaki drugi veleposednik toga doba: obmanom, beskrupulozno, hladnokrvno ređajući tapiju na tapiju. Prisiljava mladu Keti na brak sa njegovim i Izabelinim sinom, ubrzava njegovu smrt, te postaje vlasnik svega što je nekad bilo u posedu i Ernšoovih i Lintonovih. Čak bismo ga mogli optužiti i za dogovor sa advokatom Grinom o sprečavanju Edgara da izmeni testament i odredi staratelje svojoj kćerki, što bi upućivalo na obilato podmićivanje i zloupotrebu svog novostečenog uticaja. On kontroliše događaje i manipuliše ljudima gotovo kao Satana u Tvenovom *Tajanstvenom strancu*. Ne zaboravimo njegovu osvetničko – posedničku rečenicu:

„Pa, Neli – dodade kad ova dvojica odoše – moj sin je budući vlasnik Grejndža, i ne želim da umre dok ne budem siguran da ću ga naslediti. Uz to, *moj* je, i ja hoću da likujem što će *moj* potomak biti zakoniti gospodar njihovog imanja: da vidim kako moje dete uzima u najam njihovu decu da obrađuju zemlju svog oca za nadnicu.“ (Bronte 1967: 256).

Zakoni, ugovoreni brakovi, spajanje imanja – sva ona merila po kojima je nekada bio otpadnik, sada Hitklif upošljava u svoju korist. Skloni smo da zaključimo da je Ketrinin

⁴² Berta Antoaneta Mejson, lik iz romana Šarlot Bronte, *Džejn Ejr*, prva žena Edvarda Ročestera, zatvorena na tavanu Tornfild Hola, sa dijagnozom naslednog nasilnog ludila.

izbor Edgara uslovio potonju Hitklifovu izdaju (nazovimo je tako uz izvesne ograde), te ona uviđa svu bezizlaznost svog položaja: privlačnost buržoaske udobnosti je uzdrmana toliko da je guši i više ne može ni da pokuša da joj se vrati, a nekadašnji svet koji je delila sa Hitklifom nestao je, ni Hitklif više nije isti. Ni ona sama više nije ista i, kao što smo videli ranije, na to je uticalo nekoliko faktora: biološke promene, društvene konvencije, rodne uloge, i upravo to saznanje dovodi do stravičnog osećaja nemoćnosti, a onda i duševnog sloma. Setimo se šta Ketrin kaže: „To nije *moj* Hitklif. Ja ću ipak svog voleti i odneti ga sa sobom: on je u mojoj duši.“ (Bronte 1967: 200).

Sagledavajući na ovaj način odnos Ketrin i Hitklifa, mogli bismo reći da veća frustracija nastaje iz tog bezizlaza, nego iz suprotnosti dva principa, principa Orkanskih visova i principa Traškros Grejndža ili sveta otvorenog neba, prirode i vresišta nasuprot svetu uređenih parkova, ugladenosti i ispunjavanja dužnosti. Ne potiče Ketrinin problem iz samih suprotnosti dva sveta, nego iz nemogućnosti njihovog pomirenja. Kasnije ćemo videti da je pomirenje moguće, uz određene ustupke, ali Ketrin i Hitklif na njih nisu bili spremni. Arnold Kettle (1960) primećuje da poreklo Hitklifovog insistiranja na većoj snazi njegove ljubavi od Edgarove i prezira prema „dužnosti“ i „čovečnosti“ koje Neli Din spominje kao pokretače Edgarove nege Ketrin u njenoj bolesti, možemo potražiti u poeziji Vilijema Blejka, gde on kaže da sažaljenje i samilost ne bi morali postojati, kada čovek ne bi drugog čoveka načinio siromašnim, ili kada bi svi bili srećni kao mi sami. Kettle ovo tumači kao Hitklifovu višu moralnu silu, te njome objašnjava jedan od najgrubljih odlomaka u čitavoj književnosti, i to na mestu na kojem bismo očekivali bezuslovnu utehu i srceparajuće izlive žalosti:

„Sad mi pokazuješ koliko si svirepa bila – svirepa i lažna. Zašto si me prezrela? Zašto si izdala svoje srce, Keti? Nemaš ni reči utehe. Zaslužuješ ovo. Sama si se ubila. Da, ljubi me i plači, mami mi poljupce i suze: oni će te sažeći – prokleti. Volela si me – kakvo si onda imala pravo da me ostaviš? Kakvo pravo – odgovori mi – zbog jadne naklonosti koju si osetila prema Lintonu? Zato što nas ni beda, ni poniženje, ni smrt, niti išta što bi bog ili satana mogli sručiti na nas ne bi moglo razdvojiti, *ti* si to učinila od svoje volje.“ (Bronte 1967: 199-200).

Ne možemo a da ne pomislimo da Hitklifovo posedovanje osećaja za jedan viši moral, verovatno delom razvijen zbog dugogodišnjeg trpljenja, isključuje mogućnost da ga i Ketrin poseduje. Jer, on kaže da ih ništa ne bi moglo rastaviti, a Ketrin je pribegla udaji za Edgara upravo da izbegne situaciju u kojoj bi joj pretili beda i poniženje, naivno verujući da će moći i Hitklifa zadržati pored sebe. Još jednom, shvatamo fatalnu razliku njihovih položaja: Hitklif nema šta da izgubi i zaista bi istrpeo još ko zna koje sve nedaće, imajući Ketrin pored sebe, dok ona, uprkos dubokoj povezanosti sa Hitklifom, bira lakši put, put koji

će se dugoročno pokazati kao mnogo teži za nekog kao što je Ketrin. Keti smatra da je ovakva scena među njima jedina moguća, i saglasni smo sa njim, jer zaista, bilo kakav kompromis, uteha i sentimentalnost u tom trenutku, izneverili bi snagu njihove povezanosti. Spoznaja uzaludnosti daljih napora, jer ništa neće vratiti njihov nekadašnji savez, a oni na manje od toga ne pristaju, uzrokuje konačnu predaju i smrt. Ketrin umire nakon takve spoznaje rodivši kćer koja će, videćemo kasnije, na neki način povezati oba principa, a Hitklif umire kada spozna uzaludnost svojih makijavelističkih preduzimanja. Njegova pobjeda je Pirova pobjeda, njegova sredstva borbe su beskrupuloznija i od onih kojima se služe pripadnici klase njegovih nekadašnjih ugnjetavača. On mora da se, suočivši se sa uzaludnošću svega što je preduzeo, suoči i sa užasom sopstvene izdaje vrednosti koje su ga nekada povezivale sa Ketrin. Na taj način, kako kaže Keti (1960), njihove smrti su trijumfalne, jer su se sa smrću suočili iskreno, duboko verujući da je to jedini put i primeren ishod njihovih izbora. No, Keti (1960) takođe tvrdi i da sama smrt nije trijumf, naprotiv, život je taj koji se potvrđuje, nastavlja, cveta, a mi dodajemo da nam je potvrda toga veza mlade Keti i Hertona.

Na kraju ove analize Ketrininog i Hitklifovog odnosa, na osnovu njegove višeslojnosti i bremenitosti značenjem i porukama, možemo aplaudirati spisateljici na virtuoznosti u prenošenju tih poruka, na razoružavajućoj iskrenosti iskaza, a biranju ipak suptilnih umetničkih sredstava u stvaralačkom postupku. Zaključak koji sa sigurnošću možemo da donesemo kao sponu svih tumačenja simbioze Ketrin i Hitklifa, a da ne bude obeležen kao strogo transcendentalistički, ili frejdovski, marksistički ili bilo koji drugi, jeste da se izneveravanje sopstvene prirode, unutrašnjih instinkta, sopstvenih principa i onoga što se deli sa bliskom osobom skupo plaća – životom, izgnanstvom iz sopstvene duše i tegobnim putovanjem preko Nepočin-polja.

3.3. Ketrin i Edgar Linton: neuspelo kroćenje goropadi

Priča o Ketrin Ernšo i Edgaru Lintonu mogla bi se ispričati kao priča o tragičnoj zameni onoga što se zaista želi za ono što se veruje da bi trebalo da se želi. Mogla bi se ispričati i kao priča o nedoraslosti očekivanoj patrijarhalnoj ulozi. A mogla bi to da bude i povest o ljubomori, suparništvu, pokušajima da se spoji nespojivo i pomiri protivrečno. Za potpuno viđenje odnosa Ketrin i Edgara mora se uključiti i neizbežni Drugi, a matematički treći – Hitklif. Zato je priča o Edgaru i Ketrin priča o mimetičkoj želji i razvodnjavanju razlika, kao pretnjama društvu koje moraju biti eliminisane.

Prema učenju Renea Žirara (Girard 1990), mimetička želja podrazumeva situaciju kada osoba odbacuje svoje stvarne želje da bi podražavala želje nekog drugog. U tom smislu, željeno je *objekat*, osoba koja se podražava zbog objekta je *model*, a podražavalac je *subjekat*. Ovakva situacija neizbežno uzrokuje napetost, ljubomoru i nasilje. Ako bismo ovu postavku preslikali na trougao Ketrin – Hitklif – Edgar, mogli bismo modelom nazvati čitavo viktorijansko društvo, individualizovano i ovaploćeno u Edgaru, objekat bi bila viktorijanska predstava žene, majke, supruge – *kućnog anđela*, te na prvi pogled tako shvaćena preimućstva – društveni status, uglađenost, raskoš, dok bi subjektom mogli nazvati Ketrin, koja svoje stvarne želje zamenjuje za želje postojećeg društva. Nerazdvojiv od navedenog, jeste proces zamučivanja razlika između pojedinaca, razlika između muškog i ženskog roda, odnosno razlika između Sopstva i Drugog, što su zapravo najosnovnije od svih razlika u viktorijanskom vrednosnom sistemu.

Da bismo razumeli svu fatalnost Ketrininog učešća u mehanizmu mimetičke želje i apsolutnom identifikovanju sa drugom osobom, moramo se prvo pozabaviti objektom te želje, a to je u Ketrininom slučaju ideal žene iz srednje klase viktorijanskog doba, *kućnog anđela*. Debora Goram u svojoj knjizi, *The Victorian Girl and the Feminine Ideal* (Gorham 1982), kaže da su idealne žene toga doba morale biti podređene svom mužu i potpuno zavisne od njega, spremne na to da budu požrtvovane, nežne, nevine i čestite. Ne samo da se očekivalo da prihvate ovakav položaj, nego su učene da mu i same teže, te da sve što je suprotno od toga smatraju nečistim, pogrešnim, sramotnim. Sali Mičel (Mitchell 1988) objašnjava društveno-pravni status žene toga doba, govoreći o različitom definisanju muškarca i žene, koje podrazumeva da muškarce definiše njihovo zanimanje i poreklo, a žene najpre činjenica ko joj je otac, a kasnije i za koga se udala. Dakle, žene su definisane muškarcima, a zakonski ni ne postoje, jer udajom sve što su imale (bolje reći, sve što su prividno imale) – miraz i porodični ugled, postaje vlasništvo suprug. Tekovine tog braka –

deca, proširenje imanjanja, nasledstvo – takođe su suprugov posed. Na taj način, *kućni anđeo* je ispunio svoju ulogu: posednički princip je očuvan i uvećan, a ideal srednjoklasne viktorijanske porodice (sa ocem kao patrijarhom i majkom kao nevidljivom pratnjom), kao jedine zdrave osnove društva, ostvaren je.

Ključna reč za definisanje uloge žene u viktorijanskoj porodici jeste *pasivnost*. Otuda i činjenica da su devojčice i mlade devojke odgajane u potpunom neznanju što se tiče seksualnosti. Piter T. Kominos u eseju *Innocent Femina Sensualis in Unconscious Conflict* (Cominos 1972) kaže da je idealna žena tog doba morala biti bez ikakvih strasti, te da je morala erotsku želju smatrati neprirodnom i sramotnom. To znači da su devojke prinudno držane u stanju nesvesnosti svoje instinktivne seksualnosti, i da praktično postoje dve vrste neudatih žena: one vredne poštovanja, dakle nevine u svakom pogledu, i one seksualno aktivne, dakle, društveno prokažene, te da međuprostor ne postoji. Tako je održavan imperativ čestitosti i telesne bezgrešnosti, dok je između redova to značilo da ženski pol i rod, pored neposedovanja fizičkih i materijalnih dobara, nije sopstvenik ni svog tela. Udajom, mlada žena u potpunosti pripada mužu, na svaki mogući način. Pasivnost, osim u smislu potreba puti, ogledala se i u imputiranju telesne slabosti ženama: naime, Suzan Rubinov Gorski (Rubinow Gorsky 1999) u članku „*I’ll Cry Myself Sick*“: *Illness in Wuthering Heights*, govori o viktorijanskom kultu krhke žene koji je dostigao svoj vrhunac malo posle objavljivanja *Orkanskih visova*, a koji je podrazumevao konvenciju gracilnog, slabašnog ženskog tela i strogo ograničene društvene uloge žene, primerene tako nežnom telesnom i mentalnom sastavu. U prethodnim potpoglavljjima spominjali smo siromašniju ishranu ženske nego muške dece i vaspitavanje u pravcu fizičkih aktivnosti kod muške dece i njihovog odsustva kod ženske dece, te ako u tom smislu razmislimo o Ketrin Eršno, videćemo da je ona potpuna suprotnost viktorijanskog ideala ženskog čeljadeta. Rubinov Gorski (1999) sugerije da se dobro zdravlje kod devojaka smatralo nepoželjnim znakom da će od nje postati muškarača ili nevaljalica, a Neli Din Ketrin opisuje ovako: „Uvek je bila dobro raspoložena, jezik joj je stalno radio, pevala je, smejala se i nije davala mira onome ko nije činio isto što i ona. Bila je divlja, neposlušna – (...). U igri je veoma volela da izigrava gospodaricu; slobodno je delila udarce i komandovala svima.“ (Bronte 1967: 54-55). Veština Nelinog opisa čini da i nehotice pred sobom stvaramo sliku vesele, zdrave devojčice, aktivne do krajnjih granica, i da osećamo da želimo i sami rado da se upustimo u vrtlog njenih nestašluka. O idealizovanoj pasivnosti nema ni govora. U viktorijanskoj dihotomiji idealne devojke i one nepoželjne, to bi značilo da je Ketrin ono drugo, to jest – Drugo. Ako odemo korak dalje, razmišljajući na viktorijanski način, Ketrinina Drugost mogla bi je lako odvesti i do drugog u dihotomiji „žena vredna poštovanja nasuprot prokaženoj ženi“.

Pošto smo definisali ono čemu je Ketrin trebalo da teži, prema društvenim konvencijama, a kasnije i po svojoj mimetičkoj želji, trebalo bi da, koliko je to moguće, definišemo nju samu kao subjekat procesa mimetizma, i njenu pravu prirodu koju zamenjuje za prirodu modela. Već smo dali primer u kojem se vidi Ketrinina aktivna, nimalo podredljiva priroda, a ono što je važno, jeste utvrđivanje da li ona takva postaje Hitklifovim dolaskom, ili u sebi nosi „muškobanjastost“ i pre njega. Setimo se da smo već na početku Nelinog kazivanja saznali da je Ketrin poželeva da joj otac iz Liverpula donese bič za konje, te da je već u šestoj godini umela da jaše bilo kojeg konja. Ovo nam govori o njenoj neustrašivoj i neukrotivoj prirodi, te teško da bismo posle tog saznanja mogli da je zamislimo kako strpljivo sedi za toaletnim stočićem i čeka da joj se ispletu savršene pletenice, na primer. Dakle, Hitklif nije uzrok njenog temperamenta, on je zapravo poslužio kao kiseonik plamenu koji već gori: njegovo prisustvo doprinelo je da kod Ketrin, barem na neko vreme, njen energični duh odnese apsolutnu prevagu nad bilo kakvim pokušajima da joj se usadi želja za konvencionalnim ponašanjem jedne mlade dame. Biće potrebne snažne čeljusti psa čuvara da zaustave orkansku snagu nekonvencionalnog odgoja.

Te čeljusti zarobiće je već pri prvom susretu sa onim što će postati objekat njene želje. U izolovanom okrilju Orkanskih visova, Ketrin zaista ni nije bila odgajana kao buduća mlada dama. Ta kuća predstavlja deo još jedne dihotomije, zajedno sa domom Lintonovih, Traškros Grejndžom. Na uzvišenju, okružena snažnim drvećem, nemilosrdno šibanim još snažnijim vetrom, stara i uvažena, ali siromašnija i nekonvencionalnija od Traškros Grejndža, kuća Ernšoovih u stvari nije bila kuća pogodna za formiranje kućnog anđela, pogotovo što je rano ostala bez sopstvenog kućnog anđela, Ketrinine majke. Mogli bismo zato zaključiti da svet Orkanskih visova u tom momentu, predstavlja pretnju svetu Traškros Grejndža, unošenjem divlje, pustarske energije u negovani sklad vrtlarskim rukama uređenog parka druge kuće. Kasnije ćemo se vratiti na ovaj zaključak, da bismo otkrili Hitklifov udeo u tome i posledice po Edgara koje donosi Ketrinino gospodarenje kućom Lintonovih.

Iako je stari gospodin Ernšo doveo Hitklifa u porodicu i postavio ga za ravnopravnog člana, umesto za slugu, kako bi to verovatno u najboljem slučaju učinio gospodin Linton, Ketrin je ta koja ga je zaista i ustoličila u to zvanje i time sebe označila kao pretnju društvenoj ravnoteži. Da bismo ovo dokazali, pozvaćemo se na Žirarove (1990) zaključke o društvenim konsekvencama odbijanja pojedinaca da se oblikuju prema predodređenim društvenim modelima. Naime, Žirar (1990) tvrdi da kada su pojedinci svrstani u određene kategorije i hijerarhijske strukture, moguće je nesmetano regulisanje takvog društva. Na osnovu toga zaključujemo da je glavna pretnja postojećem društvu nestanak razlika. To se upravo desilo sa Ketrin i Hitklifom, i to na više nivoa: na klasnom,

rodnom i porodičnom nivou, a kao glavni pokretač toga označena je Ketrin, što ćemo sada razjasniti. Naime, rekli smo da je uljeza u staroj jorkširskoj porodici, Hitklifa, upravo ona prva posle oca, prihvatila kao punopravnog člana porodice, ali tu se nije zaustavila. Li Gardner (Gardner 2011), sledeći Žirarove teze, piše da je prilično jasno zašto se Hitklif toliko identifikovao sa Ketrin, uzimajući u obzir činjenicu da mu je poreklo nepoznato i da nema apsolutno nikakvog oslonca u životu, da je gotovo cela kuća osim Ketrin prvobitno protiv njegovog ostanka, te da ona ubrzo potpuno prenebregava Hitklifovu Drugost koju određuju društvene klasifikacije klase, rase i roda. Jedinu svest o identitetu, Hitklif dobija kroz usku povezanost sa Ketrin, ali, kako Gardner kaže, neobično je to što ona uzvraća tu povezanost čak i više nego što je on sam oseća, s obzirom na to da joj porodica, ime i karakter pružaju sasvim dovoljno materijala za formiranje identiteta. Koristeći ponovo Žirarovu formulu o pravoj prirodi i mimetičkoj želji, možemo zaključiti da Ketrin i Hitklif koriste jedno drugo: Hitklif nju za neophodno formiranje identiteta i udaljavanje sebe, svog Sopstva od Drugog, a Ketrin Hitklifa kao provodnika za ispoljavanja njene prave prirode u punoj meri, dajući time presudnu i prećutnu dozvolu Hitklifu da postane pretnja porodici, društvu i ukupnoj ravnoteži viktorijanskog poretka.

Pre nego što razmotrimo posledice simbioze Ketrin i Hitklifa, posledice koje će se odraziti i na njen odnos sa Edgarom, moramo postaviti pitanje koje možda nije do sada postavljeno, a to je pitanje Hitklifove mimetičke želje. Naime, pokušaćemo kasnije u tekstu da opravdamo mišljenje da je Ketrin uzrok narušavanju društvene ravnoteže (sve vreme imajući u vidu koliko je ta ravnoteža veštačka i nametnuta), ali pre toga moramo da se pozabavimo i jednim drugačijim viđenjem Hitklifove uloge. Hitklif je i u romanu i u kritici opisivan kao demon, Ciganin, vampir, sila prirode, mračnog pogleda i isto takve naravi. Neli Din u više navrata o njemu govori kao o gargojlima koji ukrašavaju fasadu Orkanskih visova: „Vidiš li te dve crte između očiju i te guste obrve koje se, umesto da se izvijaju u luk, spuštaju u sredini, i par tih crnih vragova, duboko skrivenih, koji nikad ne otvaraju širom svoje prozore, već vrebaju svetlucajući iza njih kao proklete uhode?“ (Bronte 1967: 74) i kasnije: „One duboke crne oči! Onaj osmeh i ono jezivo bledilo. Učini mi se da to nije gospodin Hitklif već vampir, i, u strahu, sveća mi se naže prema zidu, ugasi se i ja ostadoh u mraku.“ (Bronte 1967: 404-405), dok ga Hindli naziva „prosjačkim uljezom“ i „sataninim sinom“ (Bronte 1967: 51), a Izabela se pita da li je on đavo ili je možda lud. Šarlot Bronte u svom predgovoru *Orkanskim visovima* o Hitklifu govori da ne može biti iskupljen, da nijednom nije skrenuo sa svog, kao strela pravog puta ka uništenju. Ričard Čejs (Chase 1947) kaže da je Hitklif čista zaslepljujuća seksualna i intelektualna sila. Džojls Kerol Outs (Oats) se pita da nije Hitklif možda „romantična“ verzija Jaga, možda Edmund poslat da uništi

Edgara⁴³. Svi ovi opisi i konstatacije nalaze svoju potvrdu u radnji romana. Ono što saznajemo jesu pretpostavke Elen Din o njegovoj naviknutosti na maltretman, o tvrdoglavoj upornosti za ostvarenje onoga što zamisli, kao i natuknice o mogućem zloupotrebljavanju gotovo miljeničkog položaja kod gospodina Ernšoa. Ako uzmemo da je sve to oštroumno zapažanje treće strane i da je tačno, te kao istinite prihvatimo i Ketrinine konstatacije da više sluša nju, nego njenog oca, mi i dalje imamo samo sliku ernšoovskog Hitklifa, to jest, Hitklifa kakav se formira u težnji da zadovolji Ketrin. Možemo li onda zaključiti da je ona i model i objekat njegove mimetičke želje? On želi da bude kao ona, jer mu je jedini prijatelj, zato Ketrin postaje Hitklifov žirarovski model, istovremeno postajući i njegov objekat, jer je želi samo za sebe, ne ostavljajući mesta za odnos sa bilo kim drugim ili bilo koju drugu emociju, osim za mržnju prema rivalu. Tu je, dakle, motiv njegove identifikacije sa Ketrin. Već smo rekli da je ona zapravo jedini potporni stub njegovog identiteta, jedini garant da i on ima Sopstvo, da nije Drugi. Međutim, ako se Ketrin identifikuje sa Hitklifom da bi ispoljila do kraja svoju pravu prirodu, istaknula svoje Sopstvo, protivno viktorijanskim konvencijama (kojih, doduše, postaje svesna tek po uvidu u život u Traškros Grejndžu), onda je Hitklifu identifikacija sa Ketrin poslužila jednim delom za formiranje Sopstva, a delom je zapravo plod mimetičke želje, jer je potreba za Sopstvom prerasla u potpunu sublimaciju tog istog Sopstva. Prihvatamo i zaključke o tome da su oholost i osornost kod njega formirane udovoljavanjem od strane ukućana Orkanskih visova, a zbog starog gospodina Ernšoa, te da su osvetoljubivost i svirepost nastale zbog poniženja koje je proživio posle njegove smrti, ali mi i dalje ne znamo šta je od toga njegova prava priroda, mi znamo samo kakav je Hitklif postao zbog odnosa drugih prema njemu i kakav je postao zbog sopstvenih mimetičkih težnji da zadovolji Ketrin. Čini se zato da ga najbolje definiše ona sama:

„Nije on neuglačan dijamant, niti školjka u kojoj se nalazi biser; on je plahovit, nemilosrdan, čovek-vuk. Nikad mu ne kažem: 'Ostavi tog neprijatelja na miru, bilo bi neplemenito i svirepo da ga povrediš', kažem mu: 'Ostavi ga na miru zato što *ja* ne želim da mu naneseš zlo.“ (Bronte 1967: 130).

Ono u šta je ona imala uvida, trčeći sa Hitklifom po pustari, verući se do nepristupačnih ptičijih gnezda i izmišljajući uvek nove načine da izbegne Hindlijev bes i Džozefove pridike, pomoglo joj je da razluči između njegovih postupaka koji su usmereni ka udovoljavanju njoj, (jer ga težnja za identitetom tera da se u potpunosti sjedini sa njenim željama, njenom voljom), i onih koje bi učinio kada bi mu ona dozvolila, a koji predstavljaju pravog Hitklifa. Ketrin zna, otud one njene tužne i optužujuće rečenice: „To nije *moj* Hitklif. Ja ću ipak svog voleti i odneti ga sa sobom: on je u mojoj duši.“ (Bronte 1967: 200). Ona

⁴³ Iz Šekspirovog *Kralja Lira*, prim. aut.

prepoznaje promenu, to jest, povratak pravog Hitklifa, nespremnog za bilo šta drugo, osim osvete. Taj pravi Hitklif je onaj koji ubija vivke, onaj koji ne pokazuje ni mrvicu zahvalnosti za sve prednosti koje mu stari Ernšo pruža nad rođenim sinom, onaj Hitklif koji hladnokrvno ustaje posle udarca gvozdenim tegom u grudi, da bi preuzeo Hindlijevog konja za sebe.

Po njegovom povratku, vidimo da je bogat, relativno ugladene spoljašnjosti, i kako Lokvud kaže, „Po mrkoj boji kože liči na Ciganina, a po odelu i ponašanju na džentlmena: to će reći, na džentlmena liči onoliko koliko i mnogi zemljoposednici.“ (Bronte 1967: 10). Možemo zaključiti da je podlegao svojoj novoj mimetičkoj želji za imanjem i ugledom, po modelu Edgara Lintona, ne bi li sebi pribavio objekat – Ketrin. Svetozar Koljević u *Hirovima romana* (1988) sugeriše da je i on zapravo upotrebio poluge društvenih konvencija, podlegao je onome čemu se podsmevao zajedno sa Ketrin, bez obzira na to što mu je cilj bio da povрати simbiozu sa njom: „I zar neće taj isti crv kasnije nagristi ne samo Katarinu u njenom izboru Lintona za muža, nego i Hitklifa – od onog časa kada je i on očaran, zajedno sa Katarinom raskošnom Lintonovom sobom, crvenim ćilimima, belim plafonom opervaženim zlatom, lusterom (...).“ (Koljević 1988: 108-109). Tražeći sopstveni identitet, instinktivno bežeći od svojstva Drugog, Hitklif se snažno poistovećuje sa Ketrin, čak toliko snažno da formirajući jedini mogući identitet u njegovoj situaciji, on u stvari sažima i svoj i njen identitet u jedno. Sopstvo i Drugo ovde su potpuno pomešani, granice su zamućene, Hitklif postaje Ketrin i obratno. Ona prihvata njegovu Drugost, tako da Hitklif iako beži od tog svojstva, ostaje Drugi zato što Ketrin preko te njegove Drugosti ispoljava svoju pravu prirodu, koja je takođe, u odnosu na viktorijanske konvencije o kojima smo pisali, Drugo. Istovremeno, formira svoje Sopstvo prema Ketrin, te su u krajnjem rezultatu prenebregnute sve granice koje je društvo uspostavilo. „Androgina celina“, koju pominju Sandra Gilbert i Suzan Gubar (Gilbert, Gubar 1979), ugrožava kategorije pola i roda, jer Hitklif i Ketrin jedno drugo ne vide u tim zadatim okvirima. O tome nam svedoči Neli Din, koliko i oni sami: „Hitklifa je mnogo volela. Najveća kazna koju smo joj mogli izmisliti bila je da je odvojimo od Hitklifa, a ona je najviše grđena zbog njega“ (Bronte 1967: 55). Kada kroz prozor vide kako se Edgar i Izabela svađaju oko kućeta, Hitklif sa prezirom kaže da „Ni za hiljadu života ne bih zamenio svoj položaj ovde s položajem Edgara Lintona u Traškros greindžu – čak ni kad bi mi se pružila prilika da bacim Džozefa sa najvišeg zida i da fasadu kuće obojim Hindlijevom krvlju!“ (Bronte 1967: 63). On se divi Ketrininoj sposobnosti da istrpi fizički bol, baš kao što je i on to umeo: „Ona nije kukala – nije! Ne bi to ona učinila ni da ju je nabola na rogove besna krava.“ (Bronte 1967: 64). Ovde Hitklif daje konačnu presudu o Ketrin kao neviktorijanskoj mladoj dami. Njihova simbioza potire i klasne razlike, jer Ketrin kao izdanak stare porodice sebe poistovećuje sa nahoćetom neodređenog porekla, a poreklo je osnovni uslov postojanja

u galeriji viktorijanskih kasti. Razvodnjavanje klasnih razlika uzrokuje i rastakanje porodične hijerarhije, jer Hindli kao prvorođeni sin, biva skrajnut iz očeve milosti, u korist „jednog siročeta“, kako ga je nazivao stari Ernšo i „uzurpatora očeve ljubavi i svojih prava“, kako je, o njemu mislio Hindli (Bronte 1967: 49).

Ako bismo Ketrin i Hitklifa nazvali „čudovišnim dvojnicima“, prema žirarovskoj nomenklaturi, shvatili bismo sveobuhvatnost pretnje koju oni kao takvi čine za opštu ravnotežu. Ketrin kaže da uvek misli na Hitklifa „ne kao na neko zadovoljstvo jer ni ja nisam uvek zadovoljstvo sama sebi, već kao na svoje sopstveno biće.“ (Bronte 1967: 106), čime potvrđuje neobično stapanje Sopstva i Drugog i gotovo potpunu nevidljivost granice gde završava jedno, a počinje drugo. Hitklif kasnije, pred Ketrininu smrt, kaže da ne može da živi bez svoje duše, što takođe potvrđuje povezanost i izmešanost identiteta, praktično urođenu međusobnu neophodnost, tako da je nemoguće razgraničiti između njega i nje u rodnom, klasnom i svakom drugom smislu. Imajući na umu koliko viktorijanski društveni poredak zavisi od čvrstine i nepropustljivosti tih kategorija, shvatamo da Ketrinina i Hitklifova povezanost podrazumeva konstantne prelaske iz jedne kategorije u drugu, kao da granice ne postoje, te na taj način predstavljaju pretnju poretku i svim vrednostima koje on zastupa.

Ovde dolazimo najzad do Ketrinine vrlo aktivne uloge u formiranju „čudovišnih dvojnika“ i zamene identiteta, a samim tim i do Edgara i sudbine viktorijanskih konvencija u *Orkanskim visovima*. Naime, ustanovili smo da Ketrinina prava priroda nije po meri viktorijanskih krojača, te da se ona odupirala kategorizaciji, delom i nesvesno, jer joj te kategorije ni nisu isprva naročito nametane. Kada je, spoznavši lepšu stranu buržoaskog života (čitamo: Traškros Grejndž), spoznala i kakve je svilene, ali izuzetno čvrste poveze potrebno nositi da bi se živio takav život, započela je transformaciju koja joj je oduzela društvenu nevinost. Nikad više ona neće biti Hitklifov „čupavi duplikat“ (Bronte 1967: 70), njene aspiracije okrenule su se ka socijalnim privilegijama koje joj prijateljstvo, a potom i bračna veza sa Lintonima može pribaviti. Ona svesno postaje žrtva socijalne represije „koja pravu ljubav uslovljava materijalnim interesima a istovremeno socijalne privilegije čini privlačnijim i poželjnijim od ostvarenja ljubavi.“ (Gordić Petković 2007: 61). Do momenta Hitklifovog povratka, Ketrin će činiti napore da dobro odigra ulogu „kućnog anđela“, a prema Žirarovim postavkama, to tumačimo kao mimetičku želju subjekta (Ketrin) da prema modelu viktorijanskog društva (Edgar) ostvari ideal tog društva, kao da je njen sopstveni. Ona imitira damu, spolja je posle boravka kod Lintonovih sasvim poprimila uglađen, damski izgled. Započet je proces pasivizacije, da bi se potpuno ukalupila u ulogu lepo vaspitane, ugledne mlade dame. To su ključni momenti u žirarovskoj žrtvenoj krizi: kada osoba odbija svrstavanje u određene kategorije koje društvo nameće, pa još i iskazuje mimetičku želju,

izneveravajući svoju pravu prirodu, to neminovno vodi u rivalstvo, a ono u nasilje, jer su ravnoteže između identiteta i kompletnog društvenog mikro-poretka unutar dve porodice narušene.

Na momente se vidi da Ketrin ne može u potpunosti da ispuni očekivanu ulogu. Po povratku sa petonedeljnog boravka u Grejndžu, „Keti opazi svog prijatelja u njegovom skloništu i potrča da ga zagrlji; u jednoj sekundi ga poljubi sedam ili osam puta u obraz (...).“, da bi odmah potom izjavila: „Da si se umio i očešljao, sve bi bilo u redu, ali ti si mnogo prljav“. (Bronte 1967: 70-71). Ovde se banalno, ali vrlo slikovito vidi njena unutrašnja borba – sve u njoj je vuče da otrči kod njega kao nekada, a onda ustukne, jer je novo znanje o vrednosti spoljašnjeg izgleda, otmenosti i finoće opominje da se mora suzdržati, ukoliko želi da održi zlatnu oplatu svog novog izgleda. Ovo je takođe i suptilno, ali jasno upozorenje da se od mlade dame očekuje pasivnost – svi ti sjajni ukrasi, šušlave podsuknje od batista, ukovrdžana kosa, korseti i dugački ogrtači, nisu dozvoljavali slobodno kretanje. Navikla da trči po pustari, mazi pse, izgrli svakog koga voli i pojuri svakog ko joj se zameri, sada je kao porcelanska lutka mogla samo da trepće i eventualno naklonom i osmehom iskaže svoje emocije. Još jedan primer u kojem se vidi da Ketrin proživljava duboki konflikt između svoje prave i nove, mimetičke prirode, događaj je koji će promeniti živote u obe porodice. Naime, kada je Edgar došao u posetu, Ketrin se naljutila na Neli koja je upravo spremala u prostoriji gde su oni bili. Krišom ju je uštinula, a onda još i lagala da nije. Uhvaćena u laži, udara Neli, a rasplakanog Hertona drmusa dok ovaj nije pomodrio, a Edgar „je nepromišljeno zgrabi za ruke da ga oslobodi. U tren oka ona oslobodi jednu ruku i preneraženi mladić je oseti na svom uvetu, što nikako nije moglo da se protumači kao šala.“ (Bronte 1967: 92). Nakon ovoga, usledila je Edgarova prosidba i Ketrinin pristanak. Prisetimo se Edgarovog ponašanja tom prilikom: bio je strahovito uvređen i izjavio je da je se stidi i plaši. Uvređenost odgovara gospodskim manirima kojima je učen, ali strah i stid i, uopšte, povlačenje pred ženom, teško da bi se mogli svrstati u osobine poželjne za jednog viktorijanskog pater familijasa, kome bi brak trebalo da uveća ugled, a žena da obezbedi zakonitog naslednika i doprinese proširenju imanja, dok on suvereno upravlja porodičnim brodom. Da li je, dakle, i njime upravljala mimetička želja, protivna njegovoj pravoj prirodi? To ćemo ustanoviti ukoliko pokušamo da otkrijemo kakva je to prava Edgarova priroda. Moramo najpre otkriti mesta u romanu koja nam to pokazuju. Prvo od njih jeste u metežu koji je nastao kada je Skalker ujeo Ketrin za nogu. „'To je gospođica Ernšo', šapnu majci, 'a vidi kako ju je Skalker ujeo – koliko joj noga krvari!'“ (Bronte 1967: 65). Ovde se vidi razlika između Hitklifove i Edgarove reakcije: dok se Hitklif divi njenoj hrabrosti i prvi impuls mu je da je spasi po svaku cenu, Edgar pasivno saoseća sa njom, a kasnije, u sigurnosti svog doma, divi se izdaleka njenoj lepoti, pa i

različitosti. Dalje, posle Ketrinog šamara, on uvređeno odlazi, ali se vraća savladan osećanjima – tu je već prvi znak da ni on svoju namenjenu ulogu neće moći odigrati do kraja. Ne bismo se saglasili sa ocenom Elen Din, koja kaže da je Edgar mekušac. Više smo skloni mišljenju da su snaga njegove zaljubljenosti, mladost i neiskustvo snažniji od naučenih pravila ponašanja, te da mu je situacija sa Ketrin najverovatnije prva u kojoj je bilo potrebno da pokaže čvrstu viktorijansku ruku. Pri tome, moramo imati u vidu da je on na neki način vaspitavan za interakciju sa sebi sličnima, a Ketrin, posedujući sve atribute privlačne muškarcima i neuobičajeni odgoj za koji Edgar nije bio pripremljen, delovala je na njega opčinjavajuće. Pretpostavljamo i da je bio zbunjen njenom različitošću – Izabela i gospođa Linton verovatno su bile jedini ženski modeli sa kojima je mogao da uporedi Ketrin – i vrlo je moguće da je u početku, izuzmemo li onaj šamar, upravo ta različitost doprinosila Ketrininom šarmu.

Edgarov i Ketrinin bračni život do Hitklifovog povratka, prema Nelinim opisima, bio je ispunjen Ketrininim gazdovanjem i Edgarovim povlašćivanjem. Strah koji je osetio još u Orkanskim visovima, pratio ga je i u Traškros Grejndžu. Njegova nekonfliktna narav uzimala je pred mogućnošću ponavljanja scene iz Visova, tako da je, na neki način, *kućni anđeo* koji pruža utehu i održava ravnotežu i mir u kući, zapravo bio on sam. Ketrin je bila obožavano biće kojem se ugađa i prašta sve, zarad mira u kući. Ne čini li se zato da je Edgarova mimetička želja bila postizanje statusa viktorijanskog patrijarha (za šta je, zapravo, položajem i nasleđem i bio predodređen), uprkos svojoj nežnijoj prirodi osobe koja je spremna ugađati voljenom biću gotovo do granice samoporicanja? Jedina dva momenta kada se bezuslovno suprotstavi povlašćivanju, jesu kada od Ketrin izričito zahteva da se odluči između njega i Hitklifa, i kada nepopustljivo prekida svaku vezu sa Izabelom, po njenom begu sa Hitklifom. U drugom slučaju govorimo o čisto viktorijanskom impulsu povređene časti i sujete, zbog neoprostivog greha spram porodice i svih vrednosti kojima su zajednički učeni. Tu se Edgar vodi pravilima društvenog izopštavanja, kao jedine moguće mere zaštite imena i ugleda. U slučaju Ketrin, situacija je drugačija: Edgar reaguje kao izdan muškarac koji oseća da se žena prema njemu nepravedno ponela, i da ljubav koju joj je pružao ne ceni dovoljno. Možda joj se sklanjao s puta u njenim tmurnim raspoloženjima, iz obaveze koju bi svaki džentlmen trebalo da oseća prema bićima slabijeg sastava, što ukazuje na duboko usađeno, naučeno mišljenje o damama kao nežnim bićima, ali u momentu kada je ugroženo njegovo zakonito supružničko pravo, zajedno sa nepisanim pravom zaljubljenog čoveka, on napušta sistem linije manjeg otpora i zahteva od Ketrin da se izjasni i prekine agoniju. I Emili Bronte Edgara tretira drugačije od drugih muških likova. Vladislava Gordić Petković tumači ovo ženskom osetljivošću nađenom kod njega:

„Muški likovi su, iskreno rečeno, jednostrani i svedeni na dominantnu karakternu crtu bilo da su u centru radnje ili epizodisti – Hindli je ohol, Hitklif zadojen opsesivnom mržnjom, sluga Džozef je samoljubivi farisej. Edgar Linton tretiran je nešto suptilnije, budući da demonstrira žensku osetljivost, pa je i njegovo delanje predstavljeno kao spoj slabosti i odlučnosti. On je dosledan i moralan, principijelan ali ne i dogmatičan.“ (Gordić Petković 2007: 57).

Edgaru Ketrin pripada zakonski, dakle, njegovo vlasništvo nad njom je regulisano u svim aspektima, osim emotivnom – Hitklif predstavlja privremeno potisnutu unutrašnju želju, što dalje pojačava raskol između društvenih očekivanja i duboko ličnih potreba. Ona i fizički pokušava, po Hitklifovom dolasku, spojiti Edgara i njega, ne bi li tom skandaloznom fuzijom ostvarila i svoju mimetičku želju i svoju iskrenu, intimnu želju: „(...)“; zatim ščepa Lintonovu opuštenu šaku i strpa je u Hitklifovu.“ (Bronte 1967: 121). Prema Žiraru, ovakve situacije vode do žrtvene krize. Pretnja društvenom poretku mora biti uklonjena, kako bi se vratila ravnoteža uloga, društvenih statusa i rodnih razlika. Simbioza Ketrin i Hitklifa u vidu čudovišnog dvojnika neodrživa je u viktorijanskom društvu, ali je jednako neodrživ i mimetički san o kućnom anđelu, jer je u stalnom konfliktu sa pravom prirodom subjekta. Ponovo smo došli tako do onoga što Vladislava Gordić Petković (2007) naziva načelom protivrečnosti. Ona kaže da su Ketrinine želje i ambicije uzajamno isključive, što samo potvrđuje tačnost žirarovskog tumačenja trougla Hitklif – Ketrin – Edgar, koji veoma pronicljivo primenjuje Gardnerova (2011).

Mehanizam žrtvene krize je pokrenut i nemoguće ga je zaustaviti, te je Ketrinina sudbina Hitklifovim povratkom jasno određena. Prema tom mehanizmu, ona je označena kao žrtveno jagnje, čijim se uništenjem poremećene kategorije vraćaju na svoja stara mesta. U prethodnom potpoglavlju videli smo šta biva s Hitklifom posle Ketrinine smrti, tako da ćemo se ovde više pozabaviti Edgarom. Naime, prepostavili smo da njegov ideal pater familijasa predstavlja njegovu mimetičku želju, jer se ta uloga od njega očekuje, celokupno njegovo vaspitanje i obrazovanje imalo je upravo tu ulogu za cilj. Težio je tome, ali je osoba koju je odabrao za partnera u ostvarenju te uloge bila pogrešna i određena cena morala je biti plaćena. Prepostavljamo da je njegovom ocu, koliko nam je poznato iz romana, bilo mnogo lakše da igra ulogu uvaženog viktorijanskog sudije, no Edgarov zadatak u gotovo klaustrofobično uskom društvenom krugu nije bio nimalo lak. Prema onome što saznajemo iz romana, jedina prilika za ženidbu bila je nekonvencionalno odgojena Ketrin, te možemo dovesti u pitanje i konvencionalnost same situacije: čini se da je Emili Bronte s namerom opisala samotno jorkširsko susedstvo, ne bi li ukazala na neprirodnost i neprimenljivost društvenih konvencija i strašne posledice po integritet pojedinca koje uslede ukoliko se

insistira na njihovoj primeni. U Ketrininom i Edgarovom slučaju, nekompatibilne ličnosti primorane su na zajedništvo, pisanim i nepisanim zakonima, vezu koju žena ne može da napusti ni na koji način, a da ne ostane osramoćena i prezrena. Jedino smrt može da je poštedi života prezrene, izopštene žene, a to i jeste rezultat žirarovske žrtvene krize. Ketrin umire na porođaju, ostavljajući Edgaru prostora da u potpunosti ostvari ulogu viktorijanskog pater familijasa, da ispuni svoj mimetički san, tako što će ostatak svog života posvetiti uspomeni na nikad neprežaljenu suprugu i brizi za kćerku, plod njihove kratkotrajne sreće. Mrtvu Ketrin Edgar može da uzdigne do ranga svetice – ona više ne može da se suprotstavi obožavanju, ne može da se buni protiv Edgarove, kako ona kaže, hladne krvi: „Tvoja hladna krv ne može da izazove groznicu: kroz vene ti teče ledena voda; a u mojim je ključala, i pred takvom hladnoćom one poigravaju.“ (Bronte 1967: 148). Sve to što se dešavalo između njih dvoje, a nije prihvatljivo za viktorijanski ideal, može biti zaboravljeno, te je Edgar zapravo posle njene smrti oslobođen: svoju pravu prirodu može da ostvari tugujući za njom, jer njegov tip ljubavi ostavlja mesta za spontanu samoutehu, za pronalaženje smisla u očinstvu, pozivu okružnog sudije i, uopšte, nastavku života nakon turbulentnog perioda (za razliku od Hitklifa, čija strast poništava sve osim mržnje prema ostatku sveta), a takođe može da ostvari i svoju mimetičku želju za viktorijanskim pater familijasom, pojačanu ulogom udovca, jer je strepnja od povlačenja pred ženom sada uklonjena. Ketrin više nije Hitklifov dvojnjak, a nije ni imitatorka kućnog anđela; sve što je bilo izmešteno iz datih kategorija, a ticalo se ljubavnog trougla, Ketrininom smrću vratilo se u njih, doduše, ranjeno i traumatizovano. Hitklif, s druge strane, ostaje bez svog čudovišnog dvojnika, tako da nestaje i pretnja društvu koju oni kao dvojnici predstavljaju (Žirar nas uči da takav amalgam, u kojem su društvene razlike izmešane gotovo do brisanja, uzrokuje nasilje). Hitklif kao pojedinac još uvek predstavlja pretnju i to zbog dvojstva unutar sebe: setimo se ovde ponovo Lokvudovih reči o Hitklifovom izgledu, koje smo naveli na početku potpoglavlja. Iza spoljašnjosti mrkog gorostasa, sapetog u džentlmenko odelo, krije se opasnija nedoslednost: čovek koji se gnuša svega što Lintonovi predstavljaju i svega na šta ga Ernšooovi podsećaju, svetiće se i jednima i drugima njihovim oružjem – Lintonovima izvitoperujući društvene konvencije preuzimanjem imanja i bračnim pravom, Ernšooovima smišljenim zanemarivanjem i fizičkim nasiljem. Stoga Gardnerova (2011) tvrdi da stanje potpuno uravnoteženog mirovanja moramo potražiti tek u drugoj generaciji.

Prema svemu ovome, čini se da Ketrininim žrtvovanjem najviše dobija Edgar: doduše, figuru kućnog anđela moraće da zaboravi, mitsku goropad neće ukrotiti, ali će za sebe uspeti da izgradi identitet. Dakle, obojica su uz pomoć Ketrin izgradili identitete: Edgar njenom smrću ostvaruje identitet (sadržan u mimetičkoj želji) sasvim legitimno, do kraja

može da igra svoju ulogu i pozu viktorijanskog uvaženog džentlmena, dok je Hitklif izgradio svoj identitet njenim životom, po ugledu na njen karakter, te je zaista najviše i izgubio njenom smrću. Sama Ketrin u smrti je povratila smireni izraz, kako tvrdi Neli Din: „Čelo joj je bilo glatko, kapci zatvoreni, na usnama osmeh; ni anđeo na nebu ne bi mogao izgledati lepše. Beskrajni mir u kom je počivala dojmio se i mene: nikad nisam bila u tako svetom raspoloženju kao pred tom slikom božanskog pokoja.“ (Bronte 1967: 206). Gardnerova kaže da „Čim je umrla, Ketrin se transformisala iz strastvene društvene pretnje u sliku i priliku smirenosti i spokoja.“⁴⁴ (Gardener 2011: 41). I zaista, mirnoću kućnog anđela koju je neuspešno imitirala, a koja je zapravo samo privid i u viktorijanskijim kućama nego što su to Visovi i Grejndž, zamenila je stvarnim, nepomutljivim, nepromenljivim spokojem. Nazvali mi to žirarovskim žrtvovanjem ili željom za smrću, ili svesnom samoizolacijom i deprivacijom, smišljenim izgladnjivanjem, tek Ketrin je uklonjena sa scene kao neugodna prepreka društvenom ekvilibrijumu, i premeštena u postscenijum. Kao što smo već rekli, uzdrmane kategorije delimično će povratiti svoju stabilnost, ali će mrtva Ketrin tek tad postati pravo rušilačko gorivo za dalje remećenje struktura, pre nego što i Hitklif, kao deo nekadašnjeg dubleta najzad ne oseti neku vrstu pomirenosti sa društvenim ustrojstvom. Gardnerova (2011) u Hitklifovoj promeni na kraju romana vidi znake društvene obnove. U svojevrsnom žrtvujućem činu, u očekivanju smrti, on biva opran od strane kiše, njegovo lice umiveno, postelja natopljena vodom, ista ona koja je u Lokvudovom snu natopljenja krvlju. Ovo nalikuje spiranju greha, uspešnom pranju krvavih lejdimagbetovskih ruku tik pred fizičko iščeznuće, dok je Ketrin tek posle žrtvovanja poprimila izraz anđeoskog mira. To je još jedan dokaz da je žrtvovanje Ketrin društveno neophodno, da bi puleni viktorijanskih vrednosti uspostavili sopstvenu ravnotežu i koliko-toliko ravnotežu mikrokosmosa svog doma, a da Hitklifova smrt i pomirenost sa nemogućnošću daljeg remećenja struktura, čemu je posvetio svaki svoj trenutak na ovom svetu, prirodno sledi kao dokaz uzaludnosti borbe protiv njih. Međutim, ni ta uzaludnost nije baš sasvim uzaludna, niti su te strukture i kategorije tako čvrste kao u vreme uzleta Ketrin i Hitklifa, a naročito nisu akteri druge generacije jednako nepokolebljivi ili jednako pasivni kao oni iz generacije pre njih.

Dakle, promenilo se sve: Ketrin i Hitklif kao pretnja društvenoj ravnoteži uklonjeni su, Edgar je nestao nekako konvencionalno, kako je i pokušavao da živi. Nova generacija preći će tegoban put, ali će naučiti da prihvati konvencije tako da ih one ne utamniče, istovremeno prilagođavajući svoju pravu prirodu društvenim prilikama. Žirarovsko žrtvovanje neće biti potrebno. No, to je tema narednog potpoglavlja.

⁴⁴ [„Once Catherine dies, she is transformed from being an ardent social liability into a figure of tranquility and placidity.“ Prevod na srpski: N. G.]

3.4. Druga generacija: iskupljenje

Usred gotskih neumerenih izliva strasti i strasne mržnje, posesivnosti, izigranih očekivanja i neočekivanih uloga, rodila su se tri deteta u obe „kuće“, koja će, pokazaće se, odrastajući sa po jednim roditeljem poslužiti za ucene, zlostavljanje, pribavljanje poseda, lične osvete, te će, obeleženi na samom rođenju grehovima svojih roditelja, u procesu obrnutom povratku zabludelog jagnjeta, svojim izborima iskupiti te grehe ili zbog njih stradati. Dvoje od te dece izdanci su stare loze pomešane sa uljezima: Hertona Ernšo, sin je Hindlija Ernšoa i Fransis, žene o kojoj ne znamo gotovo ništa, osim što vrlo brzo saznajemo da je tuberkulozna; Linton Hitklif je dete koje se užasava oca i beži od njega još kao četvoromesečni fetus u utrobi svoje majke, Izabele Linton, da bi se, na svoju nesreću, vratio njemu posle nešto više od decenije i po. Jedino je Keti Linton dete koje se može smatrati plodom odođavanja na viktorijanski način, bračnim vezanjem naslednika dva susedna imanja, Ketrin Ernšo i Edgara Lintona.

S obzirom na to da se roman završava najavom venčanja Keti i Hertona, te njenog preuzimanja trećeg prezimena (majčinog devojačkog), koje izaziva osećaj poetske pravde, pokušaćemo da pokažemo da je mlađoj Ketrin smišljeno namenjena uloga pomiriteljke ne samo dve porodice u klasnom i moralnom smislu, nego i dva principa maskuliniteta i femininiteta, koji se u romanu sukobljavaju. Naravno, ta se uloga ne dobija bez žrtve, te ćemo pokazati i šta je to što je Keti Linton Hitklif Ernšo morala da prebrodi da bi na kraju mogla sebi da dozvoli luksuz spokojnog stajanja na mesečini, ispred Orkanskih visova, kuće godinama okovane nesrećom, strahom i nemirom.

O kraju romana *Orkanski visovi* pisano je jednim delom u smislu razvodnjavanja radnje, pobede društvenih konvencija nad ljudskom prirodom, te iznuđenog hepienda radi moralne pouke za engleske čitaoce iz sredine devetnaestog veka. Ričard Čejks (Chase 1947), naprimer, naziva Keti i Hertona bledim replikama svojih prethodnika. To možemo prihvatiti, ukoliko „bledilom“ smatramo zreliju ljubav i sposobnost za kompromis.

Vejd Tompson (Thompson 1963) navodi da je svet *Orkanskih visova* svet u kojem deca bez zaštite svojih majki moraju svakodnevno da se doslovno bore za goli život, protiv odraslih koji ne pokazuju gotovo ni trunke nežnosti, ljubavi ili milosti. U tom smislu, put mlađe Keti, Hertona i Lintona ispitaćemo u svetlu povratka u detinjstvo ili pak bega iz njega, na taj način ustanovljavajući kapacitet za iskupljenje svakog od njih. Vodićemo se najpre poređenjem Keti sa njenom majkom, u pokušaju da pokažemo neminovnost različitosti njihovih sudbina, s obzirom na odluke koje su svaka od njih donosile. Glavni izvor

različitosti njihovih sudbina tražićemo u različitosti, odnosno sličnosti karaktera i putanji kojom su se njihovi karakteri kretali u romanu. U tom smislu, nalazimo da su tvrdnje Vejda Tompsona (1963) o potpuno obrnutim ulogama izuzetno interesantne. Naime, u članku *Infanticide and Sadism in Wuthering Heights* (1963), Tompson kaže da je starija Ketrin u detinjstvu zapravo kao odrasla osoba, a nakon puberteta i prelaska u svet odraslih, ona postaje dete, te se bol življenja pokazuje kao neizdrživ: „Kao dete, Ketrin je obdarena takvom vrstom maskuline snage, kakvu obično imaju samo najprekaljeniji odrasli; ona poseduje načine za samokontrolu, istrajnost i neprekidnu pobunu potpuno atipične za jedno dete; i lako se nosi sa bolom. Ona je za igračku izabrala bič...“⁴⁵ (Tompson 1963: 71). Dve rečenice Neli Din tačno opisuju Ketrinino stanje pre i posle udaje: „Bila je divlja i neposlušna (...) Najsrećnija je bila kad smo je svi uglas grdili, a ona nam prkosila smelim, drskim držanjem i spremnim odgovorima, (...)“ (Bronte 1963: 54-55). Ovde vidimo Ketrin snažnu, prkosnu, muškobanjastu, punu nezauzdane energije, spremnu da se usprotivi svakoj tiraniji, što je i činila braneći svoje i Hitklifovo pravo na život. Druga rečenica, međutim, pokazuje odraslu Ketrin kao bespomoćnu devojčicu: „Malaksalost tela potpuno joj je savladala duh; naša vatrena Ketrin bila je samo jedno uplakano dete.“ (Bronte 1963: 156). Snaga koju pokazuje u Traškros Grejndžu potiče od Hitklifa, a Tompson (1963) navodi da bez njega, Ketrin ne može da izdrži bol i ostane pribrana, te ne uspeva da kontroliše svoju narav. Ono što sledi iz ovog obrnutog procesa svakako je ironična logika Ketrininog povratka u dečijem obličju: u detinjstvu ispoljava čvrstinu odrasle osobe, kada je odrasla i preuzela očekivanu ulogu supruge, čezne za povratkom u detinjstvo, zapravo u snagu „čudovišnog dvojnika“ koju je delila sa Hitklifom. Ta snaga je snaga maskuline energije proizašla iz zajedničkog bola i bunta, a izražena je ljubavlju takođe grubom, lišenom zadovoljstva i bilo kakve erotske naznake. Setimo se da Ketrin kaže da o Hitklifu misli „ne kao o nekom zadovoljstvu“ (Bronte 1963: 106). Tompson kaže da se oni mogu sastati samo u bolu i patnji, trpeći ih ili nanoseći ih jedno drugom ili trećoj osobi. U detinjstvu, vezivao ih je revolt i pobedonosno smišljanje načina za izbegavanje Džozefovih propovedi i Hindlijeve tiranije, dok su odrastanjem i Ketrininom udajom izgubili zajedničkog neprijatelja, a time i snagu, te su kod ponovnog susreta usmerili svu svoju agresiju (tumačenu kao strast) jedno prema drugom, optužujući se međusobno kao deca i poredeći svoje patnje, gotovo se takmičeći ko će koga više da povredi, ko će više patiti, kome je gore – onom ko umire ili onom ko ostaje na ovom svetu. Ketrin poslednji put snagu koju vraća Hitklifovim prisustvom ispoljava na Edgaru, svrstavajući se u protivnički tabor, pozivajući se na pravila ulične borbe: „Treba se

⁴⁵ [„As a child Catherine is endowed with a kind of masculine power that only the most hardened adults usually possess; she has most unchild-like resources for self-control, endurance, and sustained rebellion; and she can easily cope with pain. Her choice of toy is a whip...“ Prevod na srpski: N. G.]

pošteno boriti – reče ona u odgovor na mužev pogled ljutitog iznenađenja. – Ako nemaš hrabrosti da ga napadneš, izvini se ili dopusti da dobiješ batine.“ (Bronte 1963: 145). Vređa ga baš kao drugar u igri, rugajući mu se da je „zečić sisanče“ i da bi želela da ga Hitklif namrtvo istuče što se usudio da o njoj nešto rđavo misli. Ove reči zvuče tvrdoglavo besno i dečije nemilosrdno, dok ono što izgovara pre udaje, samo nekoliko godina ranije, zvuči razložnije i ozbiljnije. Na primer, govoreći o svojoj sličnosti sa Hiktliфом: „Bilo od čega da su naše duše sazdane, njegova i moja su iste; a Lintonova se razlikuje od moje kao mesečev zrak od munje i mraz od vatre.“ (Bronte 1963: 104). Govor je to osobe koja je duže vreme promišljala o svojim sklonostima i relacijama sa onima na koje je upućena. Ono što joj nedostaje nije zrelost u shvatanju muško – ženskih odnosa dok god su one u okvirima lične psihološke povezanosti, nego kada se ti odnosi moraju tumačiti društvenom prihvatljivošću: Ketrin je u samoobmani da će udajom za podobnog Edgara pomoći statusu nepodobnog Hitklifa, pa čak i održavati nepromenjen blizak odnos sa njim. Hitklif svojim odlaskom to onemogućuje, ali njegov povratak čini da Ketrin pokuša da izjednači u hijerarhiji uloge zakonitog muža i ljubavi iz detinjstva. Otuda želja za povratkom u detinjstvo, kada je mogla lakše da izbriše rasne, klasne i rodne razlike, za povratkom u Orkanske visove, kuću u kojoj su društvene konvencije imale vrlo porodne temelje. Zato se Ketrin „vraća“ (u Lokvudovom snu) u dečijem obličju, a kad je sujeverni Jorkširci „vide“ kako se drži za ruke sa Hitklifom, ona je u obličju mlade žene, jer je jedino sa te druge strane moguće ostvariti njihovu uniju. Tompson zapaža da Ketrinin povratak u dečijem obličju ne odaje samo njeno stremljenje da povрати snagu iz detinjstva, nego i

„činjenicu da je samo kao dete mogla da voli Hitklifa. Posle puberteta, ona više nema sposobnost da transformiše svoju detinju strast za identitetom ('Ja sam Hitklif', kaže ona – ali niko se ne upušta u ljubavnu vezu sa samim sobom, sa svojom vrstom) u strast za unijom suprotnosti.“⁴⁶ (Thompson 1963: 73)

Ketrinina ćerka, svom ocu uvek „Keti“, dete je odraslo na čvrstim temeljima viktorskih principa. Koliko god njena majka prelazi sve granice klase, roda i rase (ali se ipak odlučuje za podobniji brak, brak koji je neće „uniziti“), toliko je ćerka i te kako svesna hijerarhije u svakom smislu (ali ipak počinje da gaji nežna osećanja prema Hertonu koji joj deluje kao oličenje svega što je može uniziti). Ona je u detinjstvu obično dete, kakvo očekujemo u njenoj situaciji devojčice iz imućne kuće koja odrasta bez majke – obasipana ljubavlju i pažnjom, razmažena ali dobrodušna, prava mala princeza usamljenog imanja. Rođena u samrtnoj agoniji sopstvene majke, a nesvesna toga, Keti je obožavala oca i rasla u

⁴⁶ [„ (...) it also betrays the fact that only as a child was she ever able to love Heathcliff. After puberty, she is never able to transform her childish passion for identity ('I am Heathcliff', she says – but one does not mate with one's self, with one's kind) into a passion for the union of opposites.“ Prevod na srpski: N. G.]

blagoslovenom neznanju o strašnoj prošlosti obeju kuća. Njen svet sastojao se od Traškros Grejndža i neposredne okoline i njegovog mikro-poretka, koji je ona dalje primenjivala na svet koji je počela da upoznaje. I baš kao što Ketrin nije mogla da shvati da njena merila ne važe u spoljnjem svetu, koji uglavnom počiva na precizno utvrđenim društvenim pravilima klase i roda, pa nije mogla da prihvati neophodnost svog udaljavanja od Hitklifa, tako i mala Keti nije mogla da shvati da postoje mesta gde pravila buržoaskog društva, oličena u pravilima njenog doma, nemaju nikakvu vrednost. Zato se ona gnevno rasplače kada Herton odbije da joj dovede konja, jer mu se ona obratila kao slugi, iako se pre toga, mislivši da je vlasnikov sin, igrala sa njim: „Ali, Elen – povika ona, razrogačenih očiju i prikovana na mestu od zaprepašćenja – kako se usuđuje da mi tako govori? Zar ga nećemo naterati da učini ono što tražim od njega? Zli stvore, kazaću tati šta si rekao. A šta onda!“ (Bronte 1963: 240-241). Još kad sazna da joj je Herton rođak, njenom očajanju nema kraja: „ – Oh, Elen, ne daj im da govore takve stvari – nastavi ona na velikoj mucu. – Tata je otišao da dovede mog rođaka iz Londona. On je sin džentlmena. To moj... – zastade i briznu u plač, uznemirena od same pomisli da je u srodstvu sa takvim prostakom.“ (Bronte 1963: 241). To što se Keti poziva na tatu, upravo je dokaz pravog raspoloženja deteta u nevolji, a što zahteva da se Herton natera da uradi to što se od njega traži, dokaz je duboko usađenih klasnih predstava – gospodari naređuju, sluge izvršavaju, nema tu prostora za izbegavanje, to je jednostavno božji poredak na zemlji. Isto tako, samo bi dete moglo biti očajno pri pomisli da je u srodstvu sa nekim nedopadljivim, i po određenim kriterijumima u koje se slepo veruje, nepodobnim za to. Prvi poriv koji imamo posle te scene jeste isti onaj koji je nešto ranije imala i Neli Din: „Ćutke sam je prodrmusala i najzad uspela da je opremim za polazak.“ (Bronte 1963: 240). Međutim, sve su to zapravo znaci konvencionalnog preobraćenja. Keti se prvo dopada Hertonovo društvo, a onda joj odgovara i što može da ispolji drskost prema Neli, kada vidi da to zabavlja njega i sluškinju:

„Uzela sam njen šešir i približila se da joj ga namestim ponovo, ali, primetivši da su ukućani na njenoj strani, ona poče da skakuće po sobi. Jurnem za njom, ali ona je kao miš trčala iznad, ispod, preko i iza nameštaja, da je bilo smešno vitlati je. Hariton i žena prsnuše u smeh, ona im se pridruži i postade još bezobraznija, dok nisam ljutito viknula: (...)“ (Bronte 1963: 239).

Potom, kada sazna da on nije vlasnikov sin, to jest, da nije džentlmen, što iz reči sluškinje, što iz reči samog Hertona, ona je zaprepašćena i očajna i ne prihvata ni nespretnu, ali iskrenu ruku pomirenja koju joj Herton pruža u vidu mladunčeta jazavičara. Ne zaboravimo da ni prvi susret Ketrin i Hitklifa nije protekao sjajno. Ona ga je pljunula, besna što je tata izgubio njen poklon starajući se o „tuđincu“ (Bronte 1963: 48) i zajedno sa

Hindlijem odbila je da ga primi u svoju sobu. Jasna je razlika u reakcijama – Ketrin ispoljava svoju ćud kada je izazvana (ili barem ona smatra da je izazvana), bez obzira na preporuke o ponašanju, dok se Keti upravo zbog tih preporuka ne snalazi u novonastaloj situaciji. Ketrin se bori pomoću svoje prirode, a Keti se oslanja na naučena pravila. Emili Bronte je u sceni sureta Keti i Hertona sjajno primenila nešto što bismo mogli nazvati konvencijom dvostrukog preobraćenja. Najpre je učinila da Keti reaguje kao nevino dete prihvatajući Hertona za drugara u igri, misleći da je mladi gospodin (jer ona teško da je ikad upoznala nekog ko to nije), iako je njegov izgled morao da joj govori suprotno, onda je učinila da reaguje kao uvređena mlada gospođica, promenivši svoje raspoloženje prema Hertonu (takođe veoma iskreno, ali iz pogrešnih pobuda) samo zbog toga što nije sin džentlmena, a onda nam je dala nagoveštaj da kod Keti ima prostora da se ona vremenom ponovo preobrati u prvobitno raspoloženje, ali ne vraćanjem u dečiju naivnost i nevinost, nego sazrevanjem i učenjem, kako društvenih veština, tako i zdravorazumskog načina razmišljanja. Evo nekoliko primera: pri prvom susretu sa Hitklifom, na njegovo šturo objašnjenje da se sa njenim ocem posvađao zbog toga što je ovaj smatrao da je Hitklif suviše siromašan da bi se oženio Izabelom, ona kaže: „To nije pravo – reče mlada gospođica – jednog dana ću mu to reći. Ali Linton i ja nismo umešani u tu svađu.“ (Bronte 1963: 266). Ovo je mešavina dečije jednostavnosti u iznalaženju rešenja i zrelog rezonovanja, neopterećenog društvenim pravilima. To bi mogla da bude naznaka da Keti ima potencijal da pomiri pravila društva sa pravilima srca. Sledeći primer je kada istom tom prilikom ponovo vidi Hertona. Hitklif je pita da li joj se dopada, a ona mu nešto šapne na to. Možemo to tumačiti kao napredak u odnosu na reakciju nekoliko godina ranije. Zauzdala je i svoje detinjasto verovanje u jedini mogući svet (koji je pri tome savršen), ali je ipak iskra majčine vragolastosti tera da se tvrdoglavo drži svog mišljenja. Pošto je tada upućena na Hertona, ona ga gleda lukavo, ali „sa izvesnim divljenjem“. (Bronte 1963: 268). Međutim, da staza preobraćenja nije jednostavna, uveravamo se odmah:

„Linton se zakikota – prvi vidljiv znak njegove veselosti. – On ne zna slova – reče svojoj rođaci. – Možete li verovati da postoji takva preispoljna neznalica? – Da li je normalan? – zapita gospođica Keti ozbiljno – ili je, naprosto, glup? Postavila sam mu dva pitanja i oba puta je blenuo glupo u mene, mislim da me nije razumeo. I ja njega jedva razumem.“ (Bronte 1963: 270).

Hitklif je rekao da namerava da od svog sina napravi džentlmena, što je i ispunio po merilima koja podrazumevaju isključivo spoljne manifestacije. Po karakteru, međutim, Linton nema ništa džentlmenko u sebi, ruga se i izaziva Hertona samo zato što oseća da je Keti u tom momentu na njegovoj strani. Ona tada još uvek vidi samo spoljnu oplatu: onaj koji izgleda kao gospodin, mora da je i bolji čovek. Da nije tako, Keti će naučiti na teži

način. Obmanom i prisilom udata za Lintona, Hitklifovog i Izabelinog sina, u godinama približnim godinama kada se i njena majka udala (Ketrin je imala osamnaest, Ketu sedamnaest), Keti pokazuje pribranost i čvrstinu kakvu njena majka nije imala. Pre svega, kod nje ne postoji žirarova želja za imitacijom: ona ne suzbija svoju pravu prirodu za račun nečega što bi trebalo da želi. Ona je nesrećna zbog situacije u kojoj se našla i to ne krije – Zila, domaćica u Visovima, ovako je prepričala Ketino držanje između Edgarove i Lintonove smrti:

„Šta je bilo između njih dvoje, ne znam. Verovatno je on mnogo džangrizao i jadikovao dan i noć, a ona je imala malo odmora, što se videlo po njenom bledom licu i podbulim očima. Ponekad je dolazila u kuhinju sva unezverena i kao da je htela da moli za pomoć, ali ja nisam htela da otkajem poslušnost gospodaru, (...).“ (Bronte 1963: 360).

Na Hitklifovo pitanje kako se oseća sad kad je Linton umro, ona kaže: „On je spasen, a ja slobodna“, odgovori ona. 'Osećala bih se dobro', nastavi sa gorčinom koju nije mogla sakriti, 'ali ostavili ste me da se sama tako dugo borim protiv smrti, te osećam i vidim samo smrt. Osećam se strašno!'“ (Bronte 1963: 361). Ovo nije prvi put da Keti brani svoj integritet, iako su joj sve poluge van dometa. I ona je, kao i Ketrin, ograničena brakom, ali je razlika između njihovih brakova ogromna: Ketrin je sama donela odluku o udaji i sama je sebe obmanula u vezi opravdavanja svog izbora, dok je Keti obmanuta zaverom, ali je svoju dužnost ispunila do kraja. Naime, Ketrin se udala za Edgara da bi bila „najuglednija žena u okolini“, usput naivno mislivši da će i Hitklifu pomoći da se uzdigne iz svog tadašnjeg položaja, a Keti, iako gaji osećanja prema Lintonu, još snažniji podsticaj ima u tome da žurnim činom venčanja izmoli od Hitklifa dozvolu da se vrati umirućem ocu: „Gospodine Hitklife, pustite me kući! Obećavam da ću se udati za Lintona, i tata to želi, a ja ga volim. (...) – Neću povući svoju reč – reče Ketrin. – Udaću se za njega ovog časa, ako me posle pustite da idem u Traškros greindž.“ (Bronte 1963: 335-337). Ne zaboravimo ni to da je pre te scene Keti podnela Hitklifove šamare, verovatno prve za svojih sedamnaest godina, a ni činjenicu da to neće biti poslednji u njenom životu. Za razliku od svoje majke koja, posle ne baš bezbrižnog detinjstva, ima priliku da uživa u bezbrižnosti imućne kuće (ne uzimajući sada u obzir razloge i posledice), Keti posle detinjstva provedenog u blaženstvu dospeva u okruženje slično onom iz Ketrininog detinjstva: nasilno, nemilosrdno i lišeno bilo kakve topline. Vidimo da je reakcija majke i kćerke srazmerna suprotnosti njihovih položaja: Ketrin zapada u turobna raspoloženja u okruženju koje pokušava da joj omogući rajsku raskoš, dok mažena i pažena Keti stameno trpi ulogu negovateljice umirućeg supruga, suprotstavlja se Hitklifu po cenu batina i, kako Zila prenosi Neli Din, „što je više tuče, sve je otrovnija“

(Bronte 1963: 366). To, uz kasnije otopljanje odnosa sa Hertonom, pokazuje čvrstinu koju je njena majka imala u detinjstvu, a koja joj je bila potrebija kasnije, ali ju je izgubila. Ostatak detinje tvrdoglavosti i uvredljivosti vidi se u njenom oholom ponašanju prema ukućanima Visova, nakon Lintonove smrti:

„ – Gospođa je ušla – nastavi Zila – hladna kao led i uobražena kao da je princeza. Ustala sam i ponudila joj naslonjaču u kojoj sam sedela. Ona samo podiže nos na tu moju učtivost. Ustade i Ernšo i ponudi joj da sedne na klupu pored vatre: rekao joj je kako je ubeđen da crkava od zime. 'Crkavam od zime više od mesec dana', reče ona, izgovarajući svaku reč što je mogla prezrivije.“ (Bronte 1963: 363-364).

Ne prihvata nikakve pokušaje ljubaznosti od strane ukućana, s dobrim razlogom doduše, ali ipak malo preterano, što predstavlja mešavinu dečije povređenosti, ali i ozbiljne ljudske razočaranosti, nakon strašnih iskušenja:

„Gospodinu Haritonu kao i ostalima dajem do znanja da odbijam svaku lažnu ljubaznost koju mi, u svojoj dvoličnosti, ukazujete! Prezirem vas i neću ništa da govorim ni sa kim. Kad sam bila spremna da život dam za jednu ljubaznu reč, da vam samo vidim lice, nigde vas nije bilo. Nemam nameru da vam se žalim! Sišla sam ovamo samo zbog zime, a nikako da zabavljam vas ili da uživam u vašem društvu.“ (Bronte 1963: 365).

Iako je ton njenih reči detinje prkosan, one su duboko potresne jer otkrivaju gubitak životne nevinosti – Ketu se prvi put susreće sa nasiljem, pritvornošću, nemoći pred tiranskim gospodarom i za kratko vreme postaje žrtva gotovo svih zala ovog sveta, i to sama, bez sadruga u nevolji kakvog je imala njena majka. Pa ipak, pokazuje iznenađujuću snagu i zrelost karaktera, najpre donekle mireći se sa sudbinom, ali uzvraćajući neprijateljskom okruženju dovoljno da očuva čistotu duše, a onda i prepoznavši šansu za izbavljenje kroz preuzimanje uloge prosvetiteljke (učeci Hertona da čita, što se niko pre nje nije potrudio), nakon uloge Lintonove bolničarke, u kojoj je takođe bila usamljena. Možda bi se ove dve Ketine uloge mogle protumačiti i kao verzija viktorijanskog „kućnog anđela“ u uslovima nimalo toplog porodičnog ognjišta. Ketina interpretacija kućnog anđela nastoji da u haosu raspadanja svih njoj poznatih vrednosti i verovanja, očuva barem minimum strukture koja je do tada vladala njenom svakodnevicom i na taj način odbrani poredak u kojem postoje jasne klasne, rodne i moralne razlike. Na primer, kada joj Linton u pakosnom besu kaže da je njena majka mrzela njenoga oca, a volela njegovog, Hiktlifa, u njoj proradi nešto od silovitosti starije Ketrin, baš kao što će se to isto buditi kasnije, kada se bude suprotstavljala Hiktlifu i Džozefu: „Keti, izvan sebe od besa, snažno gurnu njegovu stolicu i on se udari o naslon. Odmah dobi napad kašlja koji počne da ga guši i odmah prekide likovanje.“ (Bronte 1963:

293). Kasnije, kada je već jasno da je postala zatvorenica Visova, na razne načine pokušava da nagovori Lintona da joj nabavi ključ i pusti je kod oca, ponudivši mu svog ponija, ptice i knjige, te u krajnjem očaju i zlatni medaljon sa slikama majke i oca. Nepodnošljivi mladi tiranin pokušao je da joj ga otme govoreći da je to ionako njegovo, pošto će naslediti sve od njenog oca:

„Ta pakosnica mi nije dala, gurnula me je i povredila. Vrisnuo sam – od toga se plaši – čula je tatine korake, prelomila medaljon nadvoje i dala mi sliku njene majke; drugu sliku je pokušala da sakrije; ali tata je pitao šta se dogodilo i ja sam mu rekao. On uze onu što je bila kod mene, a njoj naredi da svoju da meni. Ona ne htede, a on je udari, otkide sliku s lanca i zgazi je.“ (Bronte 1963: 344).

Keti se ne bori samo sa nekim nevaljalcima koji neće da postupaju onako kako je ona navikla. Ona se bori protiv nemilosrdne ljudske sile koja je okrenula čitav njen svet naglavce i koja u tome konstantno napreduje. Keti mora da se izbori sa svojim zaštićenim detinjstvom, to jest, mora da prihvati da je ono gotovo, da su susreti sa smrću voljenih neminovni i da to što nikom nije nanela zlo ne znači da ona sama neće biti izložena zlu. Takođe, moraće zaboraviti svoje idealizovane predstave o Lintonu i spoznati dubinu ljudske samoživosti i pakosti. Mnogo toga odjednom Keti mora da prihvati ili zaboravi i to po visokim cenama, ali to je upravo ono što je razlikuje od majke i što joj pomaže da naglo odraste, ali da istovremeno sačuva razum u okruženju koje neodoljivo podseća na mučilište ili neku primitivnu ustanovu za umobolne. Moraće ona i da redefiniše svoju predstavu o sopstvenom ocu: misao o njemu na umoru drži je u stanju povišene čulne osetljivosti, te uspeva da nagovori Lintona da joj otključa vrata, ali posle svega, Edgar joj nije samo nežni otac, ona ga vidi kao heroja koji se suprotstavio Hitklifu. Skupljajući delove očeve slike koju je Hitklif izgazio, i nemo se okrećući od Lintona prema zidu, ona želi da zaštiti komadiće sveta koji joj je tako grubo oduzet. Ima tu, verovatno, i očajanja zbog tretmana kojem je izložena ona, dotadašnja princeza okruga, ali šok koji preživljava zbog toga suviše je jak da bi nad njim lamentirala. Ona snažnim instinktom osobe saterane u ćorsokak ne pokušava da naudi sebi ili drugima, nego traži treći način, nešto za šta njena majka, uz svu svoju silovitost, nije bila sposobna. Ona će sada, uspevši da pobegne iz Visova, biti heroj kakvim smatra svog oca, jer su se oboje u odsudnom trenutku suprotstavili Hitklifu. Ona je sada i njegova spasiteljka, koliko i svoja: njega je spasila tako što joj je umro na rukama, srećan što misli da je ona na sigurnom i što će se ponovo susresti sa Ketrin, a sebe time što je izvojevala prvu malu pobjedu nad svojim tamničarem, osujetivši mu plan da je zadrži u Visovima dok Edgar ne umre. Takođe, pobegla je od Hitklifa upravo kroz prozor nekadašnje Ketrinine

sobe, što je na neki način simbol Ketrininog sna o integritetu, koji spominje Vladislava Gordić Petković (2007), a koji će, veliki su izgledi, Ketu uspjeti da dosanja.

Interesantno je da, kako zapaža Gardnerova (2011), Ketu podleže toj potisnutoj žestokoj ženi u sebi u situacijama kada je suočena sa nedostatkom društvenih razlika. Dodaćemo na to da, nasuprot njoj, Ketrin tako reaguje svaki put kada je suočena sa neminovnošću postojanja društvenih razlika i njihove primene. Prvi talas nervne krize dolazi kada je suočena sa Hitklifovim odlaskom, čiji je uzrok uspostavljanje očekivanog poretka u vidu udaje, a drugi i fatalni, nastupa u trenutku Edgarovog ultimatumu koji od nje zahteva da se odrekne njega ili Hitklifa. Tada više nije u mogućnosti da pred pritiskom konvencija pobegne u pustaru, kako je to činila u detinjstvu, nego je njen um pobegao sedam godina u nazad, u vreme i prostor kada je još imala mogućnost izbora.

Ketu posle žestoke reakcije na Lintonova ruganja ipak uspeva da ponovo potisne Ketrin u sebi, i da opet bude „meka i blaga kao golubica“ (Bronte 1963: 233) i to iz iskrenog sažaljenja, ne iz sebičnosti, poput Ketrin: „– Lintone, izvini što sam te povredila – izgovori najzad, razdirana neizdržljivim bolom. – Mene ne bi povredio taj mali udarac o stolicu, pa mi zato nije palo na pamet da tebe može povrediti.“ (Bronte 1963: 294). Neli Din za Ketrin kaže da „ako bi vas ozbiljno rasplakala, retko se dešavalo da vam se ne pridruži i natera vas da se umirite da biste mogli nju tešiti.“ (Bronte 1963: 54-55). Jedna snažnija scena govori takođe o tome: kada je Ketrin uštinula Neli i slagala u vezi sa tim, a onda i ošamarila Edgara, ona mu ne dozvoljava da ode, pod pretnjom da će plakati celu noć: „– Nećeš – uporno će ona i zgrabi kvaku. – Nećeš još, Edgare Lintone, sedi, nećeš me ostaviti u ovakvom raspoloženju. Celu noć ću biti nesrećna, a neću da budem nesrećna zbog tebe! (...) Pa idi, ako ti se ide – odlazi! A ja ću plakati – plakaću dok mi ne pozli!“ (Bronte 1963: 93). Ketrin neće da bude nesrećna zbog nekog drugog, dok slične reči, ali sasvim suprotnog smera što se tiče žrtve, izgovara Ketu Lintonu: „Nisi mnogo povređen, Lintone, zar ne? Nemoj me pustiti da odem kući sa uverenjem da sam ti nanela zlo.“ (Bronte 1963: 294). Primećujemo da Ketu, odrasla kao centar sveta, s lakoćom to zaboravlja, kada je u pitanju patnja nekog bliskog njoj, dok se Ketrin nikad ne odriče sebe, osim ako će to nekom naneti bol: „– Kad bih samo bila sigurna da bi ga to ubilo – upade mi ona u reč – odmah bi se ubila!“ (Bronte 1963: 153). Čak i nastavak scene sa Lintonom, kada on sklizne sa stolice od besa i počne da se grči i previja, primetivši da Ketu ipak odlazi, podseća na scenu u kojoj se Ketrin, u nemoćnom besu pred Edgarovom iznenadnom čvrstinom, baca na sofu i preti mu preko Neli da će ozbiljno da se razboli da bi ga ražalostila. Primećuje se da Ketrin postupa isključivo i da postaje još isključivija (u ljubavi jednako kao i u besu) kada se suočava sa iskustvom, iz kojeg bi trebalo nešto da nauči i svoje postupke prilagodi situaciji, dok Ketu kroz iskustva (uglavnom teška)

spoznaje sebe i osobe iz svog okruženja, te uči da ih ceni ili sažaljeva. Vladislava Gordić Petković kaže:

„A u isključivosti detinjstva zarobljeni su starija Katarina i Hitklif, što ne sprečava Bronteovu da srećno do kraja romana pomiri poetičko i prozaično, metafizičko i fizičko. Vernost slikama fizičkog sveta bila je nepohodna da bi se dočarale obe romantične ljubavi, i između njih je uspostavljena vešta dijalektika.“ (Gordić Petković 2007: 54).

Upravo ta dijalektika nam služi kao prizma, kroz koju gledavši, nećemo upasti u zamku površnog tumačenja odnosa u *Orkanskim visovima*, u kojem su Ketrin i Hitklif tragični ljubavnici za koje svet nema razumevanja, a ljubav Keti i Hertona samo iznuđeno rešenje melodrame, da bi se koliko – toliko zadovoljio ukus publike, koja očekuje srećan kraj. Ako je Keti imala sve u detinjstvu, na ulasku u odrasli deo svog života sve na šta je navikla oduzeto joj je i ništa nije dobila srećnim spletom okolnosti, ništa joj nije „dato“. Najpre je naučila do koje granice može da izaziva Hitklifa i kako da ga, po potrebi, izbegne. Prilično rano je shvatila o Hitklifu nešto što možda ni čitalac romana nije, a što je najverovatnije spisateljičin sud o njemu:

„Gospodine Hitklife, vi nemate *nikoga* da vas voli; i ma koliko nas vi unesrećivali, uvek ćemo nalaziti osvetu u pomisli da vaša svirepost potiče od vaše nesreće. Vi *jest* nesrećni, zar nije tako? Usamljeni kao đavo, i zavidljivi kao on. *Niko* vas ne voli – *niko* neće plakati kad umrete! Ne bih volela da sam na vašem mestu!“ (Bronte 1963: 353).

Postavši Keti Hitklif, postala je i plen za obespravljivanje udatih žena u viktorskom stilu, ali sa naročitom dozom hitklifovske osvetničke mržnje. U početku je naivno mislila da joj je Linton saveznik, jer je predstava sveta slikana iz vizure Traškros Grejndža još uvek bila u živim bojama: „Linton je sve što mi je ostalo da volim na ovom svetu, i mada ste učinili sve što ste mogli da se omrznemo, ipak niste uspeli u tome! Čikam vas da ga zlostavljate kad ja budem pored njega, i čikam vas da mene zaplašujete!“ (Bronte 1963: 353). Nesreća i tuga koje su je zadesile ulile su joj dodatnu snagu i suze koje je isplakala pre smrti oca, mislivši da ga više neće videti, bile su poslednje koje će u *Visovima* proliti nad svojom sudbinom. Gubitak oca i pad pod vlast tiranina već se jednom desio u romanu – kada je stari Ernšo umro, Ketrin i Hitklif su pali u nemilost kod Hindlija i to je velikim delom odredilo njihove dalje sudbine. Keti je pod vlašću dva tiranina: Hitklif je onaj očigledniji, ali njegov sin bi, da je duže poživio i bio samo malo fizički jači sigurno nadvisio oca u tiraniji, ali gnusnije vrste. Sam Hitklif je svestan te mogućnosti, kada kaže:

„Linton ume dobro da igra malog tiranina. Bio bi u stanju da muči mačke koliko ti je volja, samo kad ne bi imale zube i kandže. (...) Čuo sam ga kako opisuje Zili prijatnu sliku onoga što bi ti učinio da je snažan kao ja: sklonost je tu, a slabost će mu izoštriti duh da nađe zamenu za snagu.“ (Bronte 1963: 337, 353).

Po telesnom sastavu, Linton je bedna karikatura svog oca, dok su Hitklifova neosetljivost za sve, osim za sebe i zlurado uživanje u nanošenju bola drugima u Lintonovom karakteru dovedeni do groteskne patologije, ne samo zbog slabašnog tela, nego i zbog slabosti duha. On je takođe i karikatura svih onih urođenih i stečenih otmenih manira koje je simbolizovao njegov ujak. U Lintonu, one su izvitoperene u razdražljivost, kukavičluk i pakost (ne zaboravimo kako se naslađuje govoreći o Hertonovom neznanju, znajući dobro da je ovaj suviše muževan da bi i pomislio da naudi slabašnom stvorenju kakav je on). Vidimo, dakle, da je Keti imala razloga da u ovakvom okruženju postane ne baš prijatna, kako bi to rekao Lokvud. Opšta mrzovolja, sumornost i gotovo režuća mržnja koje je zatekao u Visovima, uticali su da Keti sebe opaše oklopom koliko god je mogla izdržljivijim, jer joj je čak i beg u pustaru, omiljeni i relativno lak otklon njene majke, bio onemogućen. Sa istinskim nagonom za uništavanjem ljudskog duha, Hitklif joj je oduzeo i knjige, kao što je svetlost učenja oduzeo i Hertonu i kao što je to isto i njemu bilo oduzeto, posle smrti onoga koga je smatrao ocem.

Doroti Van Gent (1961) pisala je o značaju prozora u romanu, podsećajući na prvi susret sa Ketrin Ernšo kroz prozor u Lokvudovom snu, prvi i odsudni susret Ketrin i Hitklifa sa životom Lintonovih kroz prozor njihove kuće, te aluzije na Hitklifove oči kao smrknute prozore pakla. Podsetimo se ovde i Ketinog prvog pobunjeničkog čina, i dodajmo da je za njega bio neophodan prozor upravo u sobi njene majke, te da su na isti način knjige (u Visovima često i žrtve i ispovedaonice) bile neophodne za lagani proces ponovnog osnaživanja strukture iz koje je brutalno izbačena. Naime, knjiga i pismenost glavne su okosnice građenja odnosa Keti i Hertona, najpre izazivanjem sukoba, a onda i opreznog zbližavanja, razumevanja i iskrene mladalačke bliskosti. Kako Robert Mekiben (1960) zapaža, knjiga u njihovim životima predstavlja i podstiče dva suprotna svetonazora u kojima je ona kao simbol pogrešno upotrebljena: Keti je knjigama i zaštićenim konvencionalnim životom odvojena od realnosti, dok je Herton, uskraćivanjem knjiga i obrazovanja, doveden do stanja društvene tuposti. U oba slučaja, i u trećem, Hitklifovom, očinska figura je usko vezana za ono što knjige simbolizuju u romanu. Naime, moramo da primetimo da je gubitak očinske figure u sva tri slučaja pokrenuo i gašenje procesa prosvetavanja: posle smrti gospodina Ernšoa, jedine očinske figure koju je Hitklif poznao, Hindli mu, kao novi pater familijas, oduzima pravo na časove koje je njemu i Ketrin davao parohov zamenik, gurnuvši

time (i izgnanstvom među sluge) njegovu prirodu, ionako ne preterano prijemčivu za obrazovanje, u duhovnu i društvenu zapuštenost; kada je Hindli umro, a Hitklif preuzeo starateljstvo nad Hertonom, već zapušteno dete (mada solidnog obrazovnog potencijala) pada u potpuni intelektualni mrak; i na kraju, Ketī, posle očeve smrti, ostaje bez knjiga koje su joj bile uteha u paklu Visova. Primetimo i da su u sva tri slučaja oni koji uskraćuju knjige i ono što one simbolizuju, isti oni koji su nametnuti kao zamena za očinske figure i očeve: starog Ernšoa Hitklifu zamenjuje Hindli – „odvratna zamena“, kako kaže Ketrin, potom Hindlija Hertonu zamenjuje Hitklif – uskraćeni postaje onaj koji uskraćuje, a onda Edgara Ketī zamenjuje takođe Hitklif, udavši je za svog sina. Nekadašnje siročće postaje višestruki otac, a samo izdanak koji nosi njegovu krv vene pre vremena. Jedini kome obrazovanje nije uskraćeno jeste Linton, ali njemu knjige nisu ni uteha (kao što su to za Ketī), ni veza sa bliskom osobom (kao što su donekle bile Hitklifu), a ni novootrkiveni svet mogućnosti (kao Hertonu). Njemu su one samo sredstvo da zadrži Ketī pored sebe kad mu je volja i u svom taboru protiv Hertona, te da sebe oslobodi zamorne uloge udvarača koju mu je nametnuo otac, a takođe su mu i plen, jer „tata kaže da je moje sve što ona ima. Sve njene lepe knjige su moje; (...).“ (Bronte 1963: 344).

Ketī i Herton, dakle, iz svoja dva sveta, gotovo potpuno suprotstavljena ako govorimo o svrsi za koju se u njima (ne)upotrebljavaju knjige, moraju umnogome izmeniti svoja dosadašnja shvatanja i percepciju sveta oko sebe, prilagoditi ih onome novom što su upoznali, jer će samo na taj način izbeći potpunu stagnaciju. Mekiben kaže: „Vrednost Ketrininog nasleđa koje teži da se oslobodi pogrešne svrhe, pronalazi sebi odgovarajući subjekat u Hertonu; a ovaj, prepoznavši u njemu sopstvene potencijale i potrebe, postavlja ga sebi za odgovarajući cilj.“⁴⁷ (McKibben 1960: 161). Knjige su se u Orkanskim visovima krale, bacale u vatru, po njihovim marginama pisane su lične ispovesti, u Džozefovim rukama služile su kao riznica dokaza za sebične strahove od Sudnjeg dana ili izazivanje takvog straha. U Traškros Grejndžu međutim, biblioteka je Edgarovo utočište, naročito u trenucima kada je uzaludnost pokušaja skladnog bračnog života po naučenim standardima suviše opipljiva. Knjige su mu i sredstvo kojim pokušava da povрати Hitklifovim povratkom rastrojenu Ketrin u stanje pre njegovog ulaska u Traškros Grejndž, što je beskrajno promašen način. I Ketī uživa u carstvu knjige, i njime je zaštićena do mere potpune izolacije od stvarnog sveta oko imanja:

„Potpuno je uzeo na sebe njeno obrazovanje i pretvorio ga u zabavu. Srećom, radoznalost i živa inteligencija načinile su od nje dobrog učenika: učila je brzo i sa

⁴⁷ [„The value of Catherine’s inheritance, striving to disassociate itself from false purposes, discovers its proper subject in Hareton; and he, recognizing his own potentialities and needs in it, takes it for his proper object. Prevod na srpski: N. G.]

voljom, što je služilo na čast njegovoj nastavi. Do svoje trinaeste godine nijednom nije izašla sama izvan parka. (...) Gimerton je za nju bio nestvarno ime, a crkva jedina zgrada u koju je ulazila, izuzev u svoju kuću.“ (Bronte 1963: 234).

Dok je obilje knjiga u očinskom domu predstavljalo jedinu stvarnost za Ketu, u Visovima one su retka ostrvca pređašnjeg života, pa čak i bolni podsetnici na izgubljeni raj. Međutim, Keti se ne osvrće na izgubljeno onako kako to čini njena majka, da dovede sebe do stanja u kojem je jedina opcija smrt, pošto je povratak u detinjstvo nemoguć, a trenutno stanje omraženo. Ne doživljava ono što je izgubila kao jedini mogući svet u kojem bi mogla živeti, nego se, posle prvobitnog šoka, trudi da izgradi sebi život od ostataka prošlosti i to dragoceno nasleđe uloži u budućnost. Keti to čini postepeno, a pomaže joj Herton, najpre nesvesno i sa sasvim ličnim ciljem, koji će se vremenom pretvoriti u zajednički. Podsmevajući mu se zajedno sa Lintonom u početku, ona još opcertava granice teritorije svog duhovnog i društvenog nasleđa, svoje bliske prošlosti toliko suprotne od svega što Visovi predstavljaju i od onoga kako Herton tada izgleda. Posle Lintonove smrti, Keti nabusito odbija svaku pomoć i pokušaj prijateljavanja, ali je proces zbližavanja nezaustavljivo započet već Hertonovim dodavanjem knjige, iako se ta scena završava neslavno, njenim grubim i prezrivo odbijanjem njegovog bojažljivog dodira. Herton, poput pećinskog čoveka koji prvi put vidi vatru, zaslepljen dotada neviđenom lepotom, pokušava da pomiluje jedan njen uvojak dok je ona čitala. To je i njegov prvi korak ka razvrgavanju mraka u koji je doveden. Oboje se nakon tih prvih koraka vraćaju na stare, stagnantne puteve: ona u položaj uvređene princeze, a on u namrgođenog prostaka koji svoju nemoć brani psokama. Naredni njihov kontakt koji je povezan sa knjigama, vrlo je sličan tom prvom, osim što je fizički intenzivniji (Keti dobija šamar od Hertona) i dvosmeran: dijaloški kontekst podseća na prepirku dvoje koji se vole, ali kojima su počele da smetaju izvesne osobine onog drugog. Situacija ih je stavila u svakodnevni bliski kontakt, te hteli-ne hteli upoznaju jedno drugo, s tim što Herton pojavom Keti u svom životu dobija širu sliku onoga što mu nedostaje i prvi počinje da teži menjanju i poboljšanju. Kada njegovi pokušaji bivaju prezreni i ismejani, on pribegava fizičkom nasilju i nad Ketu i nad knjigama. Knjige baca u vatru, ne bez žaljenja, te se čini da je sebi zaustavio proces napretka već na samom početku, a njoj odsekao svaku materijalnu vezu sa prethodnim stanjem. Međutim, verovatnije je (a to će Emili Bronte i dokazati) da je vatra ovde poslužila kao medijum pročišćenja, kao sila posle čijeg delovanja ništa nije isto kao što je bilo pre. Nešto slično zaključuje Mekhiben (1960), govoreći o Hitklifovom pojavljivanju neposredno posle ove mini-lomače: on kaže da se tada stvarnost Visova urušava, a kao dokaz za to navodi Hitklifov prvi nagoveštaj neodlučnosti: „Biće čudno ako sam sebi planove pokvarim.“ (Bronte 1963: 372). Sa ovim smo saglasni u smislu

da prihvatamo da je to trenutak koji predstavlja među između Hitklifa koji se sveti i Hitklifa koji iščekuje. Međutim, moramo da dodamo i to da bez obzira na njegovu pokolebanost, zbližavanje Ketii i Hertona verovatno ne bi moglo biti zaustavljeno i to ne samo zbog zajedničkog cilja koji se ogleda u formiranju budućnosti međusobnim ustupcima i podrškom, a čije najočiglednije sredstvo jeste knjiga, nego i zbog osnove koju su oboje investirali u zbližavanje: Keti svoju blagu prirodu, koja joj onemogućava žestoko i dugotrajno insistiranje na isključivo sopstvenoj dobrobiti, a Hertona živ intelekt, dugo zaparložen i dobrodušnost (podsećani smo u nekoliko navrata da mu je žao Lintona što je stalno sam, i Keti kada je Hitklif tuče).

Već smo uporedili Keti sa njenom majkom, a moramo da izvršimo i poređenje Hertona i Hitklifa u svetlu Hitklifove rečenice, nakon Hindlijeve smrti: „Moj lepi dečko, sad si *moj*! Videćemo da li će jedno drvo porasti isto tako krivo kao i drugo pod udarcima istog vetra!“ (Bronte 1963: 231). Imamo pregršt dokaza o strašnim Hertonovim najnežnijim godinama, kada ga je Neli Din redovno skrivala od oca nasilnika, od čijih se izliva ljubavi moralo bežati jednako kao i od izliva besa (baš kao što je to bio slučaj i sa njegovom sestrom Ketrin). Kada ga preuzima Hitklif, dečko ne pati fizički, ali biva degradiran u radnika na imanju koje je u njegovoj porodici vekovima, a koje je sada prigrabio uljez iz liverpulskih sirotinjskih četvrti. Iako sličnost sa Hitklifovom sudbinom iz toga doba deluje velika, ona zapravo ide samo dotle da se prisilno pokušava oduzeti prilika za intelektualni razvoj i šansa za zauzimanje odgovarajućeg položaja na društvenoj lestvici. Razlika je u osnovnom polazištu: Hertona je sin naslednika, Hitklif je prosjačko dete; Hertonu društveni zakoni garantuju položaj, Hitklifu ga uskraćuju u potpunosti. Hitklif je uneo razdor u porodicu, poremetivši strukturu favoriziranja – stari Ernšo je neskriveno davao prednost njemu nad Hindlijem, a Hindli je tu ravnotežu na kratko povratio, legitimno, ali nasilno. U Hertonovom slučaju, zakoniti naslednik je silom lukave primene upravo zakona istisnut iz nasledne linije, bez mogućeg povratka, što je osigurano njegovom finansijskom i intelektualnom degradacijom. Istovremeno, Hitklif nije omraženi gospodar Hertonu, kao što je to njemu bio Hindli, naprotiv, Hertona je Hitklifu bezuslovno odan. Kada mu služi, on to ne čini iz straha, niti iz koristoljublja, a kada mu se suprotstavlja zarad Ketii, i to čini iz iskrene dobrote i saosećajnosti, na kraju i iz ljubavi.

Pojavom Ketii, on počinje da stremi pismenosti i uz nekoliko regresivnih momenata, „probuđeni um razvedrio mu je lice, oduhovio i oplemenio mu izgled.“ (Bronte 1963: 395). Ono što je do tada bilo samo vizuelna sličnost sa Ketrin Ernšom, dobilo je i duhovnu dimenziju. Verovatno je deo poetske pravde zbližavanje direktnog izdanka Ketrin Ernšom i

čoveka spolja toliko sličnog njoj, te je upravo to bilo neophodno kao rasplet svih Hitklifovih osvetničkih mehanizama i planova:

„Podigoše oči u isto vreme i ugledaše Hitklifa: možda niste nikad primetili da su im oči potpuno iste – oči Ketrin Ernšo. Sadašnja Ketrin nema druge sličnosti s njom izuzev širine čela i luka nozdrva koji joj daje izgled oholosti, htela to ona ili ne htela, Haritonova sličnost je veća: uvek je bila primetna, a te večeri, naročito upadljiva, zato što mu je razum bio živ a duševne moći probuđene do neobične aktivnosti.“ (Bronte 1963: 395).

Sam Hitklif kaže, „Jadan svršetak, zar ne?“ (Bronte 1963: 396). Ono čemu je on na kraju doprineo zapravo je pljuska samom sebi u lice, jer mu se pred očima formirala veza daleko stabilnija od one koju je on imao sa Ketrin, uprkos tome što je mislio da njih „ni beda, ni poniženje, ni smrt, niti išta što bi bog ili satana mogli sručiti (na nas) ne bi moglo razdvojiti (...).“ (Bronte 1963: 202). Dobio je dokaz da divlja i sebična ljubav koja sve ostalo svrstava u protivnički tabor, ne može da izdrži iskušenja koja društvo postavlja pred nju, a da prokaženi i obespravljani lako mogu da se povežu u savez i da uz održanje minimuma strukture, odole mahinacijama pojedinca, koji koristi protiv njih iste one zakone, koji su ga ne tako davno izgnali na marginu viktorijanskog društva. I opet je knjiga u središtu zbivanja: Keti je, delom iz grize savesti, delom iz instinktivne podstaknutosti na pravednost (shvativši Hertonov neobičan položaj sluge u sopstvenoj kući), a sigurno delom i zbog osećanja sapatništva, prva prišla Hertonu i pokušala da otopli odnose, najpre zadirkivanjem i tobožnjom ljutnjom, potom apelovanjem na rodbinsku povezanost, čime i nehotice daje prednost nasleđenoj strukturi nad trenutnim nametnutim stanjem, a onda i knjigom, vezivnim tkivom svega što poznaje i što je poznavala. Kada u prepirci punoj međusobnih optužbi (ali ne onakvih kakve Ketrin i Hitklif izgovaraju jedno drugom, poredeći svoj sebični bol i očaj) sazna da ju je ne mali broj puta branio od Hitklifa, Keti se iskreno izvinjava, dakle, čini ono za šta njena majka nikad nije bila sposobna. Isto tako i Herton, uvređen više puta, a gotovo nemoćan da promeni ono zbog čega je vređan i pored svojih nespretnih nastojanja, ne ostaje neosetljiv na njeno iskreno pokajanje, te prihvata knjigu koju mu je ponudila da čitaju. Ono u njihovim prirodama što ih je podstaklo na zbližavanje, nepatvoreno je njihovo, otvoreno za rast i kompromise, a nešto drugo u svakom od njih, podstiče ih da se zaštite od onoga što ih ugrožava. Tako Keti ono što je od majke u njoj koristi kada izaziva Hitklifa:

„ – Ne bi trebalo da gundate zbog nekoliko jardi zemlje za moje cveće, kad ste mi uzeli svu zemlju! – Tvoju zemlju, bezobrazna kučko! Nikad nije ni bila tvoja – reče Hitklif. – I novac – nastavi ona, odgovarajući mu na njegov besan pogled, i grickajući koru hleba, ostatak doručka. – Ućuti! – viknu on. – Dovrši doručak i

odlazi! – I Haritonovu zemlju i njegov novac! – nastavljala je bezobzirno. – Hariton i ja smo sada prijatelji i sve ću mu reći o vama! Gospodar kao da se zbuni za trenutak, preblede i ustade gledajući je sa izrazom smrtne mržnje. – Ako me udarite, Hariton će vam vratiti – reče ona. – Zato vam je bolje da sednete.“ (Bronte 1963: 392).

Hrabrost koju ovde pokazuje, neosporno je nasleđe s majčine strane, ali je razumevanje, koje će kasnije pokazati za Hertonuovu privrženost Hiktlifu, u suprotnosti sa Ketrininom sebičnošću. Vladislava Gordić Petković (2007) naglašava da je ta spremnost da razume takvu toplu privrženost njenom zlotvoru Hiktlifu, presudni dokaz Ketine zrelosti. Hertonu usađena prostota služi kao štit od posmevanja njegovim pokušajima da se obrazuje i bude dostojan svoje mlade i lepe rođake. Jednom kada nad knjigom sklope sporazum, taj štit će oslabiti i vremenom potpuno nestati, ostavivši iza sebe ono što je Herton zapravo i trebalo da bude – naslednik stare loze. A kada Hitklif kao prepreka tome bude uklonjen, društvena pravila i zakonitosti već će se pobrinuti po automatizmu da se on smesti na svoje zakonom obezbeđeno mesto.

Zajedno, nisu oni nikakva verzija svojih roditelja ili onih koje su smatrali roditeljima. Hitklif možda vidi svoje detinjstvo u Hertonu, ali je na kraju i bolno svestan razlike između njih: Hertona ljubav i divljenje podstiču na samokorigovanje, a ne na još veću izolaciju (iako je postojala opasnost za to). Herton i pored ljubavi prema Keti, ne prestaje da bude odan Hitklifu, njegova ljubav ne isključuje sve drugo i svakog drugog, nego oplemenjuje. Hitklif, poučen svojim iskustvom, kori Keti: „Tvoja ljubav načiniće od njega izgnanika i prosjaka.“ (Bronte 1963: 394), ne shvatajući da postoje i manje isključive ljubavi, ljubavi koje nisu destruktivne i autodestruktivne.

I poslednji čin pre smrti gospodara njihovih sudbina, predstavlja sahranu još neumrle, ali smrtno ranjene osvetničke siline u Visovima: Herton je, na Ketin nagovor, raskrčio Džozefu omiljeno ribizlovo i ogrozdovo žbunje, da bi se tu posadilo cveće iz Grejndža. Ovaj simbolični prenos Lintonovih među Ernšooove, stabilnosti društvenog poretka u društveni kaos, uravnoteženost gajenog i negovanog u netaknutu živopisnost i grubost samoniklog, predstavlja i konačni izgon „demonskog semena“ iz istorijata dve porodice i prestanak podjarivanja mržnji, sukoba i pakosti, a početak samospoznajnog procesa shvatanja neophodnosti kompromisa. Bdiujući nad mrtvim Hiktlifom, Herton bdi nad sopstvenim detinjstvom i mladićkim godinama, ostavljajući ih tamo gde i pripadaju – sa druge strane prozora, u tmini kišnih noći, dok on ostaje na mesečini koja obasjava stari natpis sa njegovim porodičnim imenom. Keti Linton Hitklif Ernšo prešla je tačno obrnut put od puta svoje majke, te prva dva prezimena ostavila iza sebe, vrativši se majčinom devojačkom, ali

opremljena mudrošću i strpljenjem, netipičnim za nosioce tog prezimena. „Katarina i Herton spoznali su altruizam (...).“, kaže Vladislava Gordić Petković (2007). U ovoj rečenici sažeta je romansa ovo dvoje mladih, a ona je ujedno i ključna reč isкупljenja u drugoj generaciji.

3.5. Ženska bolest „nemih“ viktorijanskih heroína

Virdžinija Vulf u svom eseju *A Room of One's Own* kaže: „Žene su sve ove vekove služile kao ogledala sa magičnim i izvrsnim moćima da odražavaju figuru muškarca u veličini dvostruko od prirodne.“⁴⁸ (Woolf 2004: 45). Na tragu ove misli je i Frejzer Harison (Harrison) u knjizi *The Dark Angel: Aspects of Victorian Sexuality* (1977), kada kaže da su viktorijanski muškarci smatrali brak načinom da povećaju i prošire svoje bogatstvo putem potomstva. U tom smislu, Ema Domingez Rue (Domínguez-Rué 2010) tvrdi da je nežan i anemičan izgled žena srednje i više srednje klase pokazivao njihov dekorativni položaj, istovremeno dokazujući na taj način bogatstvo njihovih muževa, jer je to podrazumevalo muževljevu sposobnost da izdrži jednu takvu neproduktivnu suprugu. Osim toga, kako Sali Mičel objašnjava u *Daily Life in Victorian England* (2010), posle udaje, sve je pripadalo supruhu: novac, zemlja, deca, pa i samo telo žene, te je viktorijanska supruga i pravno bila svedena na dekoraciju domaćeg ognjišta. Osim zakonima, ovo je obezbeđeno i perfidnijim mehanizmima:

„Uobičajeno je da u svim beznačajnim prilikama muškarac treba da se povuče ispred žene, da joj ustupi prvo mesto (...). Muškarac se trudi da je rastereti svih mučnih obaveza i svake brige. Znači, ujedno je osloboditi svake odgovornosti. Očekuje se da će žena, tako obmanuta, privučena lagodnošću položaja, prihvatiti ulogu majke i domaćice kojom muškarci hoće da je zarobe. Činjenica je da većina buržoaskih žena podleže. One se čak ne usuđuju da izlože svoje zahteve, jer ih njihov odgoj i parazitski položaj drži u zavisnosti od muškaraca.“ (De Bovoar 1982: 157).

Fizička i ekonomska zavisnost odražavala se i na naoko banalan način, ali način koji je materijalizovao skučenost i fizičkog i duhovnog manevarskog prostora za žene: upotrebom korseta. Imperativ tankog struka, koji se jedino mogao ostvariti neprirodnim stezanjem, ograničavao je i doslovno ženama slobodu kretanja, dok je na simboličkom nivou odslikavao gušću strukturu patrijarhalnog društva. Fizički onemogućene da normalno dišu i normalno se hrane, žene su nevoljno ovaplotile ideju o „Kućnom anđelu“, s tim što anđeoska gracilnost nije bila posledica duhovnosti, nego često opasnih zdravstvenih tegoba poput anemije, problema sa varenjem, pa čak i tuberkuloze. Postojali su i tragični slučajevi u kojima se videla sva nepraktičnost i opasnost korseta, krinolina i mnogobrojnih podsuknji: „Suknje su

⁴⁸ [„Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size.“ Prevod na srpski: N. G.]

ble toliko široke da su mnoge žene umrle progutane plamenom, pošto bi vatra iz otvorenih kamina ili od sveća zahvatila materijal.“⁴⁹ (Wojtczak 2002). Rue takođe navodi i zaključak Brama Dijkstre, u kojem se kaže da su žene pokušavale da se, izgledajući se, prilagode morbidno privlačnom idealu tuberkuloznog izgleda, koji je smatran dokazom svetačkog karaktera.

Na ovo se nadovezuje i drugi motiv za to da su žene merilo uspešnog viktorijanskog muškarca: verovanje (koje je preraslo u dogmu) da je žena manje telesna od muškarca, da svoje telo mora da podredi svojoj volji, te da takva vrsta samokontrole svedoči o tome da savršena supruga ume da obuzda svoje fizičke apetite i prednost da duhovnosti, što tanano telo potvrđuje. Ono takođe najčešće potvrđuje i klasnu konotaciju: nežnost i krhka građa isključuju mogućnost fizičkog rada, te dokazuju imućno poreklo. Manjak telesnosti ovde čitamo kao ukidanje polnih odlika, što je s jedne strane nametnuto društvenim očekivanjima, a s druge strane samonametnuto jer, kako kaže Ilejn Šovolter (1987: 127), „kroz rigidnu kontrolu svoje ishrane, anoreksičarka izražava strah od seksualne želje odraslog bića i oličava prenaplašen vid umrtvljujućeg života poslušne kćeri.“ U konkretnom slučaju Ketrin Ernšo Linton, ona teži povratku u detinjstvo, period pre pojave polnih odlika i sa njima povezanih društvenih obaveza. Kako Vladislava Gordić Petković zapaža, „Kod Katarine se želja za samouništenjem javlja onda kada se pojavi kriza emotivnog izbora, a svest o sopstvenoj ženskosti javlja se samo kao socijalni impuls približavanja Lintonima (...).“ (Gordić Petković 2007: 60).

Ovde dolazimo do paradoksa koji vrlo pronicljivo objašnjava Ema Domingez Rue (2010). Ona, naime, povezuje definiciju logike anoreksije, koju daje Lesli Hejvud (Heywood) u knjizi *Dedication to Hunger: the Anorexic Aesthetic in Modern Culture* (1996), sa estetskim i kulturološkim posledicama koje je ta logika imala po zdrave žene perioda. Definicija ove logike je da je to skup pretpostavki koje više vrednuju um od tela, tanano od debelog, beloputo od crnopotog i muško od ženskog. Vođeni ovim usmerenjem, otkrivamo da ideal ženstvenosti i istinskog damskog – sitno, lomno telo, bleđa, prozirna koža, bestelesna i nestrastvena priroda – nije ništa drugo nego maskulini konstrukt osmišljen da svedoči o čistoti i nesebičnosti žene i njenom karakteru svetice, te je na taj način ograniči u individualnom razvoju. Rue (2010) navodi da književnost i umetnost devetnaestog veka obiluju primerima povezivanja tela žene sa njenim moralnim i emotivnim osobinama:

„Prizori žena koje se oporavljaju od bolesti, ili su nepokretne, ili čak i mrtve, punili su galerije i časopise tog perioda. Smrti Ofelije i Gospe od Šalota bile su omiljeni

⁴⁹ [„The skirts were so wide that many women died engulfed in flames after the material caught fire from an open grate or candle.“ Prevod na srpski: N. G.]

motivi većine umetnika – poznati Prerafaeliti, kao što su Dante Gabriel Rosseti ili Džon Everet Mile, slikali su ih gotovo opsesivno.“⁵⁰ (Domingez Rue 2010: 299).

Patrijarhalni stav da je fizička slabost odraz duhovne i moralne veličine žene, i to nasuprot fizičkoj snazi i stamenosti muškarca, koje, zanimljivo, svedoče o njihovoj odvažnosti, bogatstvu i uspehu, Ema Domingez Rue smatra nasilnim prema ženskoj autonomiji i osećaju sopstvene vrednosti, i to sve pod maskom obožavanja i zaštite žena. Paradoksalno je da poštovanje ovakvog stava predstavlja istovremeno i povinovanje opšteprihvaćenom maskulinom konstrukt i poziv u pomoć: kako Ilejn Šovolter (1987) navodi, anoreksični izgled (u to vreme izgled „žena koje poste“) je idealizovan kao paradigma nesebičnog i bestelesnog viktorijanskog anđela, ali su i lekari s kraja veka povezivali epidemiju „ženskih bolesti“ sa ženskom ambicijom da zauzmu mesto u javnoj areni. S obzirom na to da izgladnjivanje poništava polne odlike (čija pojava nužno povlači i društvene obaveze), ono može biti i način da se muškarcu uskrati pristup ženskom telu, jedinom entitetu koji je donela u brak, a koji je donekle mogla da kontroliše. Na ekstreman način doduše, ali ipak je donosio osećaj kontrole u životu koji je udajom prešao u potpunosti u ruke ponekad potpunog stranca. Međutim, na osnovu navedenih potenciranih ideala iz književnosti i umetnosti, Rue zaključuje da je upravo takvo krhko žensko telo imalo erotski naboj za muškarce, jer je upućivalo na pasivnost, upravo na ono što se od žena i tražilo. Dakle, ukoliko nisu iznašle neki dodatni način da uspostave kontrolu nad svojim telom, viktorijanske supruge su se nalazile u klopki društvenih načela i sopstvenih pokušaja da ih izbegnu. Različita svedočanstva govore o tome da su mudre žene pronalazile načine da izbegnu bračne dužnosti telesnog podavanja, ali i da su to bili samo kratkotrajni periodi slobode: Harijet Bičer Stou, beleži Elizabet Abot u *Istoriji braka* (2014), nakon višestrukih trudnoća, odmarala se sa svojom sestrom osamnaest meseci u sanatorijumu Bratlboro, uživajući u razgovorima sa ostalim ženama i vežbanju na vazduhu. Iako je odbijala da ima odnose sa mužem kada joj je bio u poseti, devet meseci po povratku kući, rodila je sina.

Lesli Hejvud (Heywood 1996), nazivajući žensko telo negativnim Drugim, takođe utvrđuje paradoks izgladnjivanja kao vida protesta: ona smatra da je to protest protiv tradicionalnih rodnih uloga, preko odbacivanja tela koje žene čini tim negativnim Drugim, istovremeno potvrđujući maskuline standarde redukujući žene do savršene inkarnacije idealne ženstvenosti. Jednačina je jasna: kome je potrebno manje hrane, taj je manje telesan. Ko je manje telesan, taj je duhovniji, pasivniji, submisivniji i logično je da igra takvu ulogu.

⁵⁰ [„Images of convalescent, invalid, dying or even already dead women crowded art galleries and magazines of the period. The deaths of Ophelia and the Lady of Shalott were favourite subjects of most artists – well-known Pre-Raphaelites like Dante Gabriel Rossetti or John Everett Millais painted them almost to obsession.“ Prevod na srpski: N. G.]

U viktorijanskom svetu koji je žene uzdizao na pijedestal anđela, moć tih anđela bila je nesrazmerno mala, dok je moć muškaraca, nimalo anđeoske prirode, bila bezgranična. Muško je bilo standard, žensko – ono Drugo. To drugo je pokušavalo svoju drugost odbaciti anoreksijom, gubljenjem ženskosti i približavanjem maskulinim karakteristikama. Međutim, kako Rue zapaža, to je u velikoj meri pojačalo kontradiktornosti, jer je žena pozicionirana u prirodnoj ulozi žene i majke, dakle telesne, zemaljske osobe, a onda joj se ta telesnost uskraćivala, zahtevom za „istinском ženstvenošću“, koja mora biti bestelesna, anđeoska. U tom smislu, Mišel Fuko u *Istoriji seksualnosti* kaže da je pol tumačen u patrijarhalnom svetu na takav način da je doprineo ženskom osećanju drugosti, jer je s jedne strane smatran suštinom žene, s obzirom na to da su one zbog trudnoća bile konstantno pod dejstvom hormona, a s druge strane smatrano je da su praktično bespolne, jer je polnost pripadala isključivo muškarcima. Ako produžimo jednačinu, videćemo da je nedostatak polnosti uzročno-posledično povezan sa odsustvom strasti, tačnije rečeno, odsustvom strasti za bilo šta drugo osim za majčinske dužnosti, dobrotvorni rad ili crkvu. Strast za znanjem, intelektualnim ili seksualnim, bila je u sferi nedozvoljenog, kako kaže Nikol Fisk u članku 'A wild, wick slip she was': *The Passionate Female in Wuthering Heights and the Memoirs of Emma Courtney* (2006). Do sličnog zaključka dolazi i Li Gardner u *The Expendable Victorian: A Girardian Approach to Female Sacrifice in the 19th Century Victorian Novel* (2011): ona kaže da se od Ketrin Ernšo (čitamo: od devojčica) očekivalo da potisne strasti, emocije i energiju, za šta je u njenom slučaju izduvni ventil bio blizak odnos sa Hitklifom. Ona navodi tvrdnje Suzan Rubinov Gorski o negovanju kulta nežne žene i njene pasivnosti i ograničene društvene uloge. Nasuprot tome stajale se viktorijanske devojčice i devojke čije je snažno zdravlje smatrano neprihvatljivom muškobanjastošću. Energija i aktivnost u devojčica, ukoliko se ne bi na vreme suspregnule, sasvim izvesno dovodile su i do nimalo prijatnih otkrića sopstvenih mogućnosti u devojaštvu. Otud društvena dogma o krhkoj, nemoćnoj, duhovnoj ženi kao idealnoj, svetici, čuvarci porodičnog ognjišta, nemoj, a sveprisutnoj. Ulazak u devojačko doba označavao je ozbiljno preuzimanje društvenih uloga i kretanje putem sa kojeg skretanje više nije bilo moguće. Viktorijanska dvojstva svetice i grešnice, pristojnog i nepristojnog, muškog i ženskog roda, oštro su ograničavala kategoriju idealne žene. U *Memoarima Eme Kortni* koje Nikol Fisk smatra svojevrsnom pretečom *Orkanskih visova*, jedan od protivnika obrazovanja žena, gospodin Pemberton kaže:

„Dama čita...Nebesa, gospodine Kortni! upropastićete svu njenu žensku gracioznost; znanje i učenje su nepodnošljivo muškobanjasti kod žena, a one su rođene samo za nežnu utehu muškarca! Um mlade dame trebalo bi da bude čist i neuprljan, kao list belog papira, ili njeno još svetlije lice: bore razmišljanja uništiće jamice lepote;

oponašajući muškarčev razum, one izgube izvrsni, fascinantni šarm, u kojem se sastoji njihovo istinsko carstvo.“⁵¹

Osim što bi pokvarila svoje andeosko lice, dama bi mogla da spozna svoje istinske granice, te bi moglo da se desi da ne prihvati one nametnute, ili da ih barem preispituje. Rue (2010) smatra da je upravo taj jaz između nametnute norme ženstvenosti i prave prirode svake žene, doprinio autodestruktivnim tendencijama kod žena i osećanjima mržnje prema sopstvenom telu. Kada govorimo o telu kao fizičkoj formi, i ono je bilo poprište borbi između prirode i konvencija društva: spomenuli smo već korset kao simbol društvenih stega, a u slučaju Ketrin Ernšo, početak njegovog nošenja predstavlja i stupanje upravo na onu stazu bez ijednog račvanja. Ketrin nije baš knjiški tip, te se ne suprotstavlja slici nežne žene u tom smislu, mada se opire Džozefovom izboru literature i otvoreno pokazuje prezir prema njegovom farisejstvu, ali svoj integritet i svoje shvatanje sebe brani hraneći svoj intelekt u prirodi, u beskrajnim lutanjima pustarom i intenzivnim druženjem sa Hitklifom. Priroda je ovde antipod čvrstim vrpcama korseta u koji će Ketrin morati biti utegnuta da bi stupila u svet Traškros Grejndža i odgovornosti odraslih. Ne toliko kroz knjige, nego kroz relativno nenadzirano odrastanje, Ketrin je mogla da spozna svoje mogućnosti, tačnije, uspela je i da ih dostigne na određeni način, razvivši bliskost sa Hitklifom do stepena potpunog poistovećenja, nesvesno na taj način prelazeći granicu roda, klase i identiteta. Kada je otac neposredno pred smrt pita zašto nije uvek tako dobra devojka (kao što je u tom trenutku bila), ona mu nasmejano odgovara: „ – A zašto ti, oče, nisi uvek dobar čovek?“ (Bronte 1967: 56). Idealno viktorijansko dete nikad ne bi odgovorilo na taj način, nego bi verovatno osetilo grižu savesti ili bi barem odgovorilo nešto skrušeno, ali ne i Ketrin. Odgovorila je pitanjem, iskreno i logično, ne razmišljajući o konvencionalnim odgovorima, koji bi trebalo da su joj tada bili na pameti, ne razmišljajući čak ni o posledicama koje bi njen odgovor mogao izazvati – očevu srdžbu i uvređenost. Nikol Fisk (2006) zapaža da očeva smrt u trenucima kada mu Ketrin peva čak simboliše stanje u kakvom će se naći patrijarhalno društvo, ukoliko se strastvena priroda ženske osobe uspešno ne potisne. Primetno je da je Ketrinin dom bez Kućnog anđela, pa su možda u njenom ponašanju implicirane posledice odsustva te figure i tog modela ponašanja. Ne dobivši neophodnu indoktrinaciju u sopstvenom domu, od svoje majke (koju bi trebalo da oponaša), Ketrin inicijaciju u svet nemih heroina prolazi u susednoj porodici Lintonovih. To je ujedno i predskazanje i prvi korak u procesu transformacije iz

⁵¹ [„The lady reads...Heavens, Mr. Courtney! You will spoil all her feminine graces; knowledge and learning, are insufferably masculine in a woman – born only for the soft solace of man! The mind of a young lady should be clear and unsullied, like a sheet of white paper, or her own fairer face: lines of thinking destroy the dimples of beauty; aping the reason of man, they lose the exquisite, fascinating charm, in which consists their true empire.“ Mary Hays, *Memoirs of Emma Courtney*, Broadview, New York, 2002. str. 57. u Nicole Plyler Fisk, „A wild, wick slip she was’: The Passionate Female in *Wuthering Heights* and the *Memoirs of Emma Courtney*“, *Brontë Studies*, Vol. 31, July 2006.]

ohole, divlje, neposlušne ali ne i zlonamerne devojčice, kako ju je Neli Din opisala, u „najugledniju ženu u okolini“ i Kućnog anđela.

Vratićemo se ovde na energiju, aktivnost i snažno zdravlje kao sigurne pokazatelje budućeg neprihvatljivog ponašanja jedne mlade dame i osobine koje je posedovala Ketrin, te ćemo ispitati kako je izgledala i kako se ponašala kada se vratila iz Traškros Grejndža, posle pet nedelja odsustva. Što se spoljnog izgleda tiče, promena je najočiglednija, jer je Ketrin obučena, počešljana i doterana onako kako je očekivano za devojkicu njenog uzrasta, ali devojkicu iz kuće sa više reda i discipline (ne zaboravimo da je kuća Ernšoovih posle smrti Hindlijeve žene postala ruglo buržoaske samodovoljnosti, nikako njeno ogledalo, kao što je to bila kuća Lintonovih). Zahtevna frizura, skupoceni šešir, dugački ogrtač koji je morala držati obema rukama da bi mogla da se kreće, svilena haljina, uglačane cipele – sve u službi dekorativnog efekta, a otežavajućeg kretanja: Hindli joj je pomogao da siđe sa ponija, njoj koja je sa šest godina „mogla da jaše svakog konja iz štale“ (Bronte 1967: 46). Od devojčice koja je jahala konje, jurila pustarom i pevala i igrala po celoj kući, svetla lintonovskog blagostanja pokušala su stvoriti nemoćnu mladu damu. Ruke su joj bile bele od nerada i neizlaska iz kuće, a beskrajno ponavljanje rituala po kojima je živela porodica Linton, dodatno joj je usporila duh. Ograničena pokretljivost tela, odražavala je suzdržanost duha, te smo ponovo došli do teme pasivnosti, bestelesnosti i odsustva strasti. Od Ketrin se očekivala suzdržanost u ponašanju, što ona najpre i pokazuje, ne zagrlivši Neli pri susretu, jer je bila prekrivena brašnom i ne dirajući kućice – strah od prljanja svilene odeće krije zabranu kvarenja idealne slike dame, od koje se očekuje da sama sprovodi tu zabranu, samocenzurišući svoje postupke. Koliko je to teško bilo za Ketrin, koja je spoznala svoju snagu i bila svesna i njene grozničave strane („...; moraš mu ukazati na opasnost napuštanja takve politike i podsetiti ga na moju strasnu prirodu, koja se graniči sa ludilom kad se raspali.“ (Bronte 1967: 148)), videlo se i pri susretu sa Hiktliom, kada ga je uprkos njegovoj prljavštini izgrlila i izljubila. Našavši se u epskoj situaciji „imati, pa nemati“, Ketrin će početi da oseća baš tu vrstu autodestruktivnosti i mržnje prema sopstvenom telu, o kakvoj govori Rue (2010).

Suzdržanost u ponašanju i ophođenju odnosila se i na suzdržanost u jelu i piću, koja je dovodila do tražene tananosti, a svedočila o samokontroli i obuzdavanju svih ovozemaljskih nagona. Kako smo već naveli, ovo je potpomagala sputanost odeće i fizički onemogućavajući unos optimalnih količina hrane. Pomalo banalan primer, ali istorijski verodostojan, primer je Skarlet O'Hare iz romana *Prohujalo sa vihorom*, gde ona maksimalno utegnuta korsetom do struka obima neverovatnih 47 centimetara, odbija da jede po savetu svoje Memi, koja kaže da nije pristojno da dama na zabavi jede poput poljske

radnice, na šta Skarlet komentariše da je Ešli (njena neostvorena ljubav, prim. aut.) rekao da voli devojke koje imaju zdrav apetit. Kada Memi primeti da gospoda jedno pričaju a drugo misle, te da je Ešli nije zaprosio, Skarlet tako stegnuta prkosno ubacuje u usta velike zalogaje hrane i s mukom govori da će povratiti koliko joj je teško da udahne. Drugom prilikom, ona u očajanju izjavljuje da neće više radati jer joj se nakon porođaja struk proširio na 50 centimetara. Taj strašni ideal tananosti i rajske ravnodušnosti prema prirodnim nagonima poput gladi i seksualne želje, izazivao je već pomenute kontradikcije u ženskoj psihi, a kod Ketrin – u čiji se život Hitklif, njen sadrug u strastvenosti, vraća nakon tri godine odsustva – i odvratnost prema sopstvenom bremenitom telu, dokazu da će ispuniti još jednu dužnost Kućnog anđela. Kao netipična kandidatkinja za ovu titulu, iako inicijacijom kod Lintonovih preobražena u pitomicu od koje se mnogo očekuje, Ketrin je od samog početka roba s greškom, upravo zbog toga što je svesna svojih mogućnosti van viktorijanskih okvira za jednu damu. Nagoveštaj ovoga nalazimo i u pomenutom zagrljaju sa Hitklifom, po dolasku iz Grejndža: „Ona zabrinuto pogleda njegove prljave prste u svojoj šaci, a onda u svoju haljinu, koja nije postala lepša od dodira s njim.“ (Bronte 1967: 71). Njena uprljana haljina svedoči o zauvek obeleženoj duši – Hitklif ostavlja svoj trag i nikakve naknadno usvojene konvencije neće ga ukloniti u potpunosti. Ne zaboravimo ni jedan naoko nebitan detalj: Ketrin je zagrlila i poljubila njega, a ne obrnuto, ona je njega uhvatila za ruku i sprečila ga da pobegne, kao da je u pokušaju da obnovi savezništvo prekinuto na gotovo dva meseca, pokušala da konzumira njihovu neizgovorenu, a nepobitnu strast. Time se već udaljila za nekoliko koraka od svoje novopronađene dekorativne funkcije. Ona i sama kaže da za nju nema mesta u raju: „Htela sam samo da kažem kako mi se nije činilo da je raj za mene, i kako mi se srce cepalo od plača u želji da se vratim na zemlju (...) Kao što raj nije za mene, tako isto nije za mene ni udaja za Edgara Lintona (...)“ (Bronte 1967: 103). Ona već i pre udaje i ulaska u ulogu Kućnog anđela predviđa da za nju nema mesta među anđeoskim, netelesnim bićima, jer je svesna svoje prirode koja, ne samo što će se teško povinovati očekivanjima srednjoklasne zajednice (usred privida sklada i ljubavi, Ketrin zapada u sumorna raspoloženja), nego će i ponovnim pojavljivanjem Hitklifa pokrenuti potisnuti san o integritetu, ostvarenju oba svoja izbora, za koje Vladislava Gordić Petković (2007) kaže da vode u ambivalenciju, rasep ličnosti.

Uprljana haljina kao neizbrisiv trag obeleživosti jednim maskulinim principom i bremenito telo kao nedvosmislen dokaz stupanja u svet odraslih i obaveznih, uticajem drugog maskulinog principa, doprinose da Ketrin svoju ličnost i svoje telo počinje da doživljava kao tuđe: najpre kao oruđe nemog izražavanja pobune, a onda i kao oruđe pomirenja dva pomenuta principa, te na kraju kao očajnički vapaj za slobodom rastrzane duše, koja uprkos

pokušajima da se uskraćivanjem tela postigne duhovna sloboda, to isto telo doživljava kao zatvor. Prema Nelinom svedočenju, Ketrin prolazi kroz razdoblja mračnog raspoloženja, tokom kojih je Edgar mudro ostavlja na miru, iako iz pogrešnih, pomalo i naivnih razloga, ali razloga koji kriju iskrenu brižnost o bližnjem. Ostavljena na miru, Ketrin nemo samopotvrđuje svoju moć nad Edgarom, osobom zbog koje je, prirodom stvari, izgubila moć. Potom, nakon Hitklifovog povratka, pokušava svoje fizičko postojanje da stavi u službu legitimnog vraćanja Hitklifa na mesto uz sebe, praktično rame uz rame sopstvenom mužu. Ova fantazija o integritetu i pomirenju dva maskulina principa, uprljane svilene haljine i one besprekorno čiste koja krije kardinalne promene u ženskom telu, robovanju silovitoj, sebičnoj ljubavi i ljubavi koju odobravaju društvena pravila ponašanja, vodi Ketrin u očajničke pokušaje urušavanja sopstvenog fizičkog života, u cilju osvete za nepostojanje slobode. Emili Bronte pažljivim vođenjem događaja uverava nas da ni jedan ni drugi princip ne vodi u slobodu: konvencijama društva opterećena uloga Kućnog anđela gotovo jednako ograničava kao i potpuna identifikacija sa Hitklifom. Stoga, Ketrin će pokušati slomiti njihova srca time što će slomiti svoje, to jest, uništavaće „ovaj oronuli zatvor“ (Bronte 1967: 200), mesto gde ubrzano buja nov život, u bezuspešnom pokušaju da oslobodi svoj duh. Ironično je to što upravo taj konačni čin pobune protiv teze „suffer and be still“, potvrđuje njenu pasivizaciju.

Taj „oronuli zatvor“, svoje mentalnim i fizičkim patnjama izmučeno telo, Ketrin doživljava kao prepreku na putu do oslobođenja svoje duše, vapeći za prostranstvima pustare i dečijim lutanjima sa Hitklifom. Osećaj uhvaćenosti u zamku, koji joj daju brak, bogatstvo i trudnoća, sve ono što bi idealni *kućni anđeo* smatrao blagoslovom i prednošću, dovoljan je da je gurne preko ivice u nastupima očajanja. Izmenjenog tela, a duha podvrgnutog mimetičkoj želji, Ketrin je dodatno zbunjena svojom drugošću. Možemo ovde povući paralelu sa zapažanjima Simon de Bovoar o bremenitim ženkama u životinjskom svetu, koja iznosi u *Drugom polu*: „Noseći u sebi nešto drugo, koje se hrani njenom supstancijom, ženka je za čitavo vreme trudnoće istovremeno i ona sama i nešto drugo nego što je ona.“ (De Bovoar 1982: 47). Dajući prednost vrsti, ženka se odriče svog individualnog prava, za razliku od mužjaka, koji konstantno potvrđuje svoju individualnost. Znači individualnosti ovde se ogledaju u brzini (npr. kod kobile i pastuva), razvijenosti njuha (npr. kod lovačkih pasmina), inteligenciji (npr. kod majmuna) – sve ove osobine u jednakoj meri poseduju i mužjaci i ženke, ali samo ih ženke ne prihvataju za svoje pravo, nego se tog prava odriču u korist vrste, kada su bremenite. Za Ketrin, trudnoća je jedan od okidača tzv. ženskog oboljenja, jer označava za nju strašnu konačnost u nemogućnosti da obnovi simbiozu sa Hitklifom: očekivanje deteta je vrhunski dokaz pripadnosti jednom muškarcu, a otuđenja od drugog.

Njeno tvrdoglavo odbijanje hrane „predstavljalo je tihi, neartikulisani i nesvesni protest zbog zanemarivanja osobnosti ženskog mentalnog i moralnog sklopa.“ (Gordić Petković 2007: 59). U Ketrininom slučaju, osobnost je predstavljala identifikaciju sa Hitklifom, a ona je postala nemoguća najavom materinstva. Drugost, koju pojačavaju kako fiziološke, tako i društvene implikacije najavljenog materinstva, kategorija je iz koje Ketrin ne uspeva da se izvuče živa. Umna poremećenost koja će nastupiti kao do krajnosti pojačana posledica izgladnjivanja i emotivnog vrtloga koji joj je izmakao kontroli, oslabiće njeno fizičko biće i izazvati prevremeni porođaj koji će ugasiti njen život. Koliko je snažan efekat krajnjeg ishoda Ketrinine ženske bolesti, vidi se, osim očigledno u reakcijama ukućana i Hitklifa, i u odnosu prema tek rođenoj devojčici, za koju Neli kaže da je bila potpuno zanemarena u prvim satima svog života: „Niko joj se nije obradovao, siročče! U prvim časovima posle rođenja, mogla je umreti od plača, toliko joj niko nije poklanjao pažnju.“ (Bronte 1967: 205). Biće koje potvrđuje neraskidivost veze svojih roditelja, uprkos snazi veze Ketrin i Hitklifa koju vrlo direktno potenciraju njih dvoje, a ostali junaci romana sa neskrivenom bojazni, preživeće dovoljno dugo da pređe razvojni put kojim će od sebe otkloniti pretnju ženske bolesti, kojoj je kod svoje majke na svojevrsan način doprinela.

Mrtva Ketrin anđeoskija je nego ikad pre. Njeno fizičkim i psihičkim torturama opustošeno telo predalo se i najzad oslobodilo njen duh. Simon de Bovoar bi rekla da je vrsta nadvladala jedinku. Takva nemost je, za razliku od one za života, konvencionalno poželjna i apsurdno smrću oživljava ideal pasivne, bespomoćne, nežne viktorijanske žene. Stvorena je realistična kompozicija za viktorijansku sliku žene na umoru, a za jorkširski običan svet još jedna legenda, poput onih na kojima je odrastala Emili Bronte. Tako je Ketrin Ernšo Linton svojom verzijom protesta, uz neizrecivo visoku cenu ostvarila i ideal Kućnog anđela i pustarsku slobodu.

4. Tomas Hardi: Neslavni Džud

4.1. Hardijev fatalizam: odsustvo prava na sreću

Tomas Hardi je u *Neslavnom Džudu* svoje junake, Džuda Folija i Suzanu Brajdhed, opremio takvim dvojnostima da u situacijama u koje ih je stavio, nisu imali gotovo nikakve šanse. Pokušaćemo ovo da objasnimo pomoću upozorenja Lore Grin (Green 1995), koje je iznela u članku „*Strange (in)difference of sex*“: *Thomas Hardy, the Victorian Man of Letters, and the Temptations of Androgyny*, gde kaže da su kritičari ovog romana previđali činjenicu da je Sjuina priča ona o intelektualnoj ambiciji, a Džudova o seksualnoj slabosti, i to delom zbog toga što je tradicionalno u Padu čoveka muškarcu dodeljena intelektualna uloga, a ženi seksualna. Naime, Hardi je svojim junacima dao osnovne obrise u vidu pola, porekla i karakternih crta, ali im je istovremeno dao i ambiciju da prevaziđu društvena ograničenja tih obrisa, dajući im nažalost i određene slabosti koje će osujetiti takve pokušaje. Džud, na primer, mladić je skromnog porekla sa teološkim i akademskim ambicijama, rezervisanim za njegove vršnjake iz viših klasa društva. Kada se čitalac na početku romana ponada da će svoje ambicije i ostvariti, videvši koliko je Džud predan ideji samonaukovanja, uz fizički rad i odsustvo bilo kakvog zaštitnika, te se, u skladu s tim, robinhudovski svrsta u red protivnika krutih društvenih pravila i zakona, uvidi da je Hardi Džudu podario i slabost prema ženama i piću, koju će sam Džud kasnije označiti kao moguće uzročnike svog životnog neuspeha, uz večito nedostižnu finansijsku podlogu i odgovarajuću klasnu pripadnost. Potrudio se Hardi da za Džuda ne bude izlaza. Sju, s druge strane, kao žena, obdarena je lepotom, što se ceni na viktorijanskom tržištu udavača, ali je ta lepota bestelesna, ne obećava ispunjenje glavne svrhe braka za ženski rod – majčinstvo i produžetak vrste. Ujedno, za Suzanu Hardi kaže (kroz usta njene tetke) da je bila gotovo muškaraca i da deli sa Džudom knjiško ludilo, nepoželjno i u najmanju ruku neuobičajeno za buduću ulogu Kućnog anđela. U romanu ona sama za svoj život kaže da se formirao prema onome što ljudi nazivaju njenom čudnošću, dok se kasnije Džud vajka nad urođenom slabošću ženskog roda koja „sužava vidokrug“. Razmatrali ih u okviru rodne i klasne pripadnosti, ili kao pojedince, čini se da su Džud i Sju predodređeni za društvenu agoniju i izopštenje.

Tomas Hardi, i sam dete provincijskog klesara, otelotvorio je dvojnost niskog porekla i visokih ambicija. Lora Grin (1995) podseća na poprilično bizarne detalje u vezi sa sahranom Hardijevih posmrtnih ostataka, a koji na neki način odslikavaju stalnu podeljenost u Hardijevom identitetu samoukog pisca. Naime, po njegovoj smrti, kolege pisci, Dž. M.

Bari i Sidni Kokrel, organizovali su ceremoniju sahrane u Pesničkom kutku Vestminsterske opatije, što je bilo u suprotnosti sa Hardijevim uputstvima i osećanjima njegove porodice, po kojima je Hardi trebalo da bude sahranjen u crkvenom dvorištu u Stinsfordu, parohiji u kojoj je rođen, pored svojih roditelja, bake, dede i prve žene. Spor je razrešen tako da je njegovo srce sahranjeno u Stinsfordu, dok je ostatak tela kremiran i pepeo položen u Vestminsterskoj opatiji. Ovakav ishod „oličava konflikt između porekla i postignuća, koji je proganjao Hardija kroz čitavu karijeru.“ (Grin 1995: 523)⁵². Sličan konflikt Hardi je istraživao kroz Džuda, dozvoljavajući da kod njega nekoliko puta prevagne njegova „prirodna“ strana, u odnosu na „intelektualnu“ i „logičnu“, ali i udahnjujući mu praktično neostvariv ideal obrazovanja u Krajstminsteru, pandanu stvarnog Oksforda. Džudov san o sveštenečkoj odori i uopšte o obrazovanju među privilegovanim mladićima, kada poznamo prilike u viktorskom društvu, zaista deluje utopijski – da će neko iz seoske, radničke, intelektualno ograničene sredine Merigrina, samo zato što je inteligentan, preći nevidljivu, ali gotovo opipljivu klasnu liniju i školovati se među sinovima engleske aristokratije, koji tu dolaze da uspostave veze sa drugim sinovima te iste klase, jer će za dve-tri decenije svi oni zauzeti najviše pozicije u vladi, crkvi, pravnom sistemu i društvu, deluje pravedno, ali ne i realno. Džud je određen poreklom, sredinom iz koje dolazi, tragičnim krajem veze svojih roditelja, te to svakako, u sprezi sa rigidnim viktorskim klasnim sistemom, ima udela u neostvarenju njegovog sna o akademskom uzdizanju. U tom smislu, govorimo o Hardijevom determinističkom nastojanju, jer, prema definiciji, determinizam predstavlja učenje po kojem je sve što postoji podvrgnuto zakonu uzročnosti, određeno, determinisano⁵³. Međutim, Džudovi izbori, učinjeni slobodnom voljom (u meri u kojoj ju je pojedinac u datim društveno-istorijskim okolnostima mogao imati), doveli su do njegovog tragičnog kraja. U velikoj meri njegovi postupci deluju kao da ih pokreće neka neprijateljski nastrojena sila koju ne može da izbegne jer je predodređena, zapisana, te opravdavaju definiciju fatalizma⁵⁴. Ovakvu kombinaciju sila sudbine, slučajnosti, nasleđa i okruženja, koja prema Hardijevoj viziji kontroliše život, Andžej Diniejko razdvaja od, na primer, Zolinog biološkog determinizma, jer Zola pokušava da razotkrije čovekovu animalnu stranu, dok Hardi traži više aspekte ljudskog postojanja. Njegovi junaci jesu individualci već samim tim što se bore u unapred izgubljenoj borbi; tragični karakter uzvišenosti pojedinca upravo je u tome što se, između Prirodnog i Društvenog zakona, ne prepušta ni jednom ni drugom, nego se bori,

⁵² [„...the conflict between origins and attainments that haunted Hardy throughout his career.“ Prevod na srpski: N. G.]

⁵³ *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*, Matica Srpska, Matica Hrvatska, Novi Sad, Zagreb, 1967, str. 666.

⁵⁴ Fatalizam = Verovanje da je sve što se dešava unapred sudbinom određeno. Definicija preuzeta iz *Rečnika srpskohrvatskoga književnog jezika*.

mada uzalud, da živi dostojanstveno i sa svešću o trajnim vrednostima. U *Neslavnom Džudu*, Hardi slika izrazite pojedince, njihove slavne pokušaje opiranja navedenim zakonima i njihova neslavna, konačna stradanja. Neizbežan tragičan kraj otkriva piščev pesimizam, i kako Diniejko zaključuje, reakcija je na viktorijanski optimizam, a proističe iz popularnog Kalvinizma, Darwinove teorije prirodnog odabira, Šopenhauerove filozofije i tradicionalnog narodnog fatalizma.

Na primer, Džuda kroz čitav roman proganja porodično predanje o Folijevima kao lozi koja nije stvorena za brak. Tetkine reči, „’Jude, dijete, nikada se nemoj ženiti. Nije to za Fawleyje da učine takav korak.“ (Hardi 1967: 11-12), predstavljaju kobno predskazanje dve propale zajednice koje će Džud zasnovati, a temelje se na lokalnim porodičnim tragedijama – legendama. Kao da to nije dovoljno, Folijevi izgleda nisu baš ni preduzumljiva sorta: „’Jude, Jude, zašto nisi s onim tvojim učiteljem otišao u Christminster ili bilo kamo? Ali ne – jadni, priprosti dječaće – u obitelji s tvoje strane nije nikada bilo poduzetnosti, niti će je biti!“ (Hardi 1967: 16). I kao da baš želi da neuspehom potvrdi porodično fatalno nasleđe i nemoćnost čoveka pred sveznajućim, svemogućim i sveprisutnim božanstvom, koje u svojoj milosti odabira one koje će spasiti, Džud ipak preduzima aktivnosti u pravcu ostvarivanja svog sna – odlaska u Krajstminster. S obzirom na ishod Džudovih preduzimanja, možemo zaključiti da ne spada u odabrane po milosti božijoj, a i da tu pripada, možemo se zapitati šta je jače: nebeski ili društveni zakon, jer mu suprotstavljanje društvenim pravilima donosi pad.

Viktorijanski optimizam i samodovoljnost koji su i uzrok i posledica ekonomskog prosperiteta, u vreme kada Hardi piše *Neslavnog Džuda*, ustupili su mesto nesigurnosti i sumnji. Hardi preko Džuda i Sju, a onda i preko Arabele i Filotsona, prenosi poruku o usamljenosti pojedinca u dehumanizovanom društvu, koje je izgubilo vezu sa bezvremenim i organskim poretkom. Svi njegovi junaci su zapravo strašno usamljeni, prepušteni sami sebi, a primorani da se prilagode uslovima kreiranim za mase. Ukoliko darvinističke postulate o opstanku najprilagođenijeg u prirodi primenimo na Hardijeve junake i njihovo društveno okruženje, shvatamo da Džud i Sju nemaju nikakve šanse za opstanak, dok Arabeline sebične pokušaje da obezbedi sebi egzistenciju obmanama, komičnim trikovima ulepšavanja i spletkama, možemo tumačiti jednako kao što se sticanje novih osobina zarad opstanka tumači u životinjskom svetu. Okolnosti ne idu ni njoj u prilog, ona se zapravo samo spremnije upušta u nizvodnu trku društvenog opstanka. Filotson, s druge strane, možda i najdirektnije oseća dehumanizovanost društva jer, iako solidno opremljen za uspeh u društvu, najpre ne uspeva poslovno, a onda ni privatno – zbog svoje iskrene humanosti, društvo ga odbacuje kao slabu kariku koja bi svojom slabošću nepovoljno delovala na ostatak čopora. Ne zaboravimo reči njegovog prijatelja Gilingama: „’Vidiš, oni to što si ti učinio, moraju

promatrati kao nešto što je učinio učitelj mladeži – i voditi računa o učinku koji će to imati na moral grada.” (Hardi 1967: 237).

Društvo kao takvo ne mari za pojedinca u smislu ličnih potreba, talenata, želja, ali se i te kako potruđi da tog istog pojedinca postavi na njegovo mesto, ukoliko ovaj pokuša da skrene sa predodređene putanje. Prema Hardiju, slučaj jednako nema poštovanja za pojedinca. Naime, Hardi je u svojim glavnim delima razvio sopstvenu filozofiju slučaja – verovanje da slučaj, slepa sila Prirode može da promeni čovekovu sudbinu, tačnije, da je prečesto preusmeri na tragični kolosek. Hardiju je slučaj sve ono što pojedinac ne može da kontroliše. U tom smislu, čovekova volja nije u potpunosti poništena delovanjem slučaja, ali njegova volja ne može ni da pobedi slučaj, jer je slučaj Neizbežna volja univerzuma. Tragedija se dešava kada se čovekova volja suprotstavi slučaju. Muškarci i žene žrtve su sveta ispunjenog slučajnostima; slučaj određuje život, koji zato postaje uzaludan, a univerzum je kruti mehanizam koji nema ni razumevanja, niti sažaljenja za ljudske patnje. Virdžinija R. Hajman (Hyman 1975) ističe da je Hardi, ističući snagu uticaja slučaja na ljudske živote, istakao i sve snažniju potrebu za moralnom odgovornosti među ljudima. Hardi je duboko verovao da nada za ljudsku vrstu leži u činjenici da se svet može poboljšati ljudskim naporima. Takođe, za pogoršavanje određenih negativnih pojava u svetu, odgovornim smatra ljude. No, Hardi ne daje objašnjenja kakvo bi društvo trebalo da bude. Uprkos tome, kroz ono što se dešava njegovim junacima, i osetno piščevo saosećanje za svakog od njih, Hardi je dovoljno nagovestio u kom pravcu bi društvo moralo da se menja. Na primer, u Džudovim razmišljanjima posle scene klanja praseta, Hardi prenosi mučan osećaj griže savesti pomešan sa nemoćnošću da se nešto promeni, a da se istovremeno nešto drugo ne pokvari, ili ne uradi protivno sopstvenim principima:

„Jude se osjećao nezadovoljnim sam sa sobom kao čovjekom zbog onoga što je uradio, premda je bio svjestan da to nema smisla, jer bi se taj čin sveo na isto da ga je i netko drugi načinio. Bijeli snijeg uprskan krvlju njegova mrtvog supatnika pružao je njemu ljubitelju pravde, da ne kažemo kao kršćaninu, nelogičan prizor, ali nije vidio kako bi se dalo popraviti.“ (Hardi 1967: 62)

Nešto kasnije, kada Arabela rukama prljavim od vruće svinjske masti počne da uzima i baca Džudove knjige, Hardi Džudu daje odlučnost i fizičku snagu neuobičajenu za njega, da Arabelu zaustavi. Simbolično je to da masni tragovi na koricama knjiga neće moći lako da se ukolne, baš kao ni pečat Džudovog prvog braka sa njegovog daljeg života, i teško nasleđe niže klase sa snova o odlasku na prestižni koledž. Time Hardi pokazuje svu Džudovu nemoć naspram društva, ali i tiho negodovanje zbog toga. Kada Džud pronalazi posao u radionici u Krajestminsteru i kada razgleda nove gotske ukrase na klesarskim klupama, gotovo

je dirljiva Hardijeva blagonaklonost Džudovoj naivnosti: „Još mu se nije otkrilo smrtno neprijateljstvo suvremene logike i gledanja prema mnogim stvarima koje su njemu bile svete.“ (Hardi 1967: 79). Takođe, onog odsudnog popodneva, kada je dobio odgovor od jednog od upravnika koledža, Džud postaje bolno svestan da

„njegova sudbina ne leži u tim zgradama, nego među manuelnim radnicima u siromašnom predgrađu, u kojem je sada stanovao, koje posjetioci i panegiričari uopće ne priznavaju kao dio grada, a ipak, bez stanovnika toga predgrađa niti bi marljivi čitači mogli čitati, niti duboki mislioci živjeti.“ (Hardi 1967: 110)

Ovde Hardi deluje dvojako: saoseća sa običnim, nepriviligovanim čovekom i vrednuje njegov rad i postojanje, ali i nemo priznaje da je tom običnom čoveku nemoguće promeniti svoj položaj. U narednom odlomku, Hardi preko Džudovih misli još konkretnije kritikuje postojeće društvo:

„Ti muškarci i žene pred njegovim očima koji se bore za opstanak, to je stvarnost Christminstera, premda oni znaju malo o Kristu i katedrali. U tome je bila humoristička strana svega toga. Prolazno stanovništvo studenata i profesora, koje je donekle znalo i o Kristu i o katedrali, nije uopće predstavljalo Christminster u lokalnom smislu.“ (Hardi 1967: 112)

Možda i najjasnija slika Džudovog stvarnog položaja, kada se oduzmu svi zanosi, ideali, naporan rad i skretanja sa zacrtanog puta, nalazi se u sledećim rečima:

„Tek sada kada se našao na mjestu svojih snova, uvidio je Jude kako je zapravo daleko od cilja tih snova. Samo ga je jedan zid dijelio od onih njegovih sretnih mladih suvremenika, s kojima je imao zajednički duševni život; ljudi kojima je od jutra do mraka bio jedini posao da čitaju, pamte, uče i probavljaju znanje. Samo jedan zid – ali kakav zid!“ (Hardi 1967: 80)

Bez trunke očigledne kritike, ali oštrog i kritičnog tona i suštine, ovaj odlomak tumačimo i kao upozorenje sistemu da školuje mnoge koji to ne zaslužuju i kojima će sve duhovno bogatstvo koledža značiti tek toliko da se prisete koga su sve tamo upoznali i koliko im ta poznanstva mogu koristiti. Ovo Hardi strastvenije izražava preko Sju, kada ona posle svog spektakularnog bega iz melčesterske Učiteljske škole, u hardijevskom pokušaju borbe sa zakonima društva, nervozno kaže: „’Ti si baš jedan od onih ljudi za koje je Christminster bio stvoren kad su osnovani koledži; čovjek sa strašću za učenje, ali bez novaca, bez mogućnosti i bez prijatelja. Ali su te milionski sinovi izgurali s pločnika’.“ (Hardi 1967: 142).

U uskoj vezi sa ovako fino nijansiranom kritikom, svakako je i Hardijeva sposobnost da uhvati, kako to kaže Artur Džon Batler (Butler 1896: 296), „suštinu

specifičnog aspekta onoga što je spolja, povezujući ga sa aspektom ljudskog uma, i pretakajući ga u reči da bi izazvao određenu emociju kod čitaoca⁵⁵. Batler u vezi sa ovom sposobnošću dodaje i izraz Artura Kviler-Kauča (Quiller-Couch): „opisati scenu i obojiti je raspoloženjem“⁵⁶. U sceni u kojoj Filotson saznaje da je Suzana praktično izbačena iz Učiteljske škole, a onda i nailazi na Džuda u susednoj katedrali, čitamo upravo ovo pripovedačko umeće, u savršenom saglasju sa već poznatim osećanjem jada koje izazivaju „slučaj“ i čovekova potreba da mu se voljno odupre, a koji će nagovestiti buduće slične događaje:

„U školi su ga uputili gdje stanuje, pa kako momentalno nije bio zabrinut za njenu udobnost, misli mu se s dubokim gnušanjem usmjeriše protiv uprave učiteljske škole. U svojoj smetenosti Phillotson uđe u susjednu katedralu, koja je zbog popravaka baš tada bila u strašnom neredu. Sjeo je na jedan komad pješčanika ne obazirući se na prašne tragove što ga je ostavio na njegovim hlačama, i apatičnim je pogledom pratio pokrete radnika. Za kratko vrijeme postade svjestan da je navodni grešnik, Suzanin miljenik Jude, jedan od njih.“ (Hardi 1967: 154)

Najpre gotovo zlorado ispraćen sa vrata škole, institucije u koju je Filotson verovao, pa instinktivno ušavši u još jednu takvu, možda i nesvesno po utehu, dobio je naznaku da će mu naredne godine obeležiti radnik sa margina društva, te da ni on, kao ni Džud, ne može ukloniti klasni trag sa sebe. Taj prašnjavi trag kamena peščara na njegovim učiteljskim pantalonama, simbolizuje i sudbinsku povezanost sa Džudom i prepreke koje mu je društvo postavilo u njegovim naporima da se izdigne iz seoskog školstva, o kojima ne znamo mnogo. Taj prašnjavi trag suptilniji je pandan otiscima Arabelinih masnih prstiju na Džudovim knjigama, a reflektuje se i na kasniji Filotsonov društveni pad, kada odbije da zadrži Sju po svaku cenu u braku. Iako je tu, pred Džudom, on na neki način suparnik koji trijumfuje, jer je dokazano da je Sju nevinna i da je Džud i pored svoje zaljubljenosti, postupio časno i prema njoj i prema Filotsonu, Hardi nam ni izbliza ne prenosi atmosferu olakšanja, ili ljubavne sreće i poleta što je sve razjašnjeno, nego nam nakon njihovog razgovora ostaje neprijatan osećaj zebnje da se nešto što je započelo na ovako dramatičan način, ne može nastaviti na solidni viktorijanski način. Sumornoj atmosferi priznanja ljubavnog poraza jednog čoveka i nelagode drugog, doprinosi i senovita ranjenost katedrale, čiji stari ukrasi bivaju zamenjeni novima, baš kao što će i Džud biti zamenjen novim, snažnijim radnikom, a Filotson novim, podobnijim učiteljem, što njihov otpor postojećim zakonitostima Prirode i Društva, prema Hardiju, čini uzaludnim.

⁵⁵ [„...the essence of a particular aspect of external things, correlating it with an aspect of the human mind, and putting it into words so as to arouse the desired emotion in the reader...“ Prevod na srpski: N. G.]

⁵⁶ [„...describing a scene and colouring it with a mood.“ Prevod na srpski: N. G.]

U sličnom maniru uzaludnosti i sveopšte ravnodušnosti univerzuma za pojedince, Hardi slika Džudovo priznanje Sju o svom bračnom statusu nigde drugde nego na pijaci, na kraju pijačnog dana, usred truleži pokvarene hrane i otpadaka. Kao da želi naglasiti „prljavu“ stranu njegove ličnosti, koja ga je odvušla od uzvišenih ciljeva, te na samom početku priznanja staviti mu do znanja da su njih dvoje u bezizlaznoj, bednoj situaciji, i da sva njihova individualna borba neće vredeti protiv snage slučaja i namere društva da ih uvede u ustaljene tokove. Prizor listova trulog kupusa razbacanih oko njihovih nogu i nelep miris koji se širi svuda oko njih, u trenucima kada bi možda bilo očekivano da se Džud „ispovjedio na kakvom romantičnom polju ili u svečanom crkvenom krilu“ (Hardi 1967: 157), nije daleko od gušćeg kvaliteta oveštalih društvenih konvencija koje im određuju živote. Do kraja scene, Hardi je opet postigao da, ne otkrivajući direktno svoje saosećanje, pa i saučešće prema Džudu i Suzani, čitava atmosfera odiše upravo time: posle priznanja, Džud govori i o istoriji tragičnih brakova u njihovoj porodici; oboje su nakon toga sumorni, „obuzeti istom mišlju, dovoljno ružnom čak i ako bi bila samo pretpostavka; da bi veza između njih, sve kad bi bila i moguća, značila strašno pojačanje nesklada – dvije gorčine u jednoj čaši.“ (Hardi 1967: 159-160). Suzanina nervozna vedrina i odbacivanje takvih misli samo doprinose zlokobnosti porodičnog predanja koje visi nad njima. Dokaz ovome naći ćemo gotovo odmah posle, jer slučaj koji je hteo da Džud baš tada prizna Suzani svoju tajnu, taj hardijeovski slučaj, pokrenuće njeno voljno delanje i ona će se brže nego što je to bio prvobitni plan, udati za Filotsona.

Džudovo priznanje i njegove neposredne posledice odjekuju i jednom kasnijom, daleko tragičnijom scenom: kada pri povratku u Krajstminster ne nađu pogodan smeštaj za celu porodicu, te Džud prenoći u nekom svratištu, Suzana nesmotreno Džuiju, Malom starcu, kaže da će dobiti još jedno dete, iako su već bili u velikim poteškoćama, i nevoljko mu prizna da je bolje ne biti na ovakvom svetu. Ovome nije prethodilo samo tegobno traženje smeštaja, tokom kojeg je Sju secirana podozrivim pogledima stanodavaca i kada je najstarijem detetu implicitno postalo jasno da ih je previše, nego i ponovo ona prepoznatljiva hardijeovska atmosfera svih ovozemaljskih teškoća protiv pojedinca. Naime, Hardi lagano gradi osećanje besmisla i bezizlaza, dovodeći Džudovu porodicu u Krajstminster baš na dan proslave osnivanja univerziteta, dan koji je Džud odabrao za svoj drugi dolazak u taj grad. Najpre ga obuzima očekivano raspoloženje samomučenja zbog sopstvenog neuspeha, a onda i vatra pravednika nad kojim je počinjen nedefinisan zločin. Što više objašnjava svoj slučaj mnoštvu koje čine najniži slojevi društva, to se više otkriva njegov sadašnji prezir, ali i realan stav prema onima koje je nekada smatrao idealnim članovima još idealnijeg sloja društva:

„Konj se ne zaustavi tačno na mjestu gde je doktor htio da izađe, i on iskoči i uđe kroz vrata. Sišavši s kočije kočijaš stade udarati konja nogom u trbuh. 'Ako se to može raditi', reče Jude, 'pred vratima koledža najreligioznijeg i najobrazovanijeg grada na svijetu, što možemo reći o tome koliko smo uznapredovali?'“ (Hardi 1967: 314)

Sve ovo praćeno je pojavljivanjem tmurnih oblaka na nebu iznad njih, koje je postalo olovno sivo, i grmljavinom koja kao da je najavljivala izlazak mudrih glava koledža u krvavo crvenim plaštevima. Malom starcu je ceo prizor izgledao kao sudnji dan, što na neki način potvrđuje Hardijevu nameru da implicitno najavi Džudov i Sjuin privatni sudnji dan – ubistvo i samoubistvo njihove dece. Kada je još i kiša počela padati, tegobna atmosfera neuspeha, muke i nepripadnosti postala je, uz nenalaženje smeštaja, potpuna. Potom sledi već opisana Suzanina izjava i kao posledica tog hardijevskog slučaja, tragedija sa decom i njeno preobraćenje. Snagu slučaja i ravnodušnog univerzuma Hardi je najavio preko Suzane još dok je prvi put bila u braku sa Filotsonom: „'Ali ja zapravo nisam gospođa Richard Phillotson, nego žena koju sudbina potpuno samu baca amo-tamo, žena s nastranim strastima i neodgovornim antipatijama...'“ (Hardi 1967: 196). No, osim toga, Hardi ovim indirektno i oslobađa Suzanu od odgovornosti, pošto ju je pre toga ovlastio da to isto uradi sa Džudom: „'Ti si Josip, sanjar, dragi Jude. I tragični Don Quijote. A katkad si sv. Stjepan, koji je dok su ga kamenovali vidio otvoreno nebo. O moj jadni prijatelju i družo, još ćeš mnogo trpjeti.'“ (Hardi 1967: 196). U tom ravnodušnom univerzumu i društvu koje u svom opadanju još snažnije steže pojedinca, biti Josip, kojem u nedaćama mentalnu snagu daju snovi podareni od Hrista, ili sv. Stevan, prvi od hrišćanskih stradalnika, ili pak Don Kihot, zarobljen večno na granici između varljivih snova i realnosti, ravno je smrtnoj presudi. I kao da to nije dovoljno, samo Džudovo ime upućuje na bezizlaz, jer je apostol Juda svetac zaštitnik izgubljenih slučajeva i promašenih misija.

Kao što im nije dozvolio da iskreno razgovaraju u nekom lepšem ambijentu, Hardi im je i prvi ljubavnički poljubac natkrilio senkom smrti i rastanka. Najpre, posle sahrane njihove zajedničke tetke, oboje u toku noći čuju cviljenje nesrećnog zečića koji se uhvatio u klopku. Džud, „koji je od djetinjstva štedio i živote crvi“ (Hardi 1967: 204), izađe na livadu i dođe do udovičinog vrta, s namerom da jadnom stvoru prekrati muke. I Suzana je to čula i videla je kroz prozor Džuda, a mesečina koja joj je obasjavala lice, jedini je ustupak romantici koji Hardi pravi svojim junacima. Smrt zečića uhvaćenog u zamku kao da predviđa i njihovo stradanje, jer su i oni sa svojim predodređenim ulogama kao u zamci. Znamenje Tanatosa snažno je, oslobođenje je za života nemoguće, jer je šteta nepopravljiva, jedina sloboda je u smrti. Potom, posle smrti njihove tetke, pri Suzaninom povratku u Šaston, na

pustom putu za Alfredston, u napetom i strastvenom raspoloženju koje ih je obuzelo, „Brzo potrčase natrag, dođoše jedno do drugoga, zagriše se bez razmišljanja i poljubiše.“ (Hardi 1967: 206). Nedaleko od mesta gde su se Džudovi roditelji zauvek rastali, gde su nekada bila vešala, Sju je popustila svojoj telesnosti, koju je do tada, a i kasnije, uspešno držala zauzdanu, a Džud je pokleknuo drugi put pred čarima ženskosti, ponovo zaustavljajući svoj duhovni napredak. Ovo je možda i najbolji primer ljudskog delovanja protiv Prirodnih i Društvenih zakonitosti, i ono će, nakon prvobitnog privida sreće, pokrenuti čitav niz događaja koji će dovesti do stradanja. Sa toliko je znamenja nastupajućih tragičnih događaja Hardi okružio svoje junake, pa ipak su oni krenuli pravcem suprotnim od ustaljenog.

To znamenje smrti na kraju će povezati snove, ideale i viktorijansku domaću realnost radničke klase. Hardi će svoje junake razmestiti u teatar apsurdna: Arabelu, kojoj se koledži dopadaju samo u obliku Džudovih kolača, smešta u dvorište Kardinal koledža umesto pored suprugove bolesničke, samrtničke postelje. Suzanu, mučenicu paganske misli i šelijevske efemernosti, u spavaću sobu svog novog uglednog doma, a Džuda na posmrtni odar uz zvuke orgulja iz njemu nedostižnih crkava i koledža, baš na dan Komemorativnih igara. I Sju i Arabelu povezuje Džudova smrt, koja se dešava u atmosferi suprotnoj onoj kakva je bila kada su Džud i Sju došli u Krajstminster: „Bio je topao, vedar, čaroban dan.“ (Hardi 1967: 389). Zvuci proslave jednako su snažni kao i onda, ali nebo ne predskazuje ništa dramatično, naprotiv, kao da njegova vedrina i šarenilo cveća i tkanina svuda unaokolo ukazuje na ponovno uspostavljanje narušenog poretka, jer nestaje iz fatalističkog ciklusa života jedini preostali dokaz te narušenosti.

Vratićemo se na kratko na dvojstvo klasnog i rodnog identiteta Džuda, Sju, pa i samog pisca, te pokušati prikazati raskol između nasleđenog, predodređenog i željenog kao jednog od uzroka patnji i konačne propasti. Naime, Lora Grin interesantno zapaža da još od Dikensa, preko Hardija i do Lorensa i posle njega, ambiciozni muški protagonista romana, koji je obrazovaniji od svoje provincijske sredine radničke klase, pati od gubitka prvobitnog koncepta maskulinog identiteta i društvene realnosti:

„Kada nije više u stanju da deli muževnost svog oca – kovača, graditelja, rudara – mora da nađe nove standarde za stvaranje svog odraslog maskulinog identiteta. Jedan od tih standarda je, čini se, sposobnost da se privuče žena primetne društvene i intelektualne vrednosti (Estela za Pipa; Elfrid za Stivena Smita; Ursula Brangven za Ruperta Berkina), nad kojom muški protagonista pokušava da pokaže svoju novostečenu dominantnost.“⁵⁷ (Green 1995: 526)

⁵⁷[„No longer able to share the masculinity of his father – the blacksmith, the builder, the coal miner – he must find new standards for the creation of his adult masculine identity. One such standard seems to be the ability to attract women of observable social and intellectual worth (Estella for Pip; Elfride for Stephen Smith; Ursula

Grinova dalje navodi da je kultivisano društvo smatrano sferom ženske moći, te da prelazak muškarca u više slojeve društva podrazumeva oslabljivanje muževnosti, s obzirom na to da se muškarci iz radničke klase prikazuju kao muževniji, jer su izloženi fizičkim i materijalnim zakonima, za razliku od onih iz viših klasa, koji su izloženi mentalnim i emocionalnim zakonima. Ovo istovremeno kodira i ženstvenost žena iz radničke klase kao nepotpunu. Ako ovu kodifikaciju primenimo na Džuda i Sju, i uzmemo u obzir da je Džud težio prelasku u viši sloj društva, dok je Sju viđena kao neko ko, uslovno rečeno, poseduje srednjoklasnu žensku rafiniranost, vidimo da je stupanje u heteroseksualne veze, naročito preko stvarnih ili prividnih klasnih linija, fatalno. Sju, sa svoje strane, prikazana je kao bestelesno, bespolno biće, bez obzira na to da li je suzdržljivost pola nametnula sama sebi ili ne. Ona sva tri muškarca u svom životu pokušava da drži na telesnom odstojanju, ali ne postaje ništa manje privlačna muškom posmatranju. Hardi ovde oprezno istražuje privlačnost androgenosti, a Džuda pretenzije ka interesovanjima svojstvenim višoj klasi, a onda i ka netipičnoj ženi, vodi ka brisanju distinkcija koje su osnova viktorijanskog poretka. U tom smislu, Džud nema šanse u braku sa Arabelom, jer je ona „potpuna, čvrsta ženka“ (Hardi 1967: 36), jasno određene klase i pola, dok je Džud, prema pomenutoj kodifikaciji, tada već delimično izgubio na svojoj muževnosti, baveći se teološkim raspravama i latinskim i grčkim spisima, a i pre toga je pokazivao neuobičajenu samilost ka slabijima od sebe i žensku odvratnost prema svakodnevnim seljačkim poslovima. On je i sam bio svestan „činjenice da očigledno nešto nedostaje, i još očitije da je nečega previše u prirodi djevojke koja ga je privukla sebi“ (Hardi 1967: 39). U vezi sa Sju, on zarad osnovnog preživljavanja mora da se bavi fizičkim radom, rezervisanim za muškarce radničke klase, koji ga, bolešljivog, dodatno iznuruje, a duhovno, u početku, mora da prihvati platonsku vezu sa Sju, što dovodi do unutrašnjeg sudara dva tipa identiteta: klasno i rodno određenog i onog željenog. Džud dakle, živi kao radnik u skladu sa svojom stvarnom klasom, a u odnosu sa ženom najpre potiskuje telesnost i zahteve muževnosti, što nije u skladu sa njegovom stvarnom klasom. Na sve to nadovezuje se i neostvareni san o obrazovanju, koji ga je delimično lišio muževnosti, te nesmanjena privlačnost androgine Sju, koja potiskuje svoju žensku telesnost, što dovodi do njihove izuzetne sličnosti. Gubljenje distinkcija između muškarca i žene i propustljivost kategorija klase i roda, nedopustivo je u viktorijanskom društvu, tako da Hardijevo insistiranje na ovome zapravo potvrđuje „njegovo prepoznavanje pirovskog kvaliteta i čestog podbačaja patrijarhalnih ubeđenja“.⁵⁸ (Green 1995: 527).

Brangwen for Rupert Birkin) over whom the male protagonist attempts to display his new dominance.“ Prevod na srpski: N. G.]

⁵⁸ [„...his recognition of the pyrrhic quality, and frequent failure, of patriarchal resolutions.“ Prevod na srpski: N.G.]

Džud, Sju i Arabela našli su se u raskoraku baš kao i samo vreme pozne Viktorijane: ne mogu nastaviti po starom, a društvo je nespremno za nešto novo što bi oni mogli da donesu. Arabela pokazuje „potpuno nerazumijevanje za onaj dio njega koji je zauzet studijem literature i onim veličanstvenim snom o Christminsteru.“ (Hardi 1967: 39), te je duhovno nekompatibilna za Džuda, iako mu klasno odgovara. Dakle, ono što mu je predodređeno, ne odgovara mu i završava se fijaskom. „Išao je sve dalje i dalje pod utjecajem djetinjske čežnje za jedinim bićem na svijetu prema kojemu mu se učinilo mogućim da poleti – nerazumne želje, koja je bila pogrešna, ali on to nije tada uviđao.“ (Hardi 1967: 116). Hardijevski slučaj vukao ga je ka Sju, koja kaže: „Ali ja sam zbilja željela i čežnula za tim da oplemenim neke ljude za visoke ciljeve; (...).“ (Hardi 1967: 144). Sa takvom težnjom, „sva je treperila, te se činilo kao da sve što čini, izvire iz osjećaja“ (Hardi 1967: 97), a uz bestelesnu lepotu i činjenicu da prvih godinu dana zajedničkog života Sju nije popuštala u svojoj nameri da održi platonske odnose sa Džudom, u svetu u kojem se podrazumeva ženska servilnost i muška dominacija, ona je postala epitom „novog“, za koje društvo nije bilo spremno, a kada uđe u tradicionalno očekivanu ulogu majke, to će se završiti tragično. Hardi sa svojim junacima deli „'bol modernizma' koji obuhvata i ambiciju da se granice pređu, ali i strah od njihovog nestanka“⁵⁹ (Green 1995: 536).

Ono što bi žena trebalo da predstavlja u viktorijanskom društvu – Kućnog anđela – Grinova definiše sasvim jednostavnim i istinitim rečima: „...podvodna struja seksualne želje i finansijsko sužanjstvo.“ (Green 1995: 535)⁶⁰. Ako uzmemo u obzir da je veza Džuda i Sju predstavljena kao niz intelektualnih zavođenja i seksualnih uskraćivanja, dobijamo dokaz o nekonvencionalnoj prirodi veze, a onda i o njenoj neodrživosti. Naime, Sju vrlo često u situacijama opasnim po njenu telesnu suzdržljivost, pribegava intelektualnim sredstvima, da opasnost otkloni: kada se nalaze prve vešeri posle njenog odlaska od Filotsona, i kada je Džud pomalo neveseo zbog njenog upornog insistiranja na platonskom odnosu, ona kaže: „'Reci mi onda, one lijepe stihove iz Shelleyjeva 'Epipsychidiona' kao da se odnose na mene', stade ga ona nagovarati, dok su tamo stajali nagnuvši se bliže k njemu.“ (Hardi 1967: 235). Isto tako, kada joj Džud jednostavno kaže da je voli, nadajući se da će se venčati sada kad su i zvanično razvedeni od svojih prethodnih partnera, ona priča o strahu od „željeznog ugovora“, o slatkim, romantičnim sastancima danju i o njihovim „nesretnim osebnostima“. Kombinacijom porodične legende i njenih poluiracionalnih zebnji u vezi sa tradicionalnim brakom, ona oko sebe gradi zid koji Džud, u svojoj osetljivosti i dobroti, ni ne pokušava da preskoči. Ovde se ne krije samo Suzanina „modernost“ kao nekonvencionalne žene, žene

⁵⁹ [„...that 'ache of modernism' that incorporates both the ambition to transgress boundaries and the fear of their dissolution.“ Prevod na srpski: N.G.]

⁶⁰ [„...the undertow of sexual desire and financial thralldom.“ Prevod na srpski: N. G.]

kojoj nije prioritet rađanje i život u senci muškarca, nego se njena bestesnost i nesvesnost pola upravo može tumačiti onom poznatom viktorijanskom slikom pasivne žene, na slikama epohe gotovo polumrtve, a u stvarnosti onemogućene da aktivno, čulima učestvuje u životu. Ona je privlačna muškarcima u *Neslavnom Džudu* i kao žena-anđeo, i kao muškobanjasta devojčica (sve uz kovrdžice i belu haljinicu), i kao feminizirani dečak (setimo se Džudovog poređenja sa Ganimedom), i svaka od njih je muškarcima naklonjenim obrazovanju (student, Filotson, Džud) privlačnija od Arabele, koja svoje obožavaoce nalazi u redovima krčmara, nadrilekara, radnika, ali ne možemo zanemariti ni Džuda, iz vremena kada je otkrio zov puti. U tom smislu, ono što nagoveštava neuspeh veze Džuda i Sju, nisu samo usponi i padovi poput odluke o venčanju, pa odustajanje od nje, ostajanje bez poslova i stana kada se sazna da nisu venčani, nego i njen beg iz Učiteljske škole i Džudova ostavka u Obrtničkom društvu za uzajamnu pomoć – niti su oni mogli podneti institucionalizovanost emocija i intelekta, niti su institucije mogle prihvatiti „dubine njihove emocionalne i intelektualne gladi.“ (Green 1995: 544).⁶¹ Razume se samo po sebi da u takvom okruženju dvoje međusobno sličnih, a toliko različitih od drugih konvencionalnih parova, (srećnih ili nesrećnih), nisu mogli opstati. Takođe, androgina Sju, u braku sa Filotsonom, koji je zamišljen kao tradicionalan, ne može da funkcioniše – epilog toga je i Filotsonovo izbacivanje iz institucija. S obzirom na to da su Viktorijanci postojano verovali u svoje institucije, u svoj poredak, u svoju državu kao najsavršeniju moguću, kao emisara sreće za druge države i narode, svako ko bi se našao van njih, bio je osuđen na duhovnu, društvenu i finansijsku propast. Hardi upravo tim primerima udaljavanja od ustanovljenih institucija nagoveštava osporavanje prava na sreću. Dodajmo tome i beznadan osećaj nepripadanja, i presuda je gotova: Džud deluje „feminiziran u kontekstu relativno grubog okruženja u Merigrinu“⁶² (Green 1995: 546), ali paradoks je da za Krajstminster nije dovoljno dobar: za ovaj univerzitetski grad, on je seljak „nasuprot onome što on zamišlja da je krajstminsterska finoća“⁶³ (Green 1995: 546). Suzana, neznatno finijeg porekla, urbanizovana je Londonom i Krajstminsterom, ali je stigla do tačke u kojoj prezire takvu vrstu rafinmana i ne idealizuje ni obrazovanje, ni nosioce tog obrazovanja. U tom spoju neprilagođenih, ljudi raspolučenih identiteta, Hardi ide dalje da slučajnosti da i komičan ton, ali je ta komika stisnutih zuba. Naime, Džud je dobio posao ispisivanja Dve ploče, to jest, deset Božijih zapovesti, te Sju, u blagoslovenom stanju, dođe da mu pomogne:

„Međutim, za nekoliko minuta Suzani kao da se pričinilo da njihov položaj tog jutra ima i svoju smiješnu stranu, pa je, obrisavši suze, počela da se smije. 'Ipak je smiješno', reče ona, ' da smo od svih ljudi baš nas dvoje, sa svojom čudnom

⁶¹ [„...the depth of their emotional and intellectual hungers.“ Prevod na srpski: N. G.]

⁶² [„...feminized in the context of the relatively harsh surroundings of Marygreen, ...“ Prevod na srpski: N. G.]

⁶³ [„...in contrast to what he imagines as Christminster refinement.“ Prevod na srpski: N. G.]

povijesti, slučajno oni koji to ovdje rade! Ti, okorjeli grešnik, i ja – u ovom stanju...O bože!’“ (Hardi 1967: 291).

Lokalni dušebrižnici, uvređeno šokirani njihovim nedefinisanim bračnim statusom i Suzaninim stanjem, postaraju se da Džud ostane bez posla, a da Malom starcu zagorčaju školske dane. Pri tome, Suzana izgovara veoma bitno zapažanje, ne toliko za ishod situacije, koliko za kompletnu sliku stanja duha i uma okruženja u kojem su se našli, i koje uopšte ne mora biti geografski ograničeno: „’A vidiš li ti da oni misle da nismo vjenčani? Oni to neće da vjeruju!’“ (Hardi 1967: 291). Hardi na ovaj način ponovo deluje dvojako: upućuje i suptilnu kritiku viktorijanskoj uskogrudosti i malograđanštini, a i fatalistički prećutno potvrđuje predodređenost za stradanje, bile njene žrtve očigledni grešnici ili ne. Kao da kaže da će one koji se nađu između Prirodnih i Društvenih zakona, ukoliko ne stradaju od božije kazne, stići „razuzdana gomila“⁶⁴ iz koje pokušavaju da se izdvoje.

Hardi je jasno pokazao da je to izdvajanje nemoguće, da pojedinci, koliko god im se on divio zbog borbe u koju se upuštaju, iz te borbe ne mogu izaći kao pobednici – splet okolnosti, slučajnosti, sopstvenih odluka, društvenih konvencija i prirodnih zakonitosti, na kraju će proizvesti tragičan efekat. Ne zaboravimo da je Sju, gledajući postupke sasvim ogoljeno, pored sve svoje ljubavi prema slobodi i slobodoumlju, čak dva puta odabrala konvencionalnost bračne veze, i to sa Filotsonom, a nijednom sa Džudom; da je Džud takođe dva puta odustao od svojih snova o upisu na univerzitet; te da je Filotson, isprva doživljavan konvencionalno, razrešio Suzanu bračne obaveze deljenja postelje, a onda je i pustio da ide Džudu, neumanjenih prava, sasvim suprotno onome što bi uvaženi suprug viktorijanskog doba učinio. Prikazavši ovako pesimističnu sliku društva i sudbine pojedinca, Hardi zapravo upućuje apel tom društvu. Apel protiv, prema Bejljevim rečima, „čovekove nehumanosti prema čoveku – prema ženi i prema nižim životinjama“⁶⁵ (Bailey 1963: 319).

⁶⁴ Aluzija na naslov Hardijevo četvrtog romana, *Far from the Madding Crowd*.

⁶⁵ [„man’s inhumanity to man – to woman, and to the lower animals.“ Prevod na srpski: N. G.]

4.2. Viktorijanski vrtlog klase, religije i seksualnosti u *Neslavnom Džudu*

Odnos glavnih Hardijevih junaka u *Neslavnom Džudu* prema trojstvu klase, religije i seksualnosti, koje uslovljava njihove životne mogućnosti, mogao bi se sagledati kroz njihov odnos prema vremenu u najširem smislu tog pojma. Naime, nameće se veoma jasna razlika u Džudovom, Sjuinom, Filotsonovom i Arabelinom odnosu prema vremenu: Džud je zaljubljenik u prošlost, iz te ljubavi kreće njegova želja da se obrazuje i da dostigne učenjačke visine; Sju je prozrela prošlost i nema iluzija u vezi sa sadašnjošću, ali joj sa njenim naprednim idejama sadašnjost teško pada; Filotson u sadašnjosti ima solidne šanse, ali će mu budućnost doneti razočaranje i u društvene propise i u snove koje je imao; Arabela je pravi proizvod sadašnjeg trenutka, te stoga u budućnost gleda praktično i sa ciljem da se maksimalno zaštiti u slučaju da se ta budućnost pokaže opasna po nju.

Istorijski trenutak u kojem su se zatekli Hardijevi junaci, ni za jedno od njih nije povoljan. Džud, prepušten samom sebi od samog početka svog života, i pored intelektualnih sposobnosti i želje za obrazovanjem, ostaje izvan zatvorenog sistema školstva koji ne nudi šansu mladima poput njega, jer ne može da preskoči onu materijalnu prepreku, prema kojoj bi mu trebalo bar još petnaest godina mukotrnog fizičkog rada, odricanja i štednje, kako bi uopšte pristupio polaganju prijemnog ispita na nekom od koledža, čije je zidine, ironijom sudbine, restaurirao. Sju kreće u život sa boljom obrazovnom podlogom, ali za ono čemu ona stremi, to nije dovoljno. Okolina, pa i ona sama pod tim uticajem, smatra njenom čudnošću to što je želela da čita i uči iz knjiga koje joj, kao ženskoj osobi, ne bi bile dostupne. Kroz njene odnose sa muškarcima, najpre sa jednim krajstminsterskim studentom, potom sa Filotsonom i Džudom, pokušava da zasnuje partnerstvo na nivou višem nego što ga nudi puka telesna privlačnost ili društveni zakon. Njen eksperiment tzv. Nove žene završava tragično. Filotson najpre ne uspeva da ostvari san da postane svešteno lice, a potom mu propadne i pokušaj da zasnuje uglednu porodicu sa Sju, da bi zbog tog neuspeha izgubio i dostojanstvo u očima zajednice, a samim tim i materijalnu sigurnost. Zbog svoje iskrene vere u najčistije hrišćansko milosrđe, on biva prokažen baš od strane onih koji bi trebalo to isto milosrđe da propovedaju i praktikuju. Arabela se, deluje nam, dobro snalazi u okolnostima u kojima je ženski prioritet da doslovno ulovi muža koristeći sva moguća sredstva, priveže ga za sebe i uz određena trpljenja, obezbedi sebi materijalnu sigurnost do kraja života. S obzirom na to da je uspešno sebi pribavila dva muža, a treći je najavljen na kraju romana, stekli bismo utisak da njoj društvene prilike odgovaraju. No, ne zaboravimo njene reči o

braku, izrečene kao savet za Sju, iskren i zdravorazumski do te mere da istovremeno zvuči i komično i gorko:

„Nakon vjenčanja život je s muškarcima poslovniji, a novčana se pitanja bolje odvijaju. A onda, znate, ako se posvadite i baci vas na ulicu, možete zatražiti zaštitu zakona, što u protivnom slučaju ne možete, osim ako vas napola proburazi nožem ili vam razbije tikvu žaračem. A ako pobjegne od vas – govorim to prijateljski, kao žena ženi, jer se nikada ne zna što sve muškarac može učiniti – ostat će vam pokušstvo, i nitko na vas neće gledati kao na kradljivicu.“ (Hardi 1964: 257)

Svi su oni bačeni u isti vrtlog, iz kojeg neki od njih pokušavaju isplivati uprkos neumoljivim strujama, a nekima je dovoljno da održavaju glavu iznad površine vode. U tom smislu, vreme je važan faktor, jer u kombinaciji sa društvenim okolnostima utiče na odlučnost i izdržljivost Hardijevih likova. Sa tog aspekta, uzmimo najpre Džudovu sudbinu u razmatranje. Kroz čitav roman proteže se Džudova tegobna povezanost sa neprijateljski nastrojenim vremenom: najočiglednija je činjenica da nije vreme za ljude poput njega – siromašne, a željne znanja, to jest, društvo nije sazrelo u vremenu za klasna pomeranja kakva bi zahtevao njegov upis na koledž. Dalje, život mu je u više navrata obeležen čekanjem određenih odsudnih momenata: čeka udžbenike koje mu šalje bivši učitelj, čeka povratak nadrilekara Vilberta takođe zbog knjiga, sve da bi započeo željenu aktivnost samonaukovanja, za koju će se vreme pokazati kao velika prepreka, jer prolazi jednakom brzinom kao i onima koji imaju privilegiju da uče uz stručno usmeravanje. Potom, vreme će ga obeležiti od momenta upoznavanja sa Arabelom, preko laganog padanja u njene zamke, sve do postepenog, ali sigurnog otrežnjenja od prvih bračnih dana, do njenog odlaska u Australiju. U početku njihove veze, on je neiskusno: „Sad smo čvrsto zajedno, draga, zar ne?“ reče on. 'Da', reče ona, a u sebi dodade: 'Prilično umjereno.' 'Kako li sam postao poduzetan!' razmišljao je on.“ (Hardi 1964: 44). Hardi ovde slikovito prikazuje duhovnu starost jednog, a mladost drugog lika. Nešto kasnije, Arabelin uticaj se oseti u Džudovom zanemarivanju knjiga: „Bolje je voljeti ženu nego diplomirati ili postati župnik – pa čak i papa!“ (Hardi 1964: 45). Vreme koje je zatim prolazilo, sada u novim, bračnim okolnostima, neminovno je donelo i neka nova saznanja o Arabeli, poput toga da je bila konobarica u Aldbrikamu („Toliko si pametan mogao biti i vidjeti da sam malo uglađenija nego što bih mogla biti da sam ostala gdje sam se rodila.“ (Hardi 1964: 57)), da koristi veštačke umetke za kosu („Svaka ugledna dama nosi krivu kosu – to mi je rekao brijavev pomoćnik.“ (Hardi 1964: 55)), te da je njegova odluka da je oženi zasnovana na laži – Arabela ga obaveštava da je pogrešno mislila da je u drugom stanju. Tada mu vreme deluje kao izgubljeno:

„Činilo mu se, neodređeno i nejasno, da nešto ne valja u društvenom poretku, koji čini potrebnim da se ponište lijepo zamišljeni planovi, u kojima su sadržane godine razmišljanja i rada, da čovjek promaši svoju jedinu mogućnost da se pokaže superiornim životinjama i da pridonese svoje jedinice rada općem napretku svoje generacije, zbog toga što ga je trenutno iznenadio novi i prolazni instinkt, koji u sebi nema ništa što bi nalikovalo grijehu te bi se u najgorem slučaju mogao nazvati slabošću.“ (Hardi 1964: 58)

U potpunoj rezignaciji, Džud postaje mudriji, ali samo po pitanju Arabele: „Kad bi slabost jednoga trenutka mogla završiti u tom trenutku, ili makar u godini dana. Ali kad posljedice sežu tako daleko, ona ne bi smjela učiniti nešto čime će uhvatiti u zamku muškarca ako je pošten, ili sebe ako nije pošten.“ (Hardi 1964: 64).

Džudu je ova veza donela neophodno iskustvo puti, koje je on po društvenim zakonima legalizovao brakom, te je ono postalo opravdano. Snove o obrazovanju i sveštenu pozivu, dakle, prelasku u višu društvenu klasu, potisnuo je i na neko vreme prestao da se bori da iz vrtloga ispliva. Brak sa Arabelom suzio mu je izbor za buduće veze sa ženama. Naime, kada je ugledao Sju u radnici gde je radila, bilo je jasno da nikada više neće moći svesno da izabere ženu poput Arabele. Od tog momenta, vreme mu prolazi u kontempliranju nad svojim sve snažnijim osećajima prema njoj, i s obzirom na to da se „po zakonima svoje zemlje obavezao da će voljeti Arabellu i nikoga drugoga do konca svog života“ (Hardi 1964: 92), on pokušava da za svoje nemoralno ponašanje, kako je mislio, nađe opravdanje:

„Na koncu konca’, govorio je, ’kod mene to nije u pravom smislu riječi ljubavna pomama kao ono prvi put. Vidim da je izvanredno bistra, pa je to djelomično želja za intelektualnim razumijevanjem i čežnja za toplom nježnošću u mojoj samoći.“ (Hardi 1964: 93).

Međutim, bračni zavet, neraskinut zvanično, Džud je skrivao od Suzane dugo, pokazujući tako da cilj njegovog poznanstva sa njom nije samo prijateljstvo, nego i isti onaj telesni zov, koji ga je prizvao i Arabeli, mada moguće u manjoj meri. I u tom čekanju da joj kaže celu istinu, vreme će se ponovo pokazati kao njegov neprijatelj, jer će istovremeno približiti Suzanu Filotsonu, kojem je upravo Džud predložio da mu ona bude učiteljski pomoćnik. On će u tom emotivnom trouglu ostati sa strane, baš kao i što je ostao van koledža – prvi dan u Krajstminsteru kao da je odredio njegovu sudbu u tom gradu: „Kad su zatvorili ulazna vrata te više nije mogao ulaziti u unutrašnja dvorišta, lunjao je pod zidinama i ispred ulaza opipavajući prstima obrise njihova ukrasa i rezbarija.“ (Hardi 1964: 73-74). Odjek ovog gotovo senzualnog, a ipak platonskog uživanja, nalazimo u Džudovom doživljaju Sju,

posle njenog revolucionarnog bega iz samice Učiteljske škole: „On joj priđe da je uhvati za ruku i ustanovi da je mokra kao kakva morska boginja, da joj je haljina prilijepljena uz tijelo kao odjeća likova na partenonskom zabatu.“ (Hardi 1964: 135). Ovo je uvod u poistovećenje Sju sa svetošću drevnih hramova i nevinošću detinjstva: „Izgledala je tako toplo kao svježe ispečeni kruščić, i tako dječaćki kao Ganimed.“ (Hardi 1964: 145). U tom smislu, zajednički život sa Sju mogao je da donese samo narušavanje te nevinosti i obeščašćenje hrama u vidu njenog tela, a to će neminovno doneti vreme i događaji.

Poznato je da je Tomas Hardi bio protivnik restauracije starih građevina, te da se zalagao za njihovo očuvanje, tj. konzervaciju. Bendžamin Kenon (Cannon) u članku „The True Meaning of the Word Restoration: Architecture and Obsolescence in *Jude the Obscure*“ (2014) podseća da iako je Tomas Hardi u mladosti učestvovao u nekoliko velikih crkvenih restauracija, njegov stav prema tome je uvek bio ambivalentan, da bi vremenom postao oštar protivnik restauracije i učlanio se u Društvo za očuvanje drevnih građevina⁶⁶, Viliijama Morisa, 1881. godine. Kenon objašnjava da je glavni motiv za protivljenje restauraciji činjenica da ona prekida kontinuitet koji je otelotvoren samo u neizmenjenoj istorijskoj građevini, dok se, paradoksalno, potrebom da se povrati prošlost uništava ono što je od vitalne važnosti za nju. U tom smislu, pristalice restauracije prilaze istorijskoj građevini kao utilitarnoj mašini, koja mora da nastavi da funkcioniše u svrsi za koju je prvobitno namenjena, dok pristalice očuvanja insistiraju na tome da funkcionalnost građevine bude i nepotpuna, ali da se očuva njeno originalno stanje, bogato asocijacijama iz prošlosti. Povezujući likove *Neslavnog Džuda* sa postulatima restauracije i očuvanja, dolazimo do Kenonovog zaključka da se ovaj roman može „shvatiti kao roman kojeg vodi estetika očuvanja, koja pristupa i istoriji i pripovetki kao materijalnim procesima, čiji značaj leži u njihovoj neponovljivosti.“⁶⁷ (Cannon 2014: 203). Naime, ako Kenonov zaključak doslovno primenimo na Sju, te njeno telo shvatimo kao drevni hram kojem je vreme istovremeno i protivnik i saveznik, možemo doći do iznenađujuće analogije: Suzanin osnovni cilj je očuvanje statusa quo na nivou njenog devojaštva, ne samo telesnog, nego i administrativnog, kao sredstva za postizanje višeg nivoa prosvetćenosti, od onog koji joj je, kao jedinki ženskog roda bio omogućen – u tom smislu, svaki pokušaj da se njeno telo privede prirodno omogućenoj i društveno nametnutoj funkciji, funkciji bračnog razmnožavanja, predstavlja surovo poništavanje onoga što je do tada Suzana kao telesna i duhovna jedinka izgradila, baš

⁶⁶ Society for the Preservation of Ancient Buildings (SPAB)

⁶⁷ [„...*Jude* may be understood as as being guided by an aesthetic of preservation that approaches both history and story as material processes, the significance of which lies in their essential unrepeatability.“ Prevod na srpski: N. G.]

kao što i restauracija neke istorijski bremenite građevine samu tu istoriju prepravlja, menja, pa i briše, a sve pod izgovorom bolje funkcionalnosti.

Vratimo se na kratko pripovedačevoj opaski da je usnula Sju u Džudovoj odeći izgledala kao Ganimed – najlepší smrtnik Stare Grčke⁶⁸, i povežimo je sa jednom interesantnom i značajnom Suzaninom rečenicom: „Volim čitati i sve drugo, ali čeznem da se vratim u život svoga najranijeg djetinjstva i u slobodu.“ (Hardi 1964: 130). Setimo se da je Sju važila za malu muškaracu i da je sebi veoma često davala više slobode nego što je to bilo uobičajeno. Neizbežnom transformacijom u mladu ženu, kao i svaka viktorijanska devojčica, postaje plenom društvenih okova jednakih za sav ženski rod, bez ikakve osetljivosti za individualna osećanja, interesovanja, želje, karakter. Sloboda koju Sju spominje, poput Ketrin iz *Orkanskih visova*, zapravo je sloboda od polnih odlika koje neminovno povlače i rodne predstave, a koje podrazumevaju unapred određenu ulogu majke i supruge, osobe gotovo nepostojeće u pravnom sistemu, a od koje zavisi opstanak društva koje je takav pravni sistem uspostavilo.

Suzana je u prvom pokušaju zajedničkog života na platonskoj osnovi uspela da očuva svoj hram netaknutim. Funkcija je ustupila mesto intelektualnoj nadgradnji, a protok vremena je naškodilo samo neuspešnom arhitekti. Drugi pokušaj, to jest, brak sa Filotsonom započeo je postavljanjem osnova za vraćanje glavne funkcije Suzaninom telesnom hramu. Važno je napomenuti šta je tome prethodilo. Naime, ona se protivila pristupu još i pre nego što je bračni zavet potpisan, pišući Filotsonu da je od njega veoma plemenito i velikodušno što je neće posećivati češće nego što to ona želi. Iako verena i svesna da bez obzira na to što ona brak ne smatra sakramentom, bračne dužnosti (na njih gledamo kao na restauraciju) ne može da izbegne, ona provodi vreme sa Džudom, osobom za koju u to vreme misli da bi mogla da bude neko ko će očuvati njen hram, ko neće pokušati restauraciju. To se najbolje vidi u momentu kada takva vrsta poverenja iščezne, ili se bar na neko vreme poljulja, a to se desilo kada je Džud najzad ispričao Sju pripovest o svom propalom braku:

„Njihovi stari povjerljivi odnosi kao da su prestali, a ostalo je neprijateljstvo spolova, bez ikakve ravnoteže što je stvara privlačljivost. Više nije bila njegova prijateljica, njegov drug i nesvjesna ljubav, i njene ga oči promatrahu u šutnji otuđenja.“ (Hardi 1964: 157).

To neprijateljstvo polova predstavlja zapravo sve one nijanse muško – ženskih odnosa koji proisteknu iz naglog pomeranja ravnoteže na jednu ili drugu stranu: priznavši gajenje ne samo rođačkih osećanja prema Džudu, Sju bi morala priznati sebi ženskost, a time bi morala priznati i rodne predstave, čime bi automatski, prema viktorijanskim (i ne samo

⁶⁸ Ganimed – najlepší smrtnik, sin Trosa, osnivača Troje. Zevs se zaljubio u njega, proizveo ga u vinotoču Olimpa. Značenje njegovog imena je „radost u zrelosti“.

viktorijskim) pravilima, morala na neki način ozakoniti odnos sa Džudom, a jedini način da to učini bio je brak. Za nju je to nezamislivo, s obzirom na to da je rešena da sačuva svoju fizičku i intelektualnu nezavisnost celibatom:

„Istina, uvidjela sam da smo samo nazovibratići jer smo se upoznali kao potpuni stranci. Ali da se udam za te, dragi Jude – pa naravno, da sam računala s tim da se udam za tebe, ne bih ti dolazila tako često!“ (Hardi 1964: 149).

No, nije joj bilo nezamislivo da pristane na veridbu sa Filotsonom, pa postoji opasnost da pomislimo da je Sju licemerna i neiskrena. Međutim, postoje naznake koje možemo tumačiti i kao Suzaninu procenu da uz Džuda ne bi mogla da održi svoju zamisao o isključivo intelektualnom partnerstvu (što će se zaista i dogoditi), a da bi uz Filotsona, starijeg i manje plahovitog muškarca, a intelektualno gotovo jednakog njoj, možda uspela da očuva svoj hram. Ona je svesna njegove ljubavi prema njoj, i upravo se iz njenih namešteno ravnodušnih izjava to i vidi – na Džudovo pitanje šta je učitelj rekao o njenom životu sa krajstminsterskim studentom, ona kaže: „Nije o tome rekao ništa – samo je rekao da sam mu ja sve ma što učinila, i slične druge stvari.“ (Hardi 1964: 140). Sju će se ovoga držati u odsudnim momentima, kada ga bude molila da spavaju u odvojenim prostorijama, i kada ga bude molila da joj da slobodu, a on će postupiti upravo prema svojim izjavama.

Njihov brak ostavio je Sju netaknutom i još čvršće ubeđenom da nikad više neće potpisati bračni ugovor. Havelok Elis (Ellis 1931) zapaža da je *Neslavni Džud* prvi roman u kojem je brak jasno prikazan kao nešto potpuno odvojeno od puke ceremonije, sa kojom su ga prethodni romanopisci obično poistovećivali. U tom smislu, Sju smatra da je sama ceremonija već dovoljno jednostrana („Prema obredu, kako je tamo odštampan, moj me mladoženja uzima po svojoj slobodnoj volji i naklonosti, ali ja ne uzimam njega. Netko daje mene njemu, kao kakvu magaricu ili kozu, ili bilo koju drugu domaću životinju.“ (Hardi 1964: 161)), dok je sve ono što sledi nakon ceremonije lagano, ali sigurno ubijanje prvobitnih odnosa između dvoje emotivno i intelektualno povezanih ljudi:

„U meni je neki strah da će željezni ugovor ugasiti tvoju nježnost prema meni, i moju prema tebi, kako se to dogodilo među našim nesretnim roditeljima.’ (...) ’Bili bismo povezani zajedno, dvoje nezadovoljnika, a to bi bilo dvaput gore nego prije...Mislim da bih te se počela bojati, Jude, onoga časa kad bi se obavezao da ćeš me milovati pod zaštitom državnog pečata, a ja bih dobila dozvolu da me ljubiš u stanu. Uh, kako strašno i bijedno! A ovako se u te, slobodnog kao što jesi, pouzdajem više nego i u jednoga drugog čovjeka na svijetu.“ (Hardi 1964: 246-247)

U Džudovoj slobodi odražava se i Suzanina sloboda i to je zapravo ono što ona želi da očuva, nasuprot Arabeli, koja upravo u tom „državnom pečatu“ vidi rešenje svojih finansijskih problema, ali i moralnih dilema koje bi zajednica mogla imati u vezi sa njom. Krije se tu još jedna Suzanina potreba: „Čežnja nekih žena da budu ljubljene nezasićena je.“ (Hardi 1964: 195). Ona je i u tom smislu poput hrama – izaziva divljenje i tanane osećaje bliske ljubavnom zanosu, ali se prenebregavanjem njene/njegove suštine on/ona svodi na funkciju – žena na produžetak vrste i davanje dostojanstva porodici, a hram na svoju upotrebnu vrednost.

Uskoro Suzana počinje da se oseća slabijom pred Džudovim nenametljivim, ali upornim pokazivanjem strasti: „Mislim da sam bila preslaba!“ grcajući je govorila sama sebi uzrujano jureći naprijed i brišući od vremena do vremena suze. „Njegov poljubac je bio vatren kao poljubac ljubavnika – o da, baš takav.“ (Hardi 1964: 208). Takav poljubac, kakav najverovatnije nije osetila kod Filotsona, zapravo je stvarnija pretnja njenoj individualnosti. Naime, u vezi sa Džudom će se desiti prelomni momenat kada ona odluči da žrtvuje svoje devičanstvo, i to kada se Arabela pojavi po treći put u njegovom životu, najavivši još jednu neminovnost Vremena – pojavu Malog starca⁶⁹ - neminovnost koju donosi brak, znamenje koje će najaviti njenu buduću ulogu, ulogu majke i Kućnog anđela. Tim privođenjem hrama njenog tela njegovoj svrsi, za Sju je počela prva restauracija. U vanbračnoj vezi sa Džudom, ona je rodila troje dece, od kojih jedno mrtvorodeno. Od improvizovane postelje u sobici ispod stepeništa (poput zatvorenog kreveta Ketrin Ernšo), bez prozora, pune paučine, koja joj je jednom prilikom pružila utočište od bračnih dužnosti, preko skoka kroz prozor, kada je Filotson nehotice ušao u sobu koja je od njihovog dogovora da će joj on dati slobodu, bila isključivo njena, vožnje vozom ka Džudu, kada joj se činilo da je „čudno da se tako silan mehanizam, kao što je željeznički vlak, zaustavi izričito radi nje – žene koja je pobjegla iz svog zakonitog doma“ (Hardi 1964: 226), do dolaska malog Džuija, rađanja dvoje dece i tragedije koja će pokrenuti mehanizam druge restauracije. U zajednici sa Džudom, i pored toga što je spoznala i intelektualnu i telesnu stranu ljubavi sa čovekom kojeg voli, Sju odaje utisak žene koja se ne oseća dobro u svom telu i situaciji u kojoj se našla, žene koja se nekako nezgrapno i sa ogromnom teskobom miri sa činjenicom da je majka, žena, biće telesno koliko i intelektualno. Kada je Arabela prepozna na prolećnom sajmu u Kenetbridžu i počne ispitivati o njenim porodičnim prilikama, nju „je mučilo to teško i izravno ispitivanje i njena nježna mala usta počеше drhtati.“ (Hardi 1964: 299). Nije nju mučilo samo to što mora lagati o svom bračnom statusu, niti to što „je tako tragično donositi nova bića na svijet – tako nesmotreno“ (Hardi 1964: 299), nego i neka neobična nelagoda u vezi sa pitanjima pola i

⁶⁹ Little Father Time, prim. aut.

svega onoga što odrasli život nosi, nelagoda koja nema veze sa nametnutom viktorijanskom konvencijom smernosti. Suzanina nelagoda potiče upravo od sumnje u kompletan splet konvencija koje su je i dovele u situaciju da postupa protivno svojim uverenjima, pa joj je samim tim govoriti o svojim prilikama izuzetno neprijatno – morala je da se pretvara da je nešto što je prezirala (venčana supruga, vezana ugovorom u sakristiji crkve, ili arhivi opštine), a pri tome nije bila ni ono što je želela da bude (ravnopravni emotivni partner u platonskoj vezi), nego je postala nešto što nije želela, da bi dokazala ljubav za koju je smatrala da joj je dovoljan dokaz intelektualna strast, u svetu koji ne prepoznaje niz nijansi između čednosti i greha. Te dve krajnosti kao da se podudaraju sa arhitektonskim propadanjem i restauracijom – građevine su osuđene na jedno ili drugo, osim ako se izaberu nijanse: vešto očuvanje onoga što već postoji i što u sebi nosi smisao, poruku i poreklo. U tom smislu, Sju se nalazi u nezavidnom položaju, jer joj društvo ne dozvoljava da ostane takva kakva jeste, a promene u smeru konvencionalnosti doneće joj gubitak identiteta i dezintegraciju ličnosti. Kada Džuda unajme da ponovo ureže slova Deset zapovesti, Sju je oduševljena sveštenikom te crkve, jer nije dozvolio da se ploče odnesu u staru građu, i naprave potpuno nove, nego je rešio da se samo poprave stare. Kada prodaje kolače u obliku krajstminsterskih samostana i prozora, koje je Džud pekao, ona i simbolično potvrđuje konačno Džudovo odustajanje od dugogodišnjeg sna. Tako im, na pomalo bizaran način, Krajstminster donosi sredstva za preživljavanje, ali ni približno u onom obliku, u kojem je to Džud nekada sanjao da će se dešavati. Krajstminsterski medenjaci predstavljaju nežno, ali gorko „zbogom“ nekadašnjim uverenjima, „zbog osjećaja neslaganja između svojih prijašnjih dogmi i sadašnjeg života, jer u njemu sada više nije ostao gotovo ni trunak vjerovanja s kojim je po prvi put bio otišao u Christminster.“ (Hardi 1964: 297).

U tim prelomnim momentima, Krajstminster ih još jednom razočarava i brutalno kažnjava. Na dan proslave osnivanja univerziteta, Džud i Sju sa decom stižu u Krajstminster, i pre nego što krenu da nađu stan, gledaju povorku studenata, njihovih neukih roditelja, profesora, i slušaju orgulje i govore. Čitav taj metež ljudi, kočija, muzike, crkvenih zvona i narodnog klicanja, nešto kasnije i grmljavine i kiše, scenografija je spremna za početak pokore ovog para neprilagođenih ljubavnika. Mali starac šapatom daje sasvim tačnu ocenu prizora: „To je upravo kao sudnji dan!“ (Hardi 1964: 311). Džud pred takvim kulisama izgovara labudovu pesmu o obrazovanju:

„Međutim, na poraz je pristalo moje siromaštvo, a ne moja volja. Za ono što sm ja htio učiniti u jednoj generaciji, potrebne su dvije ili tri.“ (...) 'Možda ću prije svoje smrti još učiniti nešto dobro – pokazati neke vrste uspjeh kao strašan primjer što se

ne smije raditi, i tako ilustrirati poučnu priču.' (...) 'Dakle, do konca svojih dana ostat ću izopćenik.'" (Hardi 1964: 313-315)

Ovakva rezignacija, ali strašnja jer je dečija, reflektuje se i u Džuijevim rečima u vezi materinstva i posledica rigidnih viktorijanskih stavova o seksualnosti i porodici:

„'A ako su djeca tolika neprilika, zašto ih ljudi imaju?' (...) 'A za me je još gore to što mi ti nisi prava majka i nisi me morala imati da nisi htjela. Nisam smio doći k tebi – to je prava istina! Smetao sam im tamo u Australiji, a smetam ljudima i ovdje. Kamo sreće da nisam rođen!'" (Hardi 1964: 320).

Taj neizmeran i neizbrisiv osećaj izopštenosti i nepripadanja i kod Džuda i kod Malog starca rezultiraće samoubistvom, dok će Džuijevo samoubistvo i ubistvo dvoje mlađe dece pokrenuti drugi proces restauracije kod Sju, simbolično najavljen Filotsonovim prisustvom na proslavi, posle koje se završava ciklus opiranja društvenim konvencijama.

„Ne dječakovu se licu odražavala cijela povijest njihova stanja. Na tom se malom liku usredotočila sva zlokobnost i sjena koja je zamračila prvi Judeov brak, i sve neprilike, pogreške, bojazni i mane drugoga braka. On je bio njihovo sjecište, njihovo žarište, njihov izraz u jednoj jedinjoj riječi.“ (Hardi 1964: 323)

Druga restauracija Sjuinog telesnog hrama simbolično počinje prevremenim porođajem i smrću trećeg deteta. Epifanijsko iskustvo neizrecive tragedije dovešće Sju do samoprisilnog prihvatanja pročišćenja od prethodnih grehova, a poslednji znaci otpora ogledaće se u nenamernom zaboravljanju da obuče crninu i insistiranju na ponovnom otkopavanju dečijeg groba, što bi se tumačilo kao sknavljenje, bez obzira na nesaglediv majčinski bol, potpuno neprimeren za viktorijansku suzdržanost. Iz možda drugačijih pobuda, Hitklif će u *Orkanskim visovima* sam otkopavati Ketrinin grob i podmititi grobara da olabavi daske njihovih kovčega, kada i on jednom otpočine pored nje. Za razliku od Lorensove Ursule u *Dugi*, koja je nakon pobačaja doživela epifanijsko iskustvo oslobođenja i novih mogućnosti, Suzana uranja u mračno retrogradno stanje samokažnjavanja. Kako se prva restauracija, to jest, ostvarenje materinstva, tragično završila, tako i drugi pokušaj restauracije, odnosno obnavljanje bračnih zaveta Suzane i Filotsona, u pokušaju iskupljenja za „neustrašivu riječ i misao“ (Hardi 1964: 331), neprirodan i dalek pravoj prirodi, ne vodi smirenju i spasenju. Ovde možemo povući paralelu između eklezioloških pokušaja povratka starim, srednjovekovnim crkvenim ritualima (kao i arhitektonskim rešenjima) u devetnaestom veku u Velikoj Britaniji, sa obnavljanjem obreda venčanja Suzane i Filotsona, njenim pohađanjem crkvenih službi i pristupanju Filotsonovoj postelji kao oltaru za žrtvovanje. I kao što je zadatak ekleziologa bio da Englesku vrati njenoj nekadašnjoj pobožnosti, tako je i Sju sama sebi dala zadatak da „se neprestano žrtvuje(mo) na oltaru

dužnosti“ i da stekne „skromno srce i ponizan duh“ (Hardi 1964: 331), nasuprot tome kakva je bila „u onim neovisnim danima, kad joj je um poigravao kao svjetlucava munja iznad konvencionalnosti i formalnosti.“ (Hardi 1964: 330).

Njeno ritualno vraćanje u okrilje konvencija, preko krila crkve, proces je koji se odvija kroz sakramente i razna obredna pomagala, koja su u devetnaestom veku bila predmet sukoba zagovornika i protivnika ritualizma u Anglikanskoj crkvi. Džud, sada nesklon crkvenoj dogmi i ritualima, pored promene koju je primetio na Sju nakon tragedije, osetio je poznat biljni miris koji je lebdeo oko nje – tako je saznao da ona odlazi često u crkvu Sv. Sajlase na službu. Upotreba tamjana u to vreme, mogla je da znači da je u toj parohiji preovladavala sklonost rimokatoličkim ritualističkim elementima, poput upotrebe tamjana, belih odora, zvona pri uzdizanju hostije, liturgijske procesije i uopšte, da se pridaje posebna pažnja fizičkim objektima, za koje su protivnici ritualizma smatrali da vode idolopoklonstvu i krše osnovno načelo Protestantizma koje kaže da bi molitva trebalo da bude jednostavan, običan, zahvalan, poslušan i spontano radostan odgovor na iskustvo spasenja samom verom, te da su ritual i tradicija isključivo ljudska izmišljotina. Tako obavijena mirisom tamjana, konvencionalno pročišćena, nema više mesta u Džudovom zagrljaju. Sa mišlju da je zakonito dete usmrtilo nezakonitu decu, da je postupala sebično prepustivši se telesnom zovu kada se uplašila da će joj Arabelin povratak oduzeti Džuda, i najvažnije, da nikada nije ni smela otići od Filotsona, s kojim je bila vezana obredom crkvenog venčanja, Sju je započela flagelatski proces u toku kojeg će ponoviti taj obred i žrtvovati svoje telo još jednom, ovog puta sa blagoslovom crkvenih otaca. Džud sasvim ispravno zapaža da je možda pokvario jednu od najčistijih ljubavi između muškarca i žene, stupivši sa njom u seksualne odnose i izloživši je na taj način oštrom i strogom oku društvenih pravila, jer od tog momenta, i najneukiji stanovnik najzabitijeg zaseoka imao je puno pravo da dovede u pitanje zakonitost njihove veze. Filotson, s druge strane, kao vrstan poznavalac društvenih prilika i do venčanja sa Sju, njihov poštovalac, takođe ispravno zaključuje da je „njihova čaša žuči puna“ (Hardi 1964: 342). A Suzana je povratila svoju nekadašnju moć samokontrole (iz doba suživota sa krajstminsterskim studentom) i odlučila je da će se „svojom poslušnošću prema njemu (Filotsonu, prim. aut.) pokušati priviknuti“ (Hardi 1964: 347) da ga voli.

Naveli smo da je Sju odlazila na službu u crkvu Svetog Sajlase, a to je crkva na čijoj gradnji je radio još njen otac, što ju je zapravo i dovelo prvi put u Krajstminster. Bendžamin Kenon zato zapaža da je ta crkva za nju značajna dvojako: i kao mesto nebeskog oca i kao mesto njenog ovozemaljskog oca. Ono što je još značajnije, jeste činjenica da se u toj crkvi izvode obredi nepogrešivo ekleziološki, o čemu u romanu svedoči upotreba tamjana i ogromno raspeće pod kojim Sju leži u potpunoj kapitulaciji:

„Visoko iznad svoje glave, nad stubama Jude je mogao razabrati ogromno, čvrsto sagrađeno rimsko raspelo – vjerojatno jednako veliko kao i ono na uspomenu kojega je sagrađeno. (...) Bilo je ukrašeno velikim draguljima (...).“ (Hardi 1964: 336).

U tom smislu, Sju je dvostruko kapitulirala pred patrijarhalnim autoritetom: najpre pred konvencijama kao spletom crkvenih i društvenih postulata, kao smernicama za ugledan život, a onda i samim odabirom crkve koju će pohađati, kao crkve koja se strogo drži forme i idolopokloničkih rituala, osmišljenih za upravljanje masom, čiji deo ona nikad do tada nije bila. Strahota ovoga ogleđa se i u jednom od razloga zbog kojih su se pristalice obnavljanja rimokatoličkih rituala zalagale za to: to je najefektniji način vršenja službe božije za kulture koje su ili izrazito vizuelne ili kod kojih je stopa pismenosti izuzetno niska. Dakle, Sju kao natprosečno obrazovana za ženu svog doba, sa blistavom inteligencijom, moći zapažanja i definisanja društvenih pojava, degradirala se na nivo osobe kojoj svakodnevni opstanak zbog vere u večnost diktiraju zvonca, kandila, šarene figure i bele odore, kao da suštinu ne razume. Džud kaže: „Ne mogu shvatiti da žena-pjesnik, žena-prorok, žena kojoj je duša sjala poput dijamanta – kojom bi se svi mudraci svijeta ponosili da su je mogli upoznati – da se takva žena ovako ponizi! Drago mi je da nisam učio za svećenika – proketo drago – ako će te teologija ovako uništiti!“ (Hardi 1964: 337). U maniru istinske pokajnice, Sju krivi samo sebe za podleganje telesnim strastima i razlog nalazi u ljubomori prema Arabeli, još jednom grehu, dok Džuda velikodušno oslobađa krivice, navodeći nemogućnost opiranja muškoj prirodi:

„Prosječna je žena nadmoćna prosječnom muškarcu po tome što ona nikad ne potiče, samo uzvraća. Trebalo je da živimo u duhovnoj zajednici, i ništa drugo.’ (...) ’Tvoj grijeh je bio samo prirodna želja muškarca da posjeduje ženu. Moj grijeh nije bio ta ista želja sve dok mi zavist nije dala podstreka da istisnem Arabellu.“ (Hardi 1964: 339)

Dakle, Sju se praktično vraća na apokaliptično Džuijevo zapažanje da bi bilo bolje ne biti na svetu nego živeti i, dodaćemo, u sopstvenim nepriznatim mikrosvetovima, rađati potomstvo, jer je ono osuđeno na društvenu izopštenost ili, kao Sjuina deca, na fizički nestanak kao deo neke strašne nebesko-društvene sinergije. Sju kao da je još mnogo pre njihove tragedije najavila događaje koji će im potpuno promeniti pozicije:

„Za pedeset, pa čak i za dvadeset godina, potomci će ovih dvoje postupati i osjećati još gore nego mi. Još jasnije će nego mi vidjeti kaotično čovječanstvo kao «Odvratno umnožene likove kao što smo sami» i bojat će se da ih dalje stvaraju.“ (Hardi 1964: 274).

Ovde provejava i kasnija Lorensova odvratnost prema čovečanstvu i njegov nihilizam i neverica u moguće preobraćenje ljudskog roda. Sjuin pesimizam je proročki, i dešava se upravo na vrhuncu njihove porodične sreće, kada ona oseća da su se vratili u „grčku radost, da smo postali slijepi za bolest i tugu“ (Hardi 1964: 285), a neposredno nakon tog osećaja, nastupa njihov društveni, finansijski i porodični sunovrat.

Ponovljeni obred venčanja sa Filotsonom samo je jedno u nizu samožrtvovanja, koje je Sju nekada zvala pristankom „da se žena dobrovoljno žrtvuje na oltaru svojih principa“ (Hardi 1964: 355). Pripovedač za Sju u tim momentima kaže da je „Pročišćena, umorna od svijeta, ispunjena grižnjom savjesti, s tijelom izmučenim od napetosti živaca, činila se manjom nego prije, premda ni u danima najčvršćeg zdravlja nije bila krupna žena.“ (Hardi 1964: 355). Ovo je opis slomljene žene, duboko ranjene strašnom tragedijom i upravo zato sklone da potraži iskupljenje u bezuslovnoj predaji svega što je predstavljalo njen identitet. Baš kao što je revnosno prkosila očekivanjima društva, s podsmehom slušala Džudove zanesene hvalospeve Krajstminsteru i stanovnicima koledža, jednako revnosno je sad sebe kažnjavala zbog toga i kako je rekla, morala je ispiti pehar do dna. Hardi nam na sve načine vrlo uspešno pokušava dočarati svu bedu tih trenutaka, te napominje i Suzaninu fizičku sličnost sa cvetom čije ime nosi, ljiljanom. Naime, ime Suzana potiče od hebrejskog imena Šošana – ljiljan, a Stari Zavet, tj. Apokrif, govori o Suzani kao ženi koja je lažno optužena za preljubu. Prorok Danijel spira ljagu s njenog imena tako što je prevario one koji su je optužili, te oni bivaju optuženi. U Novom Zavetu, Suzana je žena koja služi Hristu. Kako je Hristova službenica po samom svom pozivu istovremeno i obična žena iz naroda i duhovno nadmoćna u svojoj odabranosti, veza sa Hardijevom Sju je očigledna. Međutim, Suzana Brajdhed ne živi u doba hodanja po vodi i čudotvornih izlečenja, a Džud, kojeg je izabrala za duhovnu vezu, nije duhovnik, nego puteni muškarac sa aurom inteligencije nesvakidašnje za njegovu klasu. Delikatni, a izvanredno komplikovan cvet kao što je ljiljan, privlači pažnju svojim kraljevskim izgledom, baš kao i što je Suzana uvek privlačila muške poglede, i zbog toga ne jednom izjavila da joj lepota ne donosi dobra. U jutro drugog venčanja sa Filotsonom, uz vlažnu maglu, njena cvetna, tužna lepota deluje kao devičanska žrtva na društvenom oltaru, a Filotson, svestan da joj nikad neće biti muž u pravom smislu te reči, ništa manje nije za žaljenje: „Jasno je, draga, da neću ulaziti u tvoj privatni život ništa više nego prije“, reče on ozbiljno. 'Za nas je u društvenom pogledu bolje što smo to učinili, i to je opravdanje za naš čin, premda to nije bio razlog zašto sam to učinio.'“ (Hardi 1964: 357). Ničeg uzvišenog nema u ovom žrtvovanju, ničeg svečanog i herojskog (Hardi se dodatno pobrinuo za to, podsmehljivim komentaram seljanke nakon sveštenikovih reči o božanskom sjedinjenju: „Baš ih je Bog sjedinio!“ (Hardi 1964: 356)), samo tmuran osećaj ponavljanja:

„Izgledalo je to kao da dusi njihovih prijašnjih 'ja' ponovo igraju sličan prizor koji se odigrao prije mnogo godina u Melchesteru.“ (Hardi 1964: 356). I taj osećaj pojačava pritisak za Suzaninom duhovnom i telesnom restauracijom. Bendžamin Kenon (2014) navodi da crkva Svetog Sajlase ovde predstavlja zaokret od značaja letopisa ka ritualu, od arhitekture koja se otvara ka iskustvu i promeni, ka arhitekturi koja nameće ponavljanje. Upravo kako je i ta crkva restaurirana u neogotskom stilu sa svim elementima svoje primarne funkcije i sa vrlo malo podsetnika na nekadašnje zdanje, tako i za Sju, izmučenu grižom savesti i samokažnjavanjem, postoji još samo Džud kao podsetnik na nekadašnji slobodoumni, jeretički život.

Hardi će dokazati da je restauracija hramova jednako pogubna kao i restauracija Suzaninog telesnog hrama. Ponovljenim obredom venčanja odjekuje i Suzanino i Džudovo koračanje niz crkveni prolaz u staroj crkvi Svetog Tome u Melčesteru, kao proba za njeno prvo venčanje sa Filotsonom. Oseća se nekako da ako bi ipak ikada došlo do venčanja Džuda i Sju, ono bi moralo da se odigra u nekoj staroj, netaknutoj crkvi, poput te u Melčesteru, u skladu sa atmosferom neopterećenom simboličnošću predmeta, rituala, pojanja, samo obeleženo suštinom – spajanjem dvoje ljudi u srećnu zajednicu. Ako bismo krenuli Suzaninim poetskim tragom, samim koračanjem pod ruku sa Džudom u toj crkvi, ona je već venčana za njega i, kako je to Džud u svom nemoćnom očaju zavapio:

„, 'Ali ti si moja žena! Da, jesi! Ti to znaš! (...) Ja sam volio tebe, i ti si voljela mene, mi smo se združili, i to je sačinjavalo naš brak. Mi se još volimo – ti voliš mene kao i ja tebe – ja to znam, Sue! Stoga naš brak nije poništen!'“ (Hardi 1964: 347).

Ovo je ujedno i najjednostavnija i najtačnija definicija neraskidive veze između dvoje ljudi. Kao što arhitektonska restauracija lišava zdanje njegovih istorijskih ukrasa i ožiljaka, tako i nasilno razdvajanje dvoje ljudi zarad zadovoljenja društvene forme, osakaćuje identitet tih ljudi i prekida prirodan emotivni kontinuum među njima. Suzanino telo jeste sada spremno za povratak osnovnoj funkciji – produžetku porodičnog imena, ali ni tu vrstu bračne dužnosti ona neće izvršiti pre nego što i Džud u očima društva ponovo pripadne svojoj prvoj ženi, Arabeli. I on i Suzana, svako na svoj način, bili su privedeni ritualu venčanja kao žrtve: ona kao devičanski cvet, Džud, obnevideo od alkohola i tuge, kao namagarčeni naivčina iz komedija naravi. Da bi u potpunosti uklonio Džuda iz novonastalog okvira za društveno prihvatljivu sliku, Hardi njegov i Suzanin poslednji susret smešta u crkvu gde je obavljeno drugo venčanje Sju i Filotsona:

„Sve je tu bilo novo, osim nekoliko rezbarija, koje su se sačuvale iz porušene stare crkve, a koje su sada bile pričvršćene za nove zidine. Stao je kraj njih. Činilo mu se

da su u srodstvu s pokojnim ljudima toga sela, koji su bili njegovi i Suzanini pređi.“ (Hardi 1964: 374).

U novoprihvaćenoj Suzaninoj ulozi, Džudu je mesto baš tu, u prošlosti čiji kontinuitet je grubo presečen, a veštački način na koji se pokušala sačuvati iskra prohujalih vremena, čini da izmeštenost i nepripadanje deluju snažnije i strašnije. U tom smislu, proplamsaj istinske vezanosti kojem podlegne na trenutak, Sju će kazniti konačnom predajom svog tela Filotsonu, zakonitom suprugu: „Moram to učiniti – moram! Moram ispiti pehar do dna!’ (...) ’Sada te zaklinjem, Richarde, kao čovjeka kojemu pripadam i kojega, kao što sam se zavjetovala, želim da poštujem i slušam, da me pustiš unutra.“ (Hardi 1964: 383-384). Kako udovica Edlin kaže da su „vjenčanja u današnje vrijeme – pogrebi“ (Hardi 1964: 385), ovaj Suzanin čin i jeste na neki način sahrana svega što je ona ikad bila, od one najsitinije devojčice u školi koja snažno recituje o gavranu, preko gaženja kroz hladnu vodu da bi pobjegla iz samice Učiteljske škole, do Džuijeve pomajke koja, pred Arabelinom konstatacijom da je on njen i Džudov sin, vikne: „Nije potrebno da mi to kažete u lice!“ (Hardi 1964: 301). Od žene takvog intelekta, kako Džud kaže, „da je on u usporedbi s mojim bio kao zvijezda prema petrolejki; ona je vidjela sva moja praznovjerja kao paučinu i mogla ih je zbrisati jednom riječi.“ (Hardi 1964: 386), do žene koja se „predala onome što mrzi, i to zbog svoga robovanja formama!“ (Hardi 1964: 387). Suzanina potpuna kapitulacija predstavlja njenu duševnu smrt, još i strašniju time što Filotson, sredstvo njene kapitulacije, sam nije čovek koji bi bilo šta uradio fizičkom silom ili silom zakona, a zavređuje ljubav i poštovanje. Ostaje neizvesno da li je u Suzaninom telu u ovom procesu restauracije ostalo životvorne snage za njegovu primarnu funkciju, ali ono što znamo je da „je sada potpuno utučena, stara žena.“ (Hardi 1964: 394). Dogodilo joj se ono najstrašnije – smrt u životu, ono što će kasnije Lorensu i njegovom Rupertu Berkinu ulivati najveći strah.

Džudova kapitulacija je nešto drugačija: on najpre fizički kopni, a potom, otišavši još jednom da vidi Sju, ode zapravo po svoju i fizičku i duševnu smrt. Strašna kiša, gotovo nalik potopu, kao da spira svu njegovu preostalu životnu snagu, ali ga i simbolično apsolvira krivice zavodnika, kako je o sebi počeo da misli nakon promene u Suzaninom ponašanju i razmišljanju:

„U posljednje mi se vrijeme činilo’, reče, ’da pripadam ogromnoj gomili ljudi što ih izbjegavaju kreposnici – gomili ljudi što ih zovu zavodnicima.’ (...) ’Ja sam te zaveo...Ti si bila drukčija od ostalih – profinjen stvor, koji je priroda odredila da ostane netaknut. Ali ja te nisam mogao ostaviti na miru!’“ (Hardi 1964: 329).

U njegovom pročišćenju učestvuje zakon prirode, dok u Suzaninom slučaju to je društveni zakon, i njeno pročišćenje je neprirodno. Samrtni udarac zadaje mu činjenica da se

Sju predala i telesno svom prvom mužu, te je to poslednji čin u njegovom preobraćenju, koje je upravo Sju davno pokrenula. Naime, u svojim klesarskim poslovima, restaurirao je koledže, crkve i druge građevine i sve mu se manje dopadalo to što radi, naročito se kasnije nije prihvatao poslova po crkvama, zbog razloga koje smo ranije naveli. Kako je izbegavao takvu vrstu poslova, uporedo mu je i snaga kopnela, dok na kraju više i nije mogao da radi, a Suzanin hram je otpočeo svoju restauraciju. Na samom kraju, on je duhovno uništen tim strašnim činom samonasilja, naročito što je svestan da se ono dogodilo pod okrljem teologije u koju je nekada vatreno verovao, i to ubrzava njegovu fizičku smrt. Svojevrsno samoubistvo koje je počinio putovanjem načetog zdravlja po nevremenu, jedini je akt nasilja koje je on ikada mogao počinuti – prema svim drugim bićima – životinjama ili drugim ljudima, bio je nežan i samilostan. Džud umire potpuno sam, napušten od svih, baš kao i na početku svog života. Sve što ga okružuje su njegove stare knjige i zvuci svečanosti sa Komemorativnih igara, dakle, materijalni svedoci ideala sa kojima se upustio u život i uz koje ga je napustio, napustivši prethodno i same ideale. „I Sue je oskrvrnuta!“ (Hardi 1964: 390), vapaj je protivnika restauracije, činova dužnosti, ispraznih rituala koji zadovoljavaju formu, a uništavaju suštinu, istinsku ljubav i veru. Arabela, u svoj svojoj neosetljivosti, ipak predviđa ono što se predviđa Hitklifu i Ketrin, a to je mir jedino izvan ovozemaljskog života, „dok i ona ne bude ono što je on sada!“ (Hardi 1964: 395).

I Džuda i Sju, dakle, pobedilo je vreme – vreme u kojem su živeli, nespremno za njihovu definiciju ljubavi i zajedništva, ali i vreme kao nezaustavljivi tok događaja. U ovom drugom slučaju, Hardi naročito izražajno prikazuje uzaludnost bilo kakvih ljudskih preduzimanja, u senci događaja većih od njih, koje vreme donosi u određenim intervalima. U službi te vremenske neumitnosti, nekako se najviše nalazi Arabela. Njeno pojavljivanje je svaki put promenilo živote Džuda i Sju, pa i Filotsona: od najočiglednijeg, kada je upoznavanjem sa Džudom skrenula tok njegovog velikog plana o odlasku na studije, preko odlaska u Australiju, gde je izmenila Kartletovu životnu putanju, ponovnog susreta sa Džudom u točionici gde je radila i najave „jedne stvari“, to jest, zajedničkog deteta, do momenta kada je svojom pojavom ponukala Sju da platonsku vezu učini i telesnom, dolaska Malog starca i susreta sa Filotsonom i ponovnog venčanja sa Džudom. Ona kao da se pojavljuje svaki put kada se učini da je nekakvo smirenje moguće. Njeni nimalo saosećajni komentari i grubi postupci, proizvod su vremena u kojem živi i klase kojoj pripada. Kako odlučno pristupa klanju praseta, sa svom ravnodušnošću i poslovnošću osobe koja misli isključivo na opstanak, ista odlučnost je krasa i u postavljanju zamki za muževe. Za Džuda je najpre postavila zamku lažne trudnoće, a drugi put ga je dovela u stanje alkoholisane tuposti; Kartlet ju je molio da se vrati verovatno strepeći od mogućnosti njenog povratka Džudu, a

nadrilekara Vilberta, već šarmiranog, vragolasto mami pričom o navodnom ljubavnom napitku, u nadi da će posle Džudove smrti ipak sebi obezbediti mušku zaštitu. Arabela je jedini lik u romanu koji ne gubi vreme, nego se očajnički trudi da uhvati korak s njim, pa čak i da ga preduhitri. Džud odlaže svoje naukovanje kada se upusti u vezu sa Arabelom, a kada odluči da ne nastavlja dalje sa njom, nego da se vrati prekinutom učenju, prekasno je; potom više puta odlaže priznanje o svom bračnom statusu, da bi najzad ono na neki način ubrzalo Suzaninu odluku da se uda za Filotsona; u drugom dolasku u Krajestminster, odlaže traženje stana zbog univerzitetske svečanosti, te ih hvata mrak i kiša, a nepoverenje stanodavaca prema porodici koja gotovo po noći traži prenoćište, pokazuje se sudbonosno za sve njih. Možda ne možemo za Sju i Filotsona reći da gube vreme, ali svakako možemo reći da ne čine prave stvari u pravo vreme, to jest, stvari koje društvo od njih očekuje: kao što Sju tvrdoglavo istraje u odluci da se uda za njega prvi put, iz mešavine straha, posramljenosti i svojevrsnog prkosa, tako i Filotson, uprkos svesti o društvenoj propasti koja ga čeka, sluša svoje unutrašnje instinkte, te postupa ljudski i visokomoralno, pustivši Sju da ode, izloživši sebe tamnoj strani društvenih konvencija u koje je verovao. Na taj način, ona gubi vreme u kojem je mogla spoznati ljubav, a on stagnira na društvenoj lestvici, na kojoj je i inače postigao manje nego što je kao mlad učitelj želeo. Drugi put, pak, Sju još i više postupa protiv same sebe i svojih nekada strasnih uverenja, dok Filotson postupa prema svojim uverenjima, ali Suzana koja mu se sad vraća, toliko je izmenjena, da mu je ispravnost postupka slaba uteha. Njih dvoje su sada zatvoreni u nekakvom vremenskom vakuumu, ne mogu ni napred, ni nazad – uništeno se vratiti ne može, a nemaju materijal od kojeg bi stvorili bilo šta novo.

Jedan od karakterističnih Arabelinih odgovora, a u kojem čitamo ono što bismo danas nazvali pozitivnim stavom prema životu, za Arabelu je pitanje opstanka: „’«Muž će biti prost od grijeha, ali će žena nositi kaznu zlodjela svoga.» Prokletstvo surovo prema nama ženama, ali nam nema druge nego se nasmijati i pomiriti se s time! Ha, ha!”“ (Hardi 1964: 306). Ona je jedina u romanu koja nikad ne očajava. To njeno preticanje vremena i pokušaji da preduhitri događaje, jesu izazvani društvenim mehanizmom koji mrvči neudate žene, ali iako nisu otvorena pobuna, kao Suzanina namera da živi u vanbračnoj i platonskoj zajednici sa muškarcem, oni jesu način da se koliko je moguće ublaži nepravedan sistem i ostvari neki vid zadovoljstva u životu. Indikativno je da, kako kaže Leslie Goodman (Goodman 2010), jedini srećni period u životu Džuda i Sju, Hardi ne opisuje. Uskraćeni smo za makar i kratak izveštaj o njihovom zajedničkom životu u miru, otprilike u vreme dolaska Malog starca; jedina slika blaženstva koju nam Hardi pruža jeste njihova šetnja kroz Poljoprivredni sajam, ali i ona nosi znamenje moguće promene, jer se tu Arabela ponovo pojavljuje. S obzirom na

to da u romanu preovladava sumorna atmosfera uzaludnosti, očajanja, sunovrata u susret još većim tragedijama, Arabelin stav, koliko god grub bio, predstavlja neku vrstu osveženja. Shvatamo da je njena borba produktivna, da upravo zato što igra po pravilima krutih konvencija, uspeva da ih nadigra. Uspeva joj da se uda kada to hoće, uspeva joj da se razvede kada hoće. Postupajući praktično i zbog toga često nemilosrdno, ona u romanu pruža alternativu bezizlazu koji okružuje Džuda i Sju. Lesli Gudman (2010) navodi: „Svrstavajući se na njenu stranu, ne samo da biramo stranu života, slobode, praktičnosti (u romanu u kojem je nesrećnost po pravilu povezana sa nepraktičnošću), nego takođe odbijamo da dozvolimo da se ta strana pomeša sa sumornošću Džuda i Sju; tako dopuštamo da postoji i alternativa.“⁷⁰ Poslednja scena, kada Arabela uveliko „kapariše“ novog muža, gotovo nad Džudovom samrtnom posteljom, u prvi mah izaziva gađenje, međutim ona je toliko u skladu sa njenim karakterom, ili barem karakterom koji joj Hardi dozvoljava da ima, da zapravo ni ne očekujemo nekakvo oplakivanje i ožalošćenost. Naprotiv, ako se vratimo u nazad, naći ćemo dokaze koji svedoče o tome da je Arabela svesna da bi glumatanje saosećajnosti ili nevinosti bilo izlišno u njenom slučaju. Kada odluči da vrati Džuda, ona baca u živicu svežanj pobožnih rasprava i prekida svoju kratkotrajnu bogobožnost: „’Odnio me vrag ako budem molila! Osjećaji su osjećaji! Više neću da budem puzavo pretvaralo – eto!’“ (Hardi 1964: 303). Kada razgovara sa Sju, njen trud da govori fino, komičan je: „’Bogati – hoću da kažem, milostivi bože – zašto tu treba plakati? Neki bi se ljudi time ponosili!’“ (Hardi 1964: 299), ali i predstavlja zdrav i realan stav. Čak je uverljivija kada britko i bezosećajno istrese svoj sud, makar se u njemu osećala polupismena suženost vidika, nego kada glumi smernost: „’Odnio me vrag ako nisi bio mudar u ovom svom posljednjem potezu’, govorila bi mu, ’jer si vjenčavši se sa mnom dobio besplatnu njegovateljicu.’“ (Hardi 1964: 385). U svom oproštajnom pismu Džudu, ona sasvim otvoreno kaže da joj ga je dosta, da je on „mrtvo puhalo, i ne sviđa joj se način života što ga on provodi. Nema nikakvog izgleda da će se popraviti.“ (Hardi 1964: 67). Taj „popravak“ značio bi rad i zarađivanje za njene haljine, umetke kose i šešire, značio bi čvrstu mušku ruku da parira njenoj životnoj energiji i, naravno, da nestanu „sve one glupe knjige“ (Hardi 1964: 55). Njen konačni sud o Džudovoj i Suzaninoj pripovesti sveden je na začuđeni usklik pragmatične žene, koju nikad nije vodila osetljivost ili stremljenje ka nečem višem, nego nagon za opstankom u nimalo prijateljskoj stvarnosti: „’E, ljudi! Ubiti se zbog žene!’“ (Hardi 1964: 378). Time ona izjednačava sebe sa Sju, u smislu pripadnosti ženskom rodu kojem uskogrudo društvo nanosi nepravdu, bile

⁷⁰ [„By siding with her, we are not only choosing the side of life, freedom, practicality (in a novel in which unhappiness is regularly associated with impracticality), but we are also refusing to allow that side to be co-opted into the bleakness of Jude and Sue; we are allowing an alternative to exist“ Prevod: N. G.]

njegove pripadnice uzvišene ili ne, i tako celu pripovest zaogrće realnošću u kojoj su neodstatak praktičnosti i višak zanesenjaštva smrtne presude.

4.3. Džud i Sju: nedosanjani snovi o obrazovanju i životu van bračnih okvira

Okvir – pojam istovremeno apstraktan i sputavajuće konkretan. Prema Sari Krengl (2010), Hardy obilato koristi uokvirene slike (bilo da su to fotografije, prilike u prozorima, dovracima itd.) kao odraz najistaknutije teme u romanu: pokušaje Džuda i Sju da prevaziđu ograničenja svog društvenog statusa i konvencija. Kroz ceo roman smenjuju se apstraktni i konkretni obrisi okvira, granica, pa čak se i jedni pretvaraju u druge i obrnuto, dajući ovoj povesti u njenom raspletu ton uzaludnosti i beznađa.

Koliko god granice i okviri vodili u istom smeru, oni se razlikuju za Sju i Džuda i u romanu i u kritičkim osvrtima na roman. Naime, u samom romanu, Sju se često pojavljuje uokvirena fizički, ali i društveno: prvi način na koji je Džud vidi je putem njene fotografije, koju mu daje njegova tetka Drusila; kasnije je vidi kroz prozor radnjice u kojoj je ona radila kao crtačica, a onda i u okvirima nekoliko prozora koji predstavljaju prepreke za njihovo zbližavanje. Nematerijalne okvire za Sju stvara društvo: jasno se nameću bračni okviri kao jedini mogući uslov za zajednicu sa muškarcem; sama Sju čak dva puta zatvara sebe naoko dobrovoljnim bračnim zavetom, tog drugog puta iznuđenim tragičnim posledicama nemilosrdne društvene mehanike. Džud pak, izmiče okvirima u samom romanu: kao dečak, ne uspeva da vidi svoj odraz u zdencu starog bunara; trgovac ga ne prepoznaje sa fotografije koju je Arabela, njegova odbegla žena, zajedno sa ostalim pokućstvom prodala; Arabelina prijateljica Eni takođe ne prepoznaje Džuda prema fotografiji. Mogli bismo to protumačiti različitošću društvenih očekivanja od njega i od Sju, a mogli bismo, a kasnije ćemo to i pokušati, Džudovu „neuokvirenost“ pripisati neuspehoj pripadnosti. Sam pisac (a kasnije i kritika) uokvirio je Džuda kao mladića „koji nije mogao da ode na Oksford“ (F. E. Hardy 1928: 272), dakle kao nekog ko nije uspeo, ko nije pronašao mesto za sebe. Ovom odričnom definicijom mogli bismo naposljetku opisati i ceo roman.

Kako Elizabet Langland (2002: 12) kaže, književna kritika je karakterisala Sju Brajdhed i kao detinjastu, i kao sebičnu, i mazohističnu i narcisoidnu i frigidnu, a sve u pokušaju da se objasni osobina koja se kod nje smatra dominantnom: nepostojanost. Okviri u koje je viktorijansko društvo smešta, i kojima i Džud i pripovedač u romanu pokušavaju da je objasne, možda su jednostavno nepodesni za lik koji već u prvim scenama svog pojavljivanja pokazuje kompleksnost i neuhvatljivost: radila je u crkvenom preduzeću, u čijim prostorijama je i stanovala, te je krišom od gazdarice čitala Gibonov „Opadanje i propast Rimskog Carstva“ i kupila dve figurice Venere i Apolona, strasno prkoseći obrednoj atmosferi crkve Svetog Silasa, čija je verna posetiteljka bila njena gazdarica. Ono što

saznajemo o Sju mahom je Džudovo mišljenje: „(...) – ti duše, ti bestjelesni stvore, ti draga, slatka, izazovna prikazo, koja gotovo i nisi od krvi i mesa, tako da kad stavim svoje ruke oko tebe, gotovo očekujem da će mi proći kroz tebe kao kroz zrak!“ (Hardi 1964: 234-235). Narator Džudove i Sjuine povesti često karakteriše Sju kao nekog ko ima „čudnu dvostruku prirodu“ (Hardi 1964: 199), „logiku izvanredno kompliciranu“ (Hardi 1964: 208) i koja je „po svojoj naravi i instinktu potpuno neprikladna da udovolji uvjetima bračne veze s Phillotsonom, a možda i s bilo kojim drugim muškarcem“ (Hardi 1964: 209). Ako pripovedačevu i Džudovu ocenu Sju uzmemo kao tačnu, okviri u kojima je društvo i njegovi akteri žele videti, morali su biti izvanredno mučni za osobu takvog senzibiliteta. Evo nekoliko situacija u romanu u kojima se vide društvena očekivanja, počev od doba kada je bila devojčica, pa do uzrasta žene i majke:

„Sjećam se, jednog je dana hodala po ribnjaku. Skinula je cipele i čarape, a suknuju uzdigla iznad koljena, a kada sam joj ja viknula neka se stidi, odgovorila mi je: 'Makni se, tetkice! To nije prizor za pristojne oči!'. (...) Znate, nije baš bila sasvim poput dječaka, ali je mogla načiniti koješta što bi, obično, samo dječaci radili.“ (Hardi 1964: 105)

Navedeni primer govori samo o formalnom kršenju određenih normi ženskog stida, koje počivaju na mantri o ženi kao nežnom stvorenju, sličnom bezazlenom detetu. Naredni primer govori o sofisticiranijoj ogradi, o zabrani nepisanoj, ali bespogovorno primenljivoj – ostajanje u okvirima svoje klase, bez želje i mogućnosti prelaska u neku drugu. Taj podtekst čitamo u rečima žene koja je negovala Džudovu tetku, a koja opisuje Sju kao školarku koja, najmanja od svih, na podijumu seoske škole recituje Poovog *Gavrana*. Ona o tome govori s čuđenjem i antipatijom, govoreći da se Sju „za vreme nastupa mrgodila i tragično zurila unaokolo i govorila praznom zraku kao da je tamo doista i stajalo živo stvorenje.“ (Hardi 1964: 106). Tetka se pridružuje komentaru: „'Ona bi odvratnog strvinara prikazala tako živo', objašnjavala je nevoljko bolesna žena, 'stojeći tamo u svojoj haljinici s pojasom da si ga gotovo mogao vidjeti pred svojim očima.'“ (Hardi 1964: 106). Strasno, izražajno recitovanje ne priliči devojčici u primerno uštirkanoj haljinici, jer ono podrazumeva razumevanje izgovorenog na nivou mnogo višem od propisanih potreba, nivou koji zahteva neuštirkanost rasuđivanja. Naklonjenost knjigama predmet je duboke zabrinutosti za budućnost osobe koja je gaji, a u romanu se u više navrata s podsmehom ili otvorenim prezirom govori o „ludilu za knjigama“, što zbog žalosnog neznanja, što zbog sasvim jasnog razumevanja posledica stremljenja ka višim ciljevima po nekog ko je potekao iz nižih slojeva društva. S obzirom na Sjuin pol, „ludilo za knjigama“ dobija dodatno zloslutnu dimenziju, jer predstavlja pretnju modelu ženske submisivnosti koji bi Sju trebalo da usvoji.

Nemilosrdni, uskogruđi sistem vrednosti, koji se vrlo slikovito odražava u kazni za Sju, kada se ne vrati na vreme u zgradu Učiteljske škole, čini da je u konačnom ishodu važniji ugled škole, nego potencijalno izgubljen život učenice:

„Kada su sišle u prizemlje, vidjele su da nije došla za njima u blagovaonicu za doručak, i onda su saznale da je strogo ukorena i da joj je naređeno da tjedan dana provede u samici, da tamo bude zatvorena, da joj se onamo donosi hrana i tamo da uči. (...) Upraviteljica je bila izvan sebe od straha – ne toliko zbog eventualne smrti Suzanine koliko zbog eventualnih članaka u svim novinama, koji će u pojedinostima raspravljati o tom događaju, i to će uz onu prošlogodišnju sablazan, kroz mnogo budućih mjeseci stvoriti koledžu nepoželjnu popularnost.“ (Hardi 1964: 133-134)

To jeste bila škola za buduće učiteljice, ali trebalo bi pogledati širu sliku vaspitanja i obrazovanja devojčica i devojaka, koja pokazuje svu apsurdnost odnosa cilja i sredstva. Naime, rečeno je i u poglavlju o *Orkanskim visovima* šta se očekivalo od mladih devojaka i supruga i kako se to postizalo: držane su u stanju blaženog neznanja o telesnim nagonima, učene su da prave dame moraju biti krhke, bespomoćne, da se u svemu oslanjaju na muškarce, da im je zadatak da se udaju i da rađaju decu. I tu dolazimo do kontradiktornosti: prebračna čestitost i nevinost nije smela biti dovedena u pitanje, gvozdena disciplina je bila garant za to, kao i izbegavanje bilo kakvog razgovora o pitanjima puti, a s druge strane, kompletan odgoj ženskog deteta bio je usmeren ka umetnosti zavođenja, kako to kaže Meri Vulstonkraft. Dakle, sa ciljem što povoljnije udaje, mlada devojka uči kako da privuče podobnog muškarca, pri tom nemajući i ne smevši imati uvida u bračne neminovnosti, uči da bespolno, pod strašnom pretnjom posledica gubitka nevinosti, smicalicama upravo svog pola, ulovi poželjnog muža. Za Sju, međutim, sva ta uobičajena sredstva, žalosno nazvana „ženskim oružjem“, predstavljaju upravo suprotnost u odnosu na ono kako ona doživljava sebe i kakav bi život želela da izgradi za sebe: „Ja te možda ne volim kao druge žene. Ali biti s tobom za me je užitak izvanredno profinjene vrste, i ne želim ići dalje i izvrći ga opasnosti – pokušavam da ga pojačam!“ (Hardi 1964: 230). Sju je ovde više na tragu Lorensovog Ruperta Berkina, nego bilo koje heroine iz engleske književnosti, tražeći vrhunsko intelektualno zadovoljstvo, koje može ali i ne mora biti dopunjeno telesnom povezanošću. Takođe, ona odbija da se oseća ugroženom i postićenom u društvu muškaraca, odbacujući lažni stid kao praznu ljušturu i dajući prednost višem moralu, moralu prirode i stvarnosti, koji nije okovan društvenim stegama:

„Ne bojim se muškaraca kao takvih, ni njihovih knjiga. Družila sam se s njima – pogotovu s jednim ili dvojicom – gotovo kao da sam i sama muškarac. Hoću da kažem, nisam se u njihovom društvu osjećala onako kako su učili većinu žena da se

osjećaju – da se čuvaju napada na svoju krepost. Jer nijedan prosječan muškarac – osim ako nije pohotni divljak – neće ni danju ni noću, ni kod kuće ni vani, dosađivati ženi ako mu ne da povoda. Dok ona jednim pogledom ne kaže 'Dođi', on će se uvijek bojati.“ (Hardi 1964: 139)

Džejn Tomas (2007) objašnjava Sjuinu želju za „užitkom profinjene vrste“ u vezi sa Džudom, njenim helenizmom, odnosno uranijskim viđenjem veze između dvoje ljudi. Sju rezignirano kaže:

„A što se tiče toga da nas dvoje idemo zajedno kao što smo dosada išli, tako nekako prijateljski, to bi nam ljudi oko nas onemogućili. Njihovo je gledanje na odnos između muškarca i žene ograničeno, kako to dokazuje moje isključenje iz škole. Njihova filozofija priznaje samo odnose koji se temelje na životinjskoj želji. Široko polje jake povezanosti, gdje želja igra samo sekundarnu ulogu, to oni ne priznaju – ulogu – tko je to bio? – ulogu Venere Uranije.“ (Hardi 1964: 159)

Tomasova je ovde na tragu jednog šireg koncepta, koncepta neoplatonističkog obožavanja muške lepote, koji ćemo dovesti u vezu sa odnosom Džuda i Sju kasnije. Ovde je Sju pokušala da objasni svoje stanovište i ono u šta je duboko verovala, a to je mogućnost odnosa sa muškarcem u vidu drugarstva, neopterećenog telesnom željom i svime onim što ona nosi sa sobom, uključujući i bračne sponе. Društvo i njegov poredak, međutim, neosetljivo je na fine nijanse muško-ženskih odnosa, kaogod i odnosa među ljudima uopšte. Društvene konvencije ne prepoznaju bezgrešnu, intelektualnu vezu muškarca i žene, ona jednostavno mora biti crna (vanbračna, ergo seksualna, ergo zabranjena), ili bela (bračna, ergo dozvoljena). Bračni zaveti garantuju ispunjenje bračnih dužnosti, a glavne dužnosti u tom smislu podrazumevaju ženinu poslušnost i produženje vrste, ozakonjenim seksualnim aspektom međusobnih odnosa. Kao Filotsonova supruga, Sju sama donosi bolno tačnu ocenu tradicionalnog braka kao dužnosti žene:

„Udata sam tek mjesec-dva’, nastavi ona i dalje nagnuta nad stolom, govoreći u svoje ruke. 'A kaže se da žena nakon pet-šest godina lako i ravnodušno privikne na ono od čega se u prvim danima braka sustezala. Ali to je isto kao kad bi se reklo da amputacija ruke ili noge nije nikakva nesreća jer se čovjek s vremenom lako privikne na to da upotrebljava drvenu nogu ili ruku!’“ (Hardi 1964: 202-203)

Kao poslednji primer društvenih očekivanja od žene, navešćemo situaciju u kojoj su se nevenčani supružnici našli pri traženju stana u Krajstminsteru, pre tragedije sa decom: nijedan stanodavac nije želeo da im izda stan, videvši ih pokisle i umorne, sa troje dece i jednim na putu, u večernjim satima. Evo kako reaguje suprug nesuđene gazdarice, kada sazna da Sju i Džud nisu venčani:

„On podiže glas u iznenadnom gnjevu. 'A kome je potrebna ovdje takva žena? A možda će i roditi ovdje!... Osim toga, nisam li ti rekao da ne želim imati u kući djecu? Dao sam svježe obojiti predsoblje i stubište, pa da mi oni lupaju po tome nogama! Moralo ti je biti jasno da s njima nije sve kako treba – kad su tako došli. Uzmeš cijelu obitelj, a ja rekao sam ti da hoću neoženjenog muškarca.'“ (Hardi 1964: 319)

Ta prilično neutralna ocena „da sa njima nije sve kako treba“, govori puno o pojednostavljenom društvenom okviru u koji bi se svaka jedinka morala uklopiti, jer, sa pripadnicima društva mora ili da sve bude kako treba ili da ne bude. U potonjem slučaju, neminovno je zaziranje i najčešće, odbacivanje. Sju, sa svim svojim duševnim finesama, bila je predodređena da iz okvira iskače. Kako je Džud to okarakterisao, „kad nam je duh bio jasan, a naša ljubav prema istini neustrašiva – vrijeme nije bilo sazrelo za nas.“ (Hardi 1964: 387).

Koliko god Sju bila neprilagođena, bilo tome uzrok njeno neobično detinjstvo ili porodično nasleđe u koje se stalno upire prstom, u paru sa Džudom ona postaje pretnja viktorijanskom poretku, jer, poput Ketrin i Hitklifa, i njih dvoje stapaju svoje identitete i prenebregavaju granice roda, iako na drugačiji način. Pripovedač u romanu kaže da „to potpuno uzajamno razumijevanje, u kojem je svaki pogled i pokret bio isto tako djelotvoran za prenošenje misli između njih dvoje kao i same riječi, činilo je da su bili kao dva dijela jedne jedine cjeline.“ (Hardi 1964: 279). Ne možemo ovde da se ne vratimo na otkrića do kojih dolazi Li Gardner (2011) u tezi *The Expendable Victorian: A Girardian Approach to Female Sacrifice in the 19th Century British Novel*, gde primenjuje tvrdnje Renea Žirara o narušenoj društvenoj ravnoteži brisanjem granica zadatih kategorija, i mehanizmu žrtvene krize koji se neminovno pokreće usled toga.

S obzirom na to da Džud i Sju iz različitih pobuda učestvuju u mehanizmu mimetičke želje, najpre moramo da ustanovimo uzroke koji ih nagone ka takvim težnjama, a onda i tok mehanizma, kao i sam njegov ishod. Naime, Džud je osoba u suštini bez identiteta, dečak koji je u mesto u kojem odrasta, Merigrin, stigao željno iščekivan koliko i kakva drvena naplavina na negostoljubivo kopno. Posle zlehude smrti majke i oca, Džud krov nad glavom (i zaista samo to) nalazi kod tetke Drusile koja, možda i nenamerno, ali krajnje neosetljivo, ne propušta priliku da mu stavi do znanja da „kamo sreće da je dragi Bog i tebe uzeo, zajedno s tvojom majkom i ocem, jadni, beskorisni dječake.“ (Hardi 1964: 11). Li Gardner (2011) smatra da hladnoća njegove tetke doprinosi njegovom otuđenju od zajednice u kojoj okrutnom igrom slučaja živi, i da je on jednostavno prinuđen da traga za nečim ili nekim sa čim će se identifikovati. On detinjstvo praktično i nema, išao je samo u večernju

školu kod gospodina Filotsona, jer mora da nadniči, da bi tetki nadoknadio troškove svog izdržavanja, nema vremena za igru sa vršnjacima. O Sjuinom detinjstvu, s druge strane, ne znamo mnogo, ali ono malo crtica što znamo, indikativno je za neke kasnije zaključke. Na osnovu onoga što smo ranije naveli o Sjuinim školovanju, zatim svedočenju tetke Drusile, verujemo namerno preuveličanom u svrhu odvratanja Džuda od namere da se zbliži sa svojom rođakom („Nju je njezin otac odgojio da mrzi porodicu svoje majke, i ona će s prezirom gledati na radnika kao što si ti – ona koja je postala fina gradska djevojka.“ (Hardi 1964: 105)), a onda i na osnovu samih Sjuinih izjava koje smo ranije naveli, zaključujemo da je Sju detinjstvo provela u drugačijem miljeu nego Džud, da je imala formalno obrazovanje koje je njemu falilo, te da je njen doživljaj učenosti zbog toga potpuno drugačiji od Džudovog. Takođe, ona je odrasla koliko-toliko u krugu porodice, neopterećena zarađivanjem i mračnim porodičnim nasleđem.

Interesantno je da Džud, koji očajnički stremi klasičnom obrazovanju, odrasta u mestu čiji stanovnici ne drže previše do obrazovanja, a tako su blizu centra učenosti, dok Sju u momentu upoznavanja sa Džudom ima već poduži staž boravka u Krajstminsteru i, možda upravo zbog toga, već razvijenu nezavisnu, intelektualnu misao. Sam Džud biće isto tako blizu ostvarenja svojih snova o obrazovanju, a zapravo tako daleko, kao što je i Merigrin geografski na domak Krajstminstera, a obrazovno udaljen, verovatno ne slučajno. Potrebu da se granice kategorija održavaju čvrstim i nepropustljivim osećaju i „niža“ i „viša“ strana granice. Ovako tetka Drusila odgovara na pitanja malog Džuda:

„’Gospode! Ti bi morao znati gdje je grad Christminster. Gotovo dvadeset milja odavde. Mislim, jadni dječaće, da je to mjesto mnogo predobro, a da bi ti ikada imao s njime puno posla.’ ‘A hoće li gospodin Phillotson uvijek biti tamo?’ ‘Odakle ja znam?’ ‘Ne bih li ga ja mogao posjetiti?’ ‘Ne, zaboga! Nisi ovdje odrastao, jer da jesi, ne bi tako nešto pitao. Nikada nismo imali nikakva posla s ljudima iz Christminstera, niti ljudi iz Christminstera s nama.’“ (Hardi 1964: 16)

Kada je Džud pisao upravnicima koledža, dobio je odgovor od samo jednog od njih i to sa savetom da će „imati mnogo bolje izgleda u uspjeh u životu ako ostane(te) u svom djelokrugu i prione(te) uz svoj zanat nego da se laća(te) bilo čega drugoga.“ (Hardi 1964: 111). Ovaj savet je koliko koristan i zdravorazumski, što će se videti u tragičnoj radnji romana, toliko i upozorenje starijeg i iskusnijeg, mladoj, „usijanoj“ glavi, koja naivno i arogantno veruje da može da izbriše granice koje su vekovima bolji od njega formirali i učvršćivali. Ta uzajamnost blizine i daljine u Džudovom životu nije samo fizička, nego i duhovna i metaforička. Najočigledniji primer za to je činjenica da ceo svoj odrasli život radi na zidinama Krajstminstera, bez ikakve šanse da jednom i uđe unutar nekog od koledža u

tom gradu. U njegovom slučaju, nemoguće je proći do unutrašnjosti okvira, konvencije i život drže ga na marginama, izvan okvira, dok Sju konvencionalni okviri drže zatočenu iznutra i ne daju joj da iz njih izađe. Potom, pre prvog venčanja Sju i Filotsona, Džud i ona hodaju uz crkvenu lađu prema oltaru, u bizarnom oponašanju venčanog čina. Čitava scena odgovara samoj ceremoniji venčanja, samo što Džud nije mladoženja. Ponovo je na margini dešavanja, prisutan, a bolno odsutan iz ključnih događaja. Na samom venčanju, Džud i doslovno predaje mladu, predaje svoju ljubav nekom drugom, na zakonito posredovanje, baš kao i što mesto na koledžu, mora da ustupi „milionerskim sinovima“, kako to kaže Sju. Čak i veza sa Arabelom ima te elemente blizu, a daleko: po njenom odlasku u Australiju, Džud je i dalje vezan, ona jeste geografski hiljadama kilometara daleko, ali je čin venčanja neizbrisiv sve do njegovog zvaničnog prekida.

Zanimljivo je da sudbonosna povezanost Džuda i Sju nije nešto što se rodilo u trenutku, nego je tome prethodio proces ličnog menjanja, prevashodno Džudovog. On je, osim svoje namere da uđe na koledž, neprimerene mladiću iz radničke klase, zapravo potpuno konvencionalan: na Arabeline draži, za koju pripovedač kaže da je „potpuna, čvrsta ženka – ni više, ni manje“ (Hardi 1964: 36), on reaguje kao i svaki prosečan muškarac, te iako neiskusn u ljubavnim podvizima, prihvata prilično spretno Arabelinu igru. Već samim pitanjem da li da joj bačeni nerastov ud (kojim su ga pogodile Arabela i njene drugarice) dobaci nazad ili da se ona popne na brvno i uzme ga od njega, pokazuje da ona jeste prva pustila ljubavni zov, ali i da je i on spreman da na njega odgovori:

„Neizrečeni zov, kojim žena zove muškarca, i što ga je Arabelina pojava potpuno jasno izrekla, zadržala je Judea na tom mjestu usprkos njegovoj nameri – gotovo usprkos njegovoj volji, i to na način koji je bio njegovu iskustvu nepoznat. (...) Ispitujući mu se pogled sada spustio s njenih očiju na usta, odatle na grudi i na njene punašne gole ruke, pocrvenjele od hladnoće vode a čvrste poput mramora.“ (Hardi 1964: 37-38)

Brak sa Arabelom svedoči o tome da su viktorijanske vrednosti ipak prevagnule u odsudnim momentima – kada mu Arabela saopštava da je u drugom stanju, njegova reakcija je potpuno konvencionalna: „Znaš da zasada nemam gotovo nikakve zarade. Možda sam morao misliti na to prije...Ali naravno, ako je tome tako, moramo se oženiti! Što misliš da bi drugo i pomislio da učinim? (...) Svakako ćemo se oženiti. Moramo!“ (Hardi 1964: 53). Iako se ovaj brak praktično, ako ne zvanično, završava Arabelinim odlaskom u Australiju, i nakon tog iskustva Džud zadržava viktorijansku rodnu ideologiju. Dokaz tome vidimo u njegovom doživljaju Sju, koji se ne razlikuje mnogo od doživljaja Arabele, iako je Sju gotovo potpuna suprotnost „čvrstoj ženki“ kakva je Arabela. Naime, u prvim danima svog boravka u

Krajstminsteru, Džud posmatra Sju i odmah oseća seksualnu privlačnost, baš kao i prema Arabeli: „Bila je tako dražesna da mu se činilo nemogućim da bi pripadala njemu.“ (Hardi 1964: 83). I kasnije, u periodu njenog braka sa Filotsonom, i kada Džud i ona zasnuju svoju zajednicu, uvek će, bez obzira na promene kroz koje će proći, Džud osećati onaj impuls (za koji možemo reći i da je urođen i da je naučen) rodnih predstava, koji će mu otežati prilagođavanje Sjuinim zahtevima. Pre svega, Džud je posmatra, dakle postavlja sebe u aktivni položaj u odnosu na nju, a taj položaj pojačava time što ne odaje odmah da je pozna i ne priznaje da je oženjen kada mu se za to ukaže nekoliko prilika. Dalje, on i nesvesno razmišlja o njoj kao o objektu osvajanja: „Osjećao je da bi mogao biti prilično siguran u svoju pobjedu kad bi između Phillotsona i njega došlo do natjecanja tko će je od njih dvojice osvojiti.“ (Hardi 1964: 147). Klasičan muški nagon borbe, pobede i osvajanja, prisutan i među ljudima i među životinjama, kao deo one „životinjske želje“, kako je Sju karakteriše, a tako neprikladan kada je ona u pitanju.

Sju pak, od samog početka prkosi viktorijanskim konvencijama na planu obrazovanja i najočiglednije, na planu shvatanja rodnih uloga i predstava. Stečeno obrazovanje pospešuje druženjem sa muškarcima i životom u zajednici sa studentom, od kojeg je, kako sama kaže, naučila mnogo toga što bi joj kao ženi bilo nedostupno u viktorijanskom obrazovnom sistemu. U ovome se krije i preuzimanje uloge koja bi tradicionalno trebalo da pripadne muškarcu: Sju samostalno odlučuje kako će izgledati njihov suživot, tj. uslovljava ga odsustvom telesne veze. Student svojevolejno pristaje na njen plan, ne obrnuto, čime je ona praktično ušla na maskulinu teritoriju. Kada sagledamo obe strane jednačine, vidimo da Sju, žensko, preuzima ulogu muškarca uskraćivanjem sopstvenog tela – dakle, netradicionalnu ulogu preuzima tradicionalnim shvatanjem žene kao objekta posedovanja, uskraćivanjem tog posedovanja. Ovde je Sju prešla opasnu granicu rodnih razlika i postala pretnja viktorijanskom sistemu, zamućujući kategorije roda i otelotvoreći jednu vrstu čudovišnog dvojnika unutar same sebe. Istu strategiju ona primenjuje u braku sa Filotsonom, gde iako po ljudskim i božanskim zakonima pripada svom mužu, ona osporava tu pripadnost zazirući od telesnog kontakta s njim, te brak ostaje nekonzumiran. Sa Džudom, koji je čak u trenutku oćajanja naziva namigušom, situacija je obrnuta: ona dobrovoljno odlazi kod njega, nagoveštavajući seksualnu želju, ali uskraćuje mu svoje telo sve dok se u njihovim životima ne pojavi Arabela. Ovakvim iskrivljenjem muško-ženskih razlika, Sju osigurava sebi ispunjenje potrebe za znanjem (preko Filotsona) i potrebe za prepoznavanjem kao intelektualnog bića (preko Džuda). Istovremeno, ona postaje glavna pretnja društvenoj ravnoteži, te je njen put ka ulozi žrtve zacrtan.

Putanje Džuda i Sju do žrtvenog rituala razlikuju se u smerovima. Dok Džud pokazuje prihvatanje osnovnih viktorijanskih vrednosti po pitanju muško-ženskih odnosa, a menja se pod uticajem Sju i postaje zagovornik njenih ideja, Sju najpre prkosi društvenom poretku, da bi kasnije nametnula sebi ženski ideal kojem se tokom čitavog romana odupirala. Što se poistovećenja tiče, njih dvoje su manje očigledni čudovišni dvojnici u odnosu na Ketrin i Hitklifa, to jest, u ovom romanu se manje insistira na jednoj duši u dva tela, nego što je to slučaj u *Orkanskim visovima*, ali je zato istaknuta snažna identifikacija Džuda sa Krajstminsterom, gotovo kao sa osobom, i Sju sa karakteristikama tzv. „nove žene“, prema kojima ona smatra da mora da priželjkuje celibat, kao dokaz svoje intelektualnosti i nezavisnosti. Li Gardner (2011) veruje da je Džudovo tolerisanje Sjuine seksualne apstinencije nastavak problema, jer on u mehanizmu mimetičke želje uzima Sju za model, što automatski znači da on priželjkuje nešto što nije originalno njegovu želja.

Zadržaćemo se na Sjuinom preuzimanju uloge muškarca, prema rodnim stereotipima. Pomenuli smo da je još kao devojčica volela igre u kojima su učestvovali uglavnom samo dečaci, a kad je ušla u devojaštvo, zbližila se sa studentom koji joj je omogućio čitanje knjiga kojima nikad, kao devojka, ne bi imala pristup, te je uz njegovu pomoć, raspravljajući, čitajući, razvila svoj neobičan um. Živela je sa njim petnaest meseci u jednoj dnevnoj sobi, poput drugara, cimera, postavivši svoja pravila o platonskom odnosu između njih, eliminišući na taj način mogućnost uspostavljanja bračnog odnosa, stuba viktorijanske šeme odnosa, što ugrožava sistem rodnih stereotipa. Ni Džudu ona ne priznaje da ga voli, samo mu u jednom pismu (pre nego što sazna da je on oženjen) dozvoljava da je voli: „Bio si tako dobar i nježan prema meni da sam, kad sam te izgubila iz vida, osjetila koliko sam bila okrutna i nezahvalna da sam ti to rekla, i sve od onga časa me to progoni. Smiješ me ljubiti, Jude, ako hoćeš. Ništa se ne protivim tome, i nikada ti više neću reći da me ne smiješ ljubiti.“ (Hardi 1964: 147).

Dodajmo ovome i jednu Sjuinu izjavu, koja često ostane nezapažena. Naime, kada posle bega iz Učiteljske škole pregazi reku i zatraži utočište kod Džuda, ona priznaje da je, upoznavši ga, imala neobičan plan za njega: „Ali ja sam zbilja željela i čeznula za tim da oplemenim neke ljude za visoke ciljeve; i kad sam vidjela tebe, i saznala da mi želiš biti drug, ja sam – da li da priznam? – pomislila sam da bi ti mogao biti taj čovjek.“ (Hardi 1964: 144-145). Sju svoju rodnu dvostrukost ovom idejom nosi korak dalje – gotovo da bi ona i Džud mogli biti i u ulozi učitelja i sledbenika, poput starogrčkih primera. Dakle, ne samo da ona preuzima muški primat u smislu rodnih odnosa u zajednici, nego se laća i uloge podučavaoca, nekoga ko će Džuda voditi i u pitanjima naukovanja i u pitanjima životnih stavova, što je opet, najčešće uloga za muškarca, i to starijeg, iskusnijeg. Interesantno je da je

ona u tom trenutku neko ko je praktično izbačen iz tradicionalnog sistema obrazovanja, što je još jedna naznaka da društveni mehanizam oseća njenu Drugost i od nje se brani. Drugarstvo o kojem ona govori, Džud doživljava kao mučenje:

„On okrenu pogled jer mu je ta njena bespolna nježnost zadavala previše muke. Je li to ono što je slomilo srce jadnom piscu uvodnika? I treba li da on bude slijedeći?... Ali Sue je tako mila!...Kad bi samo mogao da zaboravi na njezin spol, kao što ona, čini se, tako lako zaboravlja na njegov, kakav li bi drug mogla biti!“ (Hardi 1964: 145)

Sju, zapravo, nimalo ne zaboravlja ni na čiji pol, nego svesno koristi društvena očekivanja od žene za svoj cilj ostvarivanja celibata (nagoveštavajući moguće telesno zadovoljenje strasti i uksraćivanjem istih), a u svrhu intelektualnih dobitaka, što je opet, u svrhu njene mimetičke želje za konceptom „nove žene“. Li Gardner (2011) s pravom zaključuje da mimetički trougao u kojem su se našli Džud i Sju uzrokuje napetost u njihovom odnosu od samog početka, jer je njihov odnos platonski u većem delu romana, te da ih njeno sprečavanje seksualnog izražavanja njihove veze zapravo sprečava da ostvare istinsku sreću. Situacija se menja kad se Arabela vrati iz Australije, odnosno, menja se smer Sjuine mimetičke želje. Do tada, koncept „nove žene“ je bilo ono čemu je težila, a sada, suočena sa „potpunom, čvrstom ženkom“ i potencijalnom Džudovom reakcijom na nju, Sju menja model, pa je njena želja sada zapravo Arabelina seksualna želja za Džudom. Njihov dotadašnji platonski odnos, kojim se ponosila, u skladu sa novim modelom mimetičke želje, mora biti zamenjen prizemnijim: „Pa dobro, ako moram, moram. Ako ti hoćeš da bude tako, ja pristajem! Bit ću tvoja. Samo nisam to namjeravala! A nisam se htjela ni ponovo vjenčati!... Ali da – pristajem, pristajem!“ (Hardi 1964: 254). Ona ide i dalje, upravo u skladu sa pripovedačevim opaskama o njenim pokajničkim nagonima („Nije bilo granice čudnim i nepotrebnim činima pokajanja što bi ih Sue ponizno izvršila kad je bila u pokajničkom raspoloženju“ (Hardi 1964: 255)), te „Judeu je dopustila da je poljubi slobodno, i uzvraćala mu poljupce kao nikada prije.“ (Hardi 1964: 255). Ona ne samo da se trudi da oponaša model, nego i da ga prevaziđe, pa makar i u izgledu, jer je posetivši Arabelu narednog jutra, videla njeno ne baš laskavo izdanje, naročito u poređenju sa sopstvenom „svježom dražesti“ (Hardi 1964: 256). Li Gardner (2011) zapaža da Sjuino menjanje modela dovodi ne samo do napetosti između ova tri lika, nego i do nedostatka razlika između stvarnih želja, zahteva društva i želja drugih. Kada Sju i Džud najzad dožive i telesno ispunjenje svoje ljubavi, tj. kada Sju popusti pod pritiskom novog modela, Džudova mimetička želja za platonskom vezom nestaje, ali rodna ravnoteža još uvek nije uspostavljena, jer Sju i dalje ne pristaje na brak, a čini se i da je Džud sve sumnjičaviji u vezi sa idejom da je u činu venčanja „vrhunac

njihove ljubavne sreće“ (Hardi 1964: 272). Uprkos vanbračnoj vezi, njihova mentalna unija snažna je i, kao što smo već naveli, oni deluju kao jedna duša u dva tela, što spoznaje i sam Filotson: „..., pale su mi u oči ove dvije činjenice; izvanredna simpatija ili sličnost između njih dvoje. (...) Oni kao da su jedna te ista osoba u dva tijela!“ (Hardi 1964: 219). Bliskost i razumevanje koji vladaju u njihovom mikrosvetu ne narušava ni iznenadni dolazak Džudovog i Arabelinog sina, naprotiv, posle prve zabrinutosti, on je prihvaćen s nežnim razumevanjem i ganutošću. Sju kaže: „Učinit ću sve što budem mogla da mu budem majka, a nekako ćemo ga moći uzdržavati. (...) Možeš me zvati majkom, ako to želiš, jedno moje drago.“ (Hardi 1964: 263, 266). Džud već kuje planove za budućnost Malog starca: „Nego, Sue, ljubavi, imam jednu ideju! Uzgajat ćemo ga i poučavati s ciljem da dođe na sveučilište. Ono što nisam kod sebe mogao postići, možda ću moći provesti kroz njega.“ (Hardi 1964: 266). Hardi dalje slika gotovo preraphaelitsku sliku idile dvoje mladih sa detetom:

„Sue, u svojoj novoj ljetnoj haljini, gipka i laka poput ptice, s malim palcem pruženim uz držak bijelog pamučnog suncobrana, hodala je gotovo kao da se i ne dotiče tla i kao da bi je umjereno jak dašak vjetra otpuhnuo preko živice u susjedno polje. Jude, u svom svijetlosivom prazničkom odijelu, doista se ponosio što je u njenu društvu, jednako toliko zbog njene vanjske privlačljivosti koliko i zbog njenih srdačnih riječi i postupaka.“ (Hardi 1964: 279)

Naglašava se snažna povezanost između Džuda i Sju, koja čini da razlike među njima, toliko potrebne klasifikatorskom društvu, budu sve manje vidljive: „To potpuno uzajamno razumijevanje, u kome je svaki pogled i pokret bio isto tako djelotvoran za prenošenje misli između njih dvoje kao i same riječi, činilo je da su bili kao dva dijela jedne jedine cjeline.“ (Hardi 1964: 279). I Arabela, na svoj način i u skladu sa svojim (i naravno, opšteprihvaćenim) shvatanjima muško – ženskih odnosa i braka, primećuje neobičnu bliskost ovo dvoje: „’Kako li ga se drži!’ reče Arabela. ’O ne – ne mogu vjerovati da su vjenčani, jer onda ne bi značili jedno drugome toliko.’ (...) ’Očarala ga je kao da je kakva vila!’ nastavi Arabela. ’Pogledaj kako pogledava na nju i zadržava svoj pogled.’“ (Hardi 1964: 280). Ravnodušna, ali sasvim jasna i tačna ocena Džudove i Sjuine zajednice dolazi od strane Arabelinog muža, Kartleta: „’Čini se da se prilično vole, i da vole svoje dijete.’“ (Hardi 1964: 278).

Nažalost, sve to, pokazaće se, nije dovoljno za sreću, nego je naprotiv, uzrok nesreće. Spoljna slika porodice ovde, začudo, igra apsurdno dvostruku ulogu: običan, nezainteresovan posmatrač nema razloga da u prizoru Džuda, Sju i Malog starca ne vidi roditelje s detetom, dok se pažljivijem posmatraču, pa još ako je lično zainteresovan, kao što je to bila Arabela, može učiniti da je njihova bliskost neverovatna za jedan bračni par. Brak i

porodica, kao osnove društva, prema tome isključuju nešto drugo osnovno za ljudsku vrstu: uzajamnu nežnost i posvećenost, a ostavljaju poslovnu vrednost ugovora. Obrnutu sliku bračne idile, ovog puta satirične, vidimo u obnovljenom braku Džuda i Arabele, kada im stanodavac želi otkazati najam, jer su, već sumnjivi, postali sumnjiviji kada je Arabela, pod uticajem rakije, jedne večeri poljubila Džuda: „On se bio spremao da im otkáže, ali je jedno veče slučajno čuo kako je ostrim riječima napala Judea, a onda mu je bacila u glavu cipelu, pa je prepoznao atmosferu običnoga braka. I tako je zaključio da mora da su vrijedni poštovanja, i više nije rekao ni riječi.“ (Hardi 1964: 371-372). Džud i Sju su, tako, nepotpisivanjem ugovora, prekršili odredbe društvenog ugovora i svojom povezanošću van odobrenih okvira osudili sebe na stradanje. Apsurdno je da je idiličnost slike porodice osnov za sumnju u njenu validnost, pa čak i za tragičan kraj. Jedan deo kompozicije ove slike odigraće presudnu ulogu u ritualu žrtvovanja, koji bi trebalo da doprinese ponovnom uspostavljanju društvene ravnoteže. Naime, Mali starac će delovati kao spoljni destruktivni element – s obzirom na to da je on Džudovo i Arabelino dete, te je jedini od troje dece rođen u braku, delovaće kao epitomizacija društva koje, najpre konstantnim nemilosrdnim podsećanjem na kršenje pravila, a onda i konkretnim činom, eliminiše nepoželjne članove tog društva. Mali starac žrtvuje sebe i drugo dvoje dece: „Učinio sam to jer nas je previše.“ (Hardi 1964: 323). Mali starac je i svedočanstvo zakonski priznatog braka, kao i njegovog sloma, on je i podsetnik da su drugo dvoje dece doneti na svet van bračnih okvira, prema tome, društveno neprihvatljivi i nevidljivi. S obzirom na to da se od trenutka smrti troje dece u potpunosti menja život Džuda i Sju, a sama Sju ponovo menja smer svog mimetičkog mehanizma, Mali starac je u tom smislu provodnik putem kojeg su društvene konvencije na silu prodrle u njihovu zajednicu. Surovost postojanja Malog starca i dalekosežne posledice odrastanja sa saznanjem i ubeđenjem da “bi bilo bolje ne biti na svijetu nego živjeti...” (Hardi 1964: 320), u suprotnosti su sa Džudovim i Sjuinim zanesenjačkim idealizmom. Mišel Fober (Faubert 2002) zanimljivo zapaža da je Mali starac i realističan i simboličan lik. Od momenta kada se prvi put pojavi u romanu, “On kao da je nijemo govorio, (...) svojim okruglim očima: ‘Svaki smijeh je posledica nerazumijevanja. Ako se ispravno gleda, nema smiješne stvari pod suncem.’” (Hardi 1964: 263). Njegov čin samožrtvovanja i žrtvovanja, ma koliko šokantan bio, izaziva očekivanu posledicu, prema rečima Mišel Fober (2002), a to je potpuni raspad Džudovog i Sjuinog zajedničkog života. U tom smislu, Mali starac funkcioniše i kao produžena ruka društvene neminovnosti, a u skladu sa imenom kojim ga zovu (u originalu: *Little Father Time*⁷¹), simbolično predstavlja učinak vremena na neprilagođeni život, kakav su Džud i Sju odabrali. Kako je Sju jednom izjavila da društvo ne

⁷¹ *Time*, engl. = vreme, prim. aut.

bi dozvolilo da njihovo druženje, bez ozvaničenja odnosa, traje dugo, Mali starac u svojoj simboličnoj varijanti to i dokazuje. On je Mali starac, “prerano sazreo” (Hardi 1964: 267), a istovremeno je i mlad, jer je tek dečak, tako da on predstavlja vreme uopšte – i prošlost, i budućnost i sadašnjost. Tim svojstvom simbolično potvrđuje neumitnost svog delovanja, a praktično, krajnju presudu društvenih okolnosti. Sju toga postaje svesna u svom neizmernom bolu: “To što je Arabellino dijete ubilo moju djecu, to je kazna – pravednik je ubio grešnike.” (Hardi 1964: 336).

Sju tako od bespolne žene, kako je nazivaju i pripovedač i Džud, i žene koja preuzima konvencionalnu ulogu muškarca, postaje generička žena, kako je naziva Gardner (2011). I Džud je sad doživljava tako, te se čini da su ispunjeni uslovi za ispravljanje iskrivljenih društvenih odnosa i uspostavljanje relativne ravnoteže: “Ono što ja ne mogu razumjeti, to je tvoja sadašnja izvanredna sljepoća za tvoju staru logiku. Je li to nešto što je osebužno za tebe, ili jet o svojstveno svima ženama? Je li žena uopšte misaona jedinica, ili samo jedan dio kojemu uvijek nedostaje njegova cjelina?” (Hardi 1964: 337). Razdvajanje čudovišnih dvojnika potvrđuje sam Džud: “Neka se, dakle, ovoga časa zastor našeg hrama raskine na dvoje!” (Hardi 1964: 341). No, žrtvovanje se ovde ne završava. Da bi do kraja ispunila ulogu idealne žene, Sju se mora vratiti Filotsonu i ponoviti čin venčanja. Dok Berman tvrdi da su njeni postupci nezdravi, Gardnerova objašnjava da oni jesu nezdravi lično za nju, jer ona postupa protivno svojim željama, ali donose društvenu dobrobit, jer i administrativno razdvajaju Džuda i Sju, istovremeno rehabilitujući Filotsonov položaj u društvu, koji je izgubio svojim društveno neprihvatljivim davanjem slobode svojoj zakonskoj supruzi. Sada, Filotson, po savetu svog prijatelja Gilingama, “kada je bude(š) opet jednom imao u kući, onda je ne pušta(j).” (Hardi 1964: 352). Uprkos telesnoj averziji prema Filotsonu, Sju mu se ovog puta ne opire, te mu se predaje spremnije nego Džudu, izgubivši tako vlast nad svojim telom, u zamenu za život, nakon mehanizma žrtvovanja. Ona je sada u potpunosti ostvarila viktorijanski ideal žene, a Džud je tu još samo da podseti na njenu stvarnu želju za zajednicom iz ljubavi i intelektualnim partnerstvom. Kada on dođe da je poseti kod Filotsona, ona mu pruža ne baš ubedljiv otpor, te u trenutku popuštanja mimetičkom mehanizma, ona potrči prema njemu i “s ustima na njegovim” (Hardi 1964: 376), očajnički priznaje: “Volim! Ti to i predobro znaš!... Ali ja to ne smijem činiti! Ne smijem ti uzvraćati poljupce kako bih to htjela!” (Hardi 1964: 376). Baš kao i Ketrin, kada posle dužeg boravka kod Lintonovih, doterana i uglašena, poleti Hitklifu, zagrli ga i izljubi. Kada Džud spomene dečicu, Sju se trgne i vraća u kolosek svoje mimetičke želje: “Ne smijem to učiniti – ne mogu!’ (...) ’Ali sada sam opet svoj gospodar. Nemoj ići za mnom – nemoj me gledati! Ostavi me, smiluj mi se!” (Hardi 1964: 376-377). Moleći za milost,

odigrava i poslednji čin u predstavi Kućnog anđela, te se u ulozi krhke žene, kakvom je viktorijansko društvo i želi, negde verovatno nastavlja njena nesrećna pripovest. Odjek i predosećanje toga nalazimo u Arabelinim rečima na kraju romana: “Otkad je otišla iz njegova naručja, ona nije našla mira, niti će ga naći, dok i ona ne bude ono što je on sada!” (Hardi 1964: 395). Njen mir je ovde nevažni faktor, smatra Gardnerova (2011) – jedini mir koji je bitan je društveni mir, a to je postignuto. Dokaz tome čitamo i u rečima gospođe Edlin, stare prijateljice Džudove tetke: “Jako je ostarjela otkad ste je posljednji put videli. Ona je sada poptuno utučena, stara žena. Sve je to zbog muža – ne može da ga podnese, čak ni sada!” (Hardi 1964: 394). Sju je jednostavno podelila sudbinu tolikih žena devetnaestog veka, sudbinu protiv koje se borila kroz ceo roman. Kada Arabela kaže da možda Džudu ne bi više ni bilo stalo do nje, da ju je video tako propalu, ona zapravo u svojoj samoživoj realnosti daje konkretan pokazatelj koliko je društvo za koje Džud i Sju nikako nisu bili podobni, formalističko i površno.

Džud, s druge strane, kao i Hitklif, mora umreti, kao poslednja preostala prepreka za vraćanje ravnoteže. Sada kada je Sju prihvatila ulogu koju je odbijala ceo život, Džud je postao veći pobornik prirode njihove zajednice i njenih predašnjih pogleda na svet:

„Iskorištila si iz mene i ono malo ljubavi i poštovanja što sam ga imao prema crkvi kao staroj znanici... (...) Odbacila si stare ljuske predrasuda i naučila i mene da to radim, a sada sama sebi protivuriješ. (...) O, ti draga, tužna, nježna, najžalosnija ruševino najnadobudnijeg ljudskog intelekta koji mi je sudbina ikada dopustila da ga sretnem! Kamo je nestao tvoj prezir konvencionalnosti? Ja bih za nj bio dao ruku u vatru!” (Hardi 1964: 337-338, 376)

On, kao i njegov sin, odlučuje da se samožrtvuje, shvativši da je Sjuin krik: „Nemam više borbenosti u sebi, nemam više poduzetnosti. Potučena sam, potučena!” (Hardi 1964: 329), zapravo poruka njemu da su oni od tog momenta dve duše u dva tela, i da snaga čudovišnih dvojnika nestaje. Džudove ambicije o školovanju u nekom od krajstminsterskih koledža odavno su se rasplinule, ali je ostalo ono čemu ga je Sju naučila, te je neophodno da on kao dokaz toga nestane sa društvene scene. Ponovo oženjen Arabelom, on svesno ubrzava svoje propadanje: društveno prihvatljiva veza uništava esenciju njegovog bića, baš kao što je to slučaj i sa Sju. Ovog puta, obeležen neizmernim bolom gubitka i saznanja da je izgubio svoju životnu ljubav, Džud uopšte ne primećuje Arabeline smicalice, ravnodušnost je obuzela svako njegovo čulo, izuzev strašne patnje za izgubljenim delom svoje duše. Telesno propadanje zajedničko je i za Džuda i za Sju, s tim što Džuda dodatno ubijaju posledice nekadašnje bolesti, baš kao i Ketrin u *Orkanskim visovima*. Džudova smrt je drugi ritual žrtvovanja u romanu, a prethodilo mu je pročišćenje putem delovanja vode, baš

kao i u Hitklifovom slučaju. Naime, Džuda je u povratku sa poslednjeg susreta sa Sju uhvatio strašan pljusak i šibao ga je ledeni severoistočni vetar preko polja sa kojeg je kao dečak plašio vrane za farmera Trautama. Iznemogao, već mokar i promrzao, morao je još i da legne da se odmori, dok ga je kiša zapljuskivala. Njegova smrt ne nastupa odmah, ali je baš tu, blizu mesta gde su se rastali njegovi roditelji, blizu kilometarskog stubića na kojem je davno uklesao svoj životni cilj – „ONAMO J. F.“ (Hardi 1964: 69), potpisana i njegova smrtna osuda. Ostavivši iza sebe putokaz kojim se nadao da će se voditi kroz život, ostavivši Sju kao otelotvorenje svojih snova o obrazovanju i ljubavi, ostavivši svoju dečačku prošlost i sumorno roditeljsko nasleđe, još je samo trebalo da prođe pored neprijateljskih koledža u Krajstminsteru, pa da njegovo pročišćenje bude potpuno, te da tako bez ikakve telesne snage bude žrtvovan u mehanizmu koji su on i Sju pokrenuli. U sceni svog poslednjeg prolaska kroz Krajstminster, smenjuju se utvare slavni naučnika i Arabelini primitivni, ali prikladni komentari:

„Prikaze! Nema nigdje ni živa ni mrtva čovjeka, osim onoga prokletog policajca!
(...) 'Zamisli! Ovuda je nekoć hodao Pjesnik slobode, a onda veliki Proučavatelj melankolije!' 'Ne zanimaju me oni. Dosadni su mi!' 'S onog mi puteljka klima glavom Walter Raleigh – Wycliffe – Harvey – Hooker – Arnold – i čitavo mnoštvo traktarijanskih sjena...' 'Ne želim znati kako se zovu, kažem ti! Što mi je stalo do ljudi koji su umrli i nema ih više? Tako mi boga, ti si trezniji kad nešto popiješ nego kad ne piješ!'“ (Hardi 1964: 379)

I njegovo lice odražava prelazak iz svesnog života u nesvesni, neophodan za dovršavanje žrtvenog rituala: „Judeovo sablasno lice, u kiši i pod svjetlom ulične svjetiljke, doista je bilo takvo kao da vidi ljude tamo gdje nije bilo nikoga.“ (Hardi 1964: 379). I on, i Ketrin i Hitklif, pred poslednji čin su bili u sličnom stanju. Ketrin je otišla u agoniji poraza svojih fantazija i promašenih izbora, Hitklif je posustao posle višegodišnjih natčovečanskih nastojanja da osveti sebe i Ketrin, uvidevši da je na kraju svaki otpor besmislen, oboje su pred smrt videli fantome svojih nedosanjanih snova, a Džud umire uz zvuke orgulja sa svečanosti koja mu je nekad bila zvezda vodilja i sa proročanskim stihovima na usnama:

„Nestalo dana u koji se rodih, i noći koja reče: «Začelo se muško dijete»' ('Živio!')
'Obratio se taj dan u tamu, ne mario za nj ni Bog na nebu, nit' ga ikad svjetlost obasjala. Pusta bila ona noć; protjerala se radost iz nje.' (Živio!) 'Što ne umrijež u utrobi materinoj? Što ne izdahnuh izlazeći iz nje?...Ja bih sad ležao i miran bih bio, spavao bih i počivao bih!'“ (Hardi 1964: 390)

Svojevrsnom samoubistvu ovde sledi i naznaka novog života ili novih odnosa. Ketrin je umrla rađajući ćerku, koja je opet, pred Hitklifovu smrt ostvarila vezu postepeno

izgrađenu, društveno prihvatljivu, a zasnovanu na ljubavi. Kao burleskni epilog Arabelinih napora da se obezbedi uz pomoć muškarca, nakon Džudove smrti (pa i malo pre nje), daje nam se najava njene veze sa nadržilekarom, koja takođe neće uzdrmati društvenu ravnotežu. Hardi nam time naglašava da i pored svih napora pojedinca, društveni okvir na kraju uspe, uz veće ili manje žrtve, da obuhvati svakog i vrati pod svoju stegu svaku zabludelu ovčicu. Sav očaj i bezizlaz takvog kruga odjekuju u Sjuinom i Džudovom razgovoru, neko vreme posle smrti dečice:

„Volim te, Jude’, reče nježnim i molećim glasom. ’Volim te kao uvijek! Samo što te više – ne bih smjela voljeti. O, ne smijem te više voljeti!’ ’S tim se ne mogu složiti.’ ’Ali ja sam stvorila zaključak da nisam tvoja žena! Pripadam njemu – sakrament me je povezao s njim za cijeli život. Nema toga što bi to moglo izmjeniti.’ ’ Ali sigurno je da smo ti i ja muž i žena, ako su to ikada dvoje ljudi bili na svijetu! To je bez sumnje brak kakav *priroda*⁷² želi!’ ’Ali ne kakav želi *nebo*⁷³. Na nebu je sklopljen onaj moj prvi brak i potvrđen za vječna vremena u crkvi u Melchesteru.” (Hardi 1964: 337)

Ta nemilosrdna neumitnost večnosti kao da je karta koja se vadi iz rukava svaki put kada argumenti postanu suviše jaki i nepobitni za stranu kojoj ne odgovaraju. Pred njom su izgubljene duše nemoćne, a Sju zbog nje, u svom bolu, ono što je nekad osećala kao spoljne prepreke, sad oseća unutar sebe: „Ima nešto izvan nas što govori «Ne smiješ!» Najpre je reklo «Ne smiješ učiti!» Onda je reklo «Ne smiješ raditi!» Sada kaže «Ne smiješ ljubiti!»“ (Hardi 1964: 324). To je učinak okvira u koje je Sju vraćena nasilno pripitomljena, i zbog kojih je Džudova sudbina bila samouništenje. Ostaje pitanje kome se desilo manje zlo, njoj, koja je fizički preživela, a duhovno je potpuno mrtva, ili njemu, koji je fizički nestao iz života, osećajući baš kao kad je bio dečak, „da je njegov opstanak nepoželjan“ (Hardi 1964: 16), i koji je zarad ljubavi zatomio snove i promenio verovanje, a na kraju ostao bez ljubavi.

⁷² Kurziv autora

⁷³ Kurziv autora

4.4. Đulići uveoci u *Neslavnom Džudu*: položaj dece u viktorijanskom dobu

U *Neslavnom Džudu*, koncept koji čitalac najteže prihvata, jeste pomisao na samoubistvo deteta i osećaj da bi bilo bolje ne biti živ. Ipak, taj koncept pojavljuje se već na samom početku romana, kada Džud po prvi put shvata da njegov san o Krajstminsteru nije lako ostvarljiv: „Kamo sreće da se nikada nisam rodio.“ (Hardi 1964: 28). Odjek ovih reči čitamo i u sumornim pitanjima Malog starca, Džudovog i Arabelinog sina: „Bilo bi bolje ne biti na svijetu nego živjeti, zar ne?’ (...) Smetao sam im tamo u Australiji, a smetam ljudima i ovdje. Kamo sreće da nisam rođen!”“ (Hardi 1964: 320). Čini se da nema suprotnosti koja više zbunjuje od suprotnosti između deteta, koje, barem sa naše današnje tačke gledišta, predstavlja nevinost, neiskustvo, nadu u budućnost i razvoj, i koje je relativno zaštićeno od patnji i problema odraslih, i ideje o tome da bi dete moglo biti toliko opterećeno traumama i beznađem da pomišlja na samoubistvo, i što je još strašnije, da ga i izvrši. Sali Šatlwort (Shuttleworth 2002: 135) podseća na članak iz 1876. u časopisu *Fortnightly Review*, 'On Cruelty to Animals', u kojem se govori o mogućnosti razvoja izuzetne delikatnosti osećaja, zbog koje je osobi nemoguće ne samo ubiti, na primer, zeca, nego i narediti da se poseče drvo. Takva preosetljivost smatra se, prema članku, morbidnom i nepoželjnom u odnosu na robustniji tip ličnosti, koji energično traga za srećom i ne obraća pažnju na neizbežni bol. Taj neizbežni bol, kaže Šatlwortova, očigledno je sastavni deo Džudovog života, a Hardi sugeriše da „je on čovjek koji se rodio da pretrpi mnogo boli prije nego što se spusti zavjesa na njegov nepotrebn život, naznačivši da je opet sve dobro.“ (Hardi 1964: 15). Da bi sve bilo dobro, njegov život mora da se završi – ovde se samo nameće pitanje kome uopšte može da smeta život deteta koje, i samo povređeno batinama poslodavca, ima snage da na vrhovima prstiju zaobilazi kišne gliste na vlažnoj zemlji, kako ih ne bi povredio.

Pre nego što razmotrimo Hardijeve dečije likove i njihove živote, pokušaćemo da osvetlimo uopšteno položaj dece u viktorijanskom dobu u Engleskoj, sa naglaskom na pozno viktorijansko doba. Šatlwortova se poziva na studiju iz 1860, u kojoj psihijatar Džejms Krajton Braun (James Crichton Browne), razmatrajući uzroke samoubistava dece, naglasak stavlja na ulogu nasleđa. Naime, on pionirski govori o mogućnosti da se i deca mogu psihički razboleti, „u utrobi, u ranom detinjstvu i detinjstvu“⁷⁴. Svoje tvrdnje potkrepio je brojnim slučajevima ubilačke monomanije kod dece, uključujući davljenje braće i sestara, kao i

⁷⁴ [„in utero, in infancy, and in childhood“. Prevod na srpski: N. G. James Crichton Browne, „Psychical Diseases of Early Life“, *Asylum Journal of Mental Science*, 6 (1860), 284-320, p. 286 u: Sally Shuttleworth, 'Done because we are too menny': *Little Father Time and Child Suicide in Late-Victorian Culture*.]

primere dečije melanholije. On navodi da takva bolest deluje nespojivo sa detinjstvom, ali da je moguće da „optimistično raspoloženje i radost detinjstva mogu ustupiti mesto beznađu i očaju, a veru i samopouzdanje da zamene sumnja i patnja.“⁷⁵ Pre Krajton Brauna, razlozi samoubistva dece uglavnom su se tražili u lošem postupanju roditelja prema deci, što ne možemo da zanemarimo. U tom smislu, sagledaćemo širu sliku životnih uslova, te potražiti u *Neslavnom Džudu* situacije u kojima se ogleda uticaj sveukupne atmosfere perioda na dečije likove.

Počecemo od podataka koj se tiču dužine životnog veka i stope smrtnosti beba i dece. Naime, Džeklin Banerdži navodi podatke Ser Viliijama Fara, prema kojima je stopa smrtnosti beba mlađih od jedne godine u Engleskoj i Velsu 1875. godine, 158 na svakih hiljadu, što je ukazivalo na povećanje stope u odnosu na desetak godina pre toga. Takođe, prosečan životni vek u Engleskoj istog perioda, bio je svega 40 godina. Banerdži napominje da su oni koji su imali sreće da prežive to kritično doba detinjstva, najčešće bili svedoci umiranja svojih najbližih od tuberkuloze, pleuritisa i raznih infekcija za koje leka nije bilo, ali ni mogućnosti ublažavanja bola. Ona takođe ističe da je tuberkuloza bila stalni posetilac spisateljskih porodica, poput Bronteovih, Troloповih, MekDonaldovih, Olifantovih, Džordž Eliotove itd., te se i iz tog razloga rana smrt dece poprilično pojavljivala u književnosti epohe. Dikens, sa svoje strane, komentariše da je saznao iz statističkih podataka da jedno od petoro dece umire u prvoj godini života, a do pete, jedno od troje, te da ne izgleda da će se ikad stanje popraviti. No, sa uvođenjem mera javne zaštite zdravlja, poput vakcinacije i boljeg lečenja, kao i sa boljim uslovima rada i života, situacija se ipak jeste promenila, te se procenat smrtnih slučajeva kod dece više nego prepolovio do 1910.

Što se obrazovanja tiče, teško je odrediti koji procenat dece iz radničke klase je pohađao školu, ali se procene kreću od jedne trećine do jedne polovine u prvih nekoliko godina vladavine kraljice Viktorije. Uobičajene su bile nedeljne škole, koje su deca mogla pohađati ukoliko nisu radila, a u *Neslavnom Džudu* vidimo da je Džud kao dečak pohađao samo večernje časove. Ovo upućuje na sporadičnost školovanja i njegov ograničen učinak. Banerdži ističe da je, iako to zvuči pojednostavljeno, funkcija škole bila da pojedinca pripremi za njegovo mesto u društvenom poretku. S tim u vezi, Šatlwortova podseća na uznemirujuće implikacije koje su počele da izranjaju nakon Akta o obrazovanju iz 1870⁷⁶, a koje govore o tome da obrazovanje nižim klasama neće doneti kulturološku i društvenu dobrobit, kako su to očekivali i Torijevci i radikali, nego će im, naprotiv, produbiti svest o nepodnošljivosti njihovog položaja. Čini se da su ovi zaključci lako primenljivi na Džuda i

⁷⁵ [„for the buoyance and gladness of childhood may give place to despondency and despair, and faith and confidence be superseded by doubt and misery.“ Prevod na srpski: N. G.]

⁷⁶ Education Act, prim. aut.

Malog starca, imajući u vidu Džudove obrazovne, samim tim i klasne aspiracije, i neizlečivi pesimizam njegovog sina. Setimo se Džudovih reči gomili u Krajstminsteru, za vreme proslave osnivanja univerziteta:

„(...) – ’problem s kojim sam se ja morao uhvatiti ukoštac, i koji u sadašnjem momentu razmatraju u ovim naprednim vremenima tisuće drugih – da li da nekritički pođu stazom na kojoj se nađu, ne uzimajući u obzir svoju sposobnost za nju, ili da razmotre u čemu je njihova sposobnost ili sklonost, i da prema tome promijene svoju stazu. Pokušao sam učiniti ovo posljednje i nisam uspio. (...) *Međutim, na poraz je pristalo moje siromaštvo, a ne moja volja.*⁷⁷ Za ono što sam ja htio učiniti u jednoj generaciji, potrebne su dvije ili tri.’“ (Hardi 1964: 312-313).

Istovremeno, veličanstvenost proslave njegov sin doživljava kao Sudnji dan, te i u njegovom (preosetljivom) doživljaju onoga što je za Džuda nekada bio svetli cilj života, čitamo nesklad između očekivanja i mogućnosti, i to nesklad koji je već potvrđen i od kojeg se unapred zazire. Tome u prilog ide i činjenica da je tek 1899. osnovan Nacionalni odbor za obrazovanje⁷⁸, kada je javno školovanje postalo dostupno svoj deci u Engleskoj, dok je srednje obrazovanje postalo dostupno tek 1902. Džudovim rečima rečeno, „Čujem da će se uskoro ovakvim bespomoćnim studentima kao što sam ja bio, pružiti bolja prilika za studij. Postoje planovi da se sveučilište učini manje ekskluzivnim, i da se proširi njegov utjecaj.’“ (Hardi 1964: 385).

Za takve „bepomoćne“, država je imala još jedno rešenje, koje je vrlo lako moglo biti rešenje i za Džuda, da pratka Drusila nije htela da ga primi pod svoj krov, koliko god to nerado učinila. Naime, kako navodi Rebeka Dž. Bejts (Bates 2009), u poslednjoj četvrtini devetnaestog veka, između 1500 i 5000 siročadi i dece iz izuzetno siromašnih porodica, svake godine, slato je u Severnu Ameriku, Australiju, Novi Zeland i Južnu Afriku na „prekomorsko šegrtovanje“⁷⁹. Ovakva praksa, započeta tridesetih godina devetnaestog veka uprkos prevladavajućem shvatanju da je detinjstvo doba kada se ne mora raditi i kada se razvijalo obavezno osnovno obrazovanje, može se objasniti željom da se iznađe jeftino rešenje kojim će se siromašna deca izolovati od svojih porodica, jer je smatrano da su takva deca kriminalci u nastanku. Iza toga, stajalo je opšteprihvaćeno mišljenje da su siromaštvo i kriminal rezultat nedostatka moralne ispravnosti, te da se mogu ukloniti jednim te istim sredstvom, pa se emigracija maloletnika smatrala spasom koji u osnovi ima srednjoklasne porodične vrednosti, ali i napor da se oporavi posrćuća engleska ekonomija. U deceniji pre Prvog svetskog rata međutim, kada je privreda doživljavala uzlet, umesto očekivanog

⁷⁷ Kurziv N. G.

⁷⁸ National Board of Education, prim. aut.

⁷⁹ Overseas apprenticeship, prim. aut.

opadanja emigracije, još više dece je slato u kolonije. Bejtsova kaže da je tome uzrok bila nova, jednako moćna retorika: „Filantropi, društveni reformatori i vladini službenici sve više su isticali doprinos koji su ta deca sa dna društva, kada se presele, mogla dati Carstvu.“⁸⁰ (Bates 2009: 146).

Deca u *Neslavnom Džudu*, kako vidimo od samog početka romana, ili smetaju kao neprijatan podsetnik na prošlost, na neke porodične sramote, ili služe kao sredstvo pritajene osvete bračnom partneru ili, u novoj generaciji Folijsa, predstavljaju više simbole, nego stvarna bića, više materijalizovani greh i osudu, nego naslednike. U više navrata Džudova pratetka stavlja mu do znanja da njegov život ne vredi gotovo ništa i da sve što ga u životu čeka jesu patnje i neuspeh:

„Kamo sreće da je dragi Bog i tebe uzeo, zajedno s tvojom majkom i ocem, jadni, beskorisni dječaće. Ali sad je kod mene, dok ne vidim što da uradim s njim, iako sam prisiljena tjerati ga da zaradi svaki mogući penny.“ (Hardi 1964: 11).

Na te reči, izrečene pred komšinicama, Džud se „osjećajući pritisak pogleda kao pljuske na svom licu, maknuo u stranu.“ (Hardi 1964: 11). Gotovo je sigurno da se istovetno osećao i Džui, Mali starac u Australiji kod babe i dede, a tako bi se osećao i da je u Engleskoj živio kod svoje majke. Tako po strani, ostaće Džud zapravo ceo život – po strani od formalnog obrazovanja, po strani od mirnog i zadovoljnog bračnog života, po strani od ljubavnog ispunjenja, da bi na kraju ostao po strani i u odnosu na sopstveni život, oženjen na prevaru, i praktično sahranjen i ožaljen pre smrti. Izgleda da je jedino nasleđe Folijevih bilo odrastanje bez majčinske ljubavi i nepodobnost za bračni život. I Džud, i Sju, i Mali starac odrastaju bez majki i bez osećaja da nekome pripadaju i da su nekom potrebni. Od njih troje, zapravo jedini ko ipak dobije adekvatnu zamenu za majčinsku ljubav je Mali starac, a on je, apsurdno, i jedini koji je nepopravljivo oštećen njenim nedostatkom. Porodični skandali u kojima su raskidane bračne veze, izvršavana samoubistva, otimana deca i očevi osuđivani na smrt vešanjem kao obični lopovi, zbog pokušaja krađe tela mrtvog deteta, kao da su se svi stekli u Džudu koji je pripao pratetki kao samo još jedan dokaz da je za Folijsve najbolje da se nikad ne žene, a kasnije i u Malom starcu, u kojem je zloslutna porodična povest kulminirala. Interesantno je da Džud nakon odlaska jedine osobe sa kojom je uspostavio emotivnu vezu, učitelja Filotsona, usmerava svoj emotivno izgladneli identitet ne ka drugoj osobi, nego ka apstraktnoj ideji obrazovanja, konkretizovanoj u univerzitetskom gradu Krajstminsteru. Kasnije će tu svoju glad tesno povezati sa Sju, koja će mu, kao i Krajstminster, ostati nedostupna bez obzira na telesnu blizinu: „(...) on još nikada nije od nje čuo poštenu, iskrenu izjavu da ga ona voli ili da bi ga mogla voljeti.“ (Hardi 1964: 243).

⁸⁰ [„For philanthropists, social reformers and government officials increasingly emphasized the contributions that these 'gutter' children, once relocated, could make to the Empire.“ Prevod na srpski: N. G.]

Njegov san koji ga je održavao u noćima kada nije mogao videti šiljke tornjeva, kupola i vetrokaza Krajstminstera, neće se nikad ispuniti: „Dakle, do konca svojih dana ostat ću izopćenik.”“ (Hardi 1964: 315).

Sju, sa svoje strane, poslužila je ocu za sitnu osvetu: odgajana je da ne voli porodicu svoje majke, to jest, Folijeve, barem tako saznajemo od pratetke Drusile. Kada je odlučila da živi sa jednim studentom u istom stanu, otac nije više hteo da čuje za nju, tako da je njoj na neki način zafalila i majčinska i očinska privrženost. Na pojednostavljenom psihološkom nivou, Suzana pronalazi očinsku figuru u Filotsonu jer, iako je odrasla uz oca, u osetljivom periodu stupanja u svet odraslih on je napušta na tipično srednjoklasni kruti način, smatrajući da se osramotila nevenčanim životom sa muškarcem.

Mali starac kao da je potvrda svega pesimističnog protiv čega se Hardijevi junaci pokušavaju boriti. On je sav jedna tužna misao, misao koju pokušavamo potisnuti, ali je ona pored svih napora uvek prisutna, podseća nas da je ne možemo izbeći, da će se pojaviti ista, postojana u svojoj neprijatnosti i kao da se izvinjava što postoji. Ta misao je neumitna, baš kao i samo vreme⁸¹, a i dečakove misli donose isti osećaj: „Ja bih jako, jako volio cvijeće kad ne bih neprestano mislio da će za nekoliko dana sve uvenuti!”“ (Hardi 1964: 285). Koliko je kod Džuda, dok je bio dečak, taj osećaj ništavnosti i uzaludnosti bio izražen, ali ipak apstraktan, a on mu se odupirao, te se pokušavao „boriti protiv svoje nesretne zvijezde i ići za svojim prvotnim ciljem“ (Hardi 1964: 70), toliko je kod njegovog sina sve već bilo zapečaćeno žigom turobne pomirenosti sa večnim jadom, iz kojeg je jedini izlaz nepostojanje. „Svaki je smijeh posljedica nerazumijevanja. Ako se ispravno gleda, nema smiješne stvari pod suncem.”“ (Hardi 1964: 263) – to govori izraz njegovog lica, „tragična maska Melpomene“ (Hardi 1964: 267), kako kaže Sju. Iako toliko beznađe u maloletnom detetu deluje nestvarno, pa i veštački, čim pročitamo sledeći dijalog, jasno je da to dete zaista nije imalo čemu da se nada: „A kako ti je krsno ime?’ ’Nisam nikada kršten.’ ’A zašto to?’ ’Jer bi se, kad bih umro u grijehu, uštedjeli troškovi kršćanskog pogreba.”“ (Hardi 1964: 267). Možemo samo da zamišljamo koliko su njegovi najrođeniji vrednovli njegov život u Australiji, kad mu se čak nije ni malo ulepšala surova praktičnost uštede na njemu kao živom biću, a kamoli da se krila neugodnost činjenice da postoji. Volter K. Gordon u članku *Father Time's Suicide Note in Jude the Obscure* kaže da je on „personifikacija potištenosti – čudna kombinacija deteta i muškarca, mladosti i starosti – dečak koji je prerano opsednut propadanjem, smrću i ljudskom patnjom.”⁸² (Gordon 1967: 298). Ovde moramo povući paralelu između prirode pesimizma Džuda, Sju i Malog starca. Suzanin pesimizam i krajnje

⁸¹ Little Father Time – engleski original imena Malog starca

⁸² [„He is gloom personified – an odd combination of child and man, of youth and old age – a boy who seems obsessed too early with decay, death, and human misery.” Prevod na srpski: N. G.]

predavanje sudbini i načelima protiv kojih se borila kroz čitav roman, proizvod su teške duhovne skrhanosti i dugotrajnog trpljenja udaraca vremena u kojem živi, kao i nesklada između unutrašnje tananosti, onoga što je želela da bude, onoga što je postala i tragedije koja je iz svega toga proizašla. Osnovni izvor neverice u bilo šta dobro u budućnosti, i kod Džuda i kod njegovog sina nalazi se u ranom osećanju nepripadanja i sopstvene nepotrebnosti u zemaljskom životu, ali je razlika u tome što Džud u određenom periodu svog života ima ispred sebe neki cilj, makar i fantastičan, te u skladu s njim i dela, dok Mali starac na scenu stupa u momentu kada je taj Džudov san nepovratno izgubljen, a vera u dotadašnje vrednosti duboko poljuljana. U takvom okruženju, donevši već iz Australije svest o tome da je smetnja, našavši na kratko porodično ognjište kod oca i pomajke, ali osećajući svakodnevno atmosferu opšteg podozrenja okoline, pa i neprijateljstva, bivajući izvrnut podsmehu u školi, te naučivši i porodičnu legendu o nesrećnim brakovima Folijs, Malom starcu život i budućnost zaista su morali izgledati kao Sudnji dan. Džud je veoma rano počeo zarađivati, makar i samo za krov nad glavom kod pratetke, i s obzirom na to da joj je položaj stare žene davao određenu društvenu zaštitu, nije imao prilike da svedoči o njenim poteškoćama, dok je Mali starac uvučen od samog početka u sva Džudova i Suzanina emotivna previranja, zebnje i uzlete, u njihovu uzaludnu borbu sa malograđanskim okruženjem. Prilično rano je video da mu roditelji, oni koji bi trebalo da mu pruže sigurnost, idu iz poraza u poraz, da posustaju i fizički i duhovno, te je u tom smislu njegova armagedonska vizija budućnosti gotovo opravdana. Ovo se naslanja na Hardijevo čvrsto uverenje koje iznosi Gordon (1967: 299), a koje govori o tome da su tragedija i žalost sudbina i dece i odraslih, zbog njihove zajedničke pripadnosti čovečanstvu, i da čak ni nevinost dece nije nikakva zaštita od neumoljivih sila koje su odgovorne za nezasluzeni jad u kojem se nalazi ljudska vrsta. Hardi je Džuda i Sju postavio između društvenih i prirodnih sila i divio se njihovoj borbi sa njima, znajući da je ona uzaludna, ali Mali starac nema čak ni tu mogućnost: on ne pokazuje nikakvu volju za menjanje stanja, on kao da služi za registrovanje situacije i pesimistični komentar. Zato se čini da je njegova priroda u romanu više simbolička nego stvarna, kao da već za života pripada onostranom. Mali starac je istovremeno plod društvenog ugovora i teret neuspeha tog istog ugovora, a na kraju deluje i kao osuda onoga što izlazi iz okvira tog ugovora. U njegovoj poslednjoj poruci stoji: „Učinio sam to jer nas je previše.” (Hardi 1964: 323), ili u engleskom originalu: „Done because we are too menny.” (Hardy 1995: 311). U pravopisnoj grešci napisane reči 'menny', umesto 'many', Gordon (1967: 299) vidi i moguću mračnu igru reči, sugerisući da bi ona mogla da znači 'suviše poput muškaraca', što ukazuje upravo na Hardijevu sliku bremena čovečanstva koje posrće, a koje jednako moraju da snose i deca i

odrasli. Tome u prilog ide i konstatacija doktora koji je došao posle stravičnog otkrića mrtve dece, a u kojoj kaže da je u prirodi Malog starca bilo da to uradi. Džud objašnjava Suzani:

„Liječnik kaže da u današnjem društvu ima takvih dječaka – dječaka kakvih nije bilo u prošloj generaciji – dječaka koji su plod novih nazora na život. Čini se da oni vide sve životne strahote prije nego što su dovoljno zreli da smognu snage da im se odupru. Kaže da je to početak buduće opće želje da se ne živi.“ (Hardi 1964: 323).

Iako se Viktorjansko doba smatra dobom optimizma zbog industrijskog napretka, kolonijalnih osvajanja, tehnoloških otkrića, a uprkos začaurenim malograđanskim vrednostima, na samom kraju devetnaestog veka prisutna je sve jača sumnja u postojeće, do tada neprikosnovene vrednosti. Pomalo je pretenciozno zamišljati da su već mala deca sposobna za takvu tragičnu misaonost, za kakvu doktor smatra sposobnim Malog starca, te nas ovo neminovno navodi na misao da je ovde Hardi, preko doktora, preterao sa prenošenjem sopstvenog apokaliptičnog osećaja, i priklanja nas mišljenju iz anonimne kritike u časopisu *Illustrated London News* (1896): „Svi mi savršeno dobro znamo da nam mali Šopenhaueri ne nadiru u jatima na ovaj svet.“⁸³. Međutim, ovde zapravo ni nije poenta da se objasni uzrok i povod onoga što je Mali starac učinio, nego da se potvrdi njegov alegorijski status, a potvrđivanjem toga, potvrđuje se istovremeno i surovi realizam njegovih razmišljanja i postupaka. Setimo se njegovog dolaska u Englesku, kada sasvim trezveno kaže: „Moram otići onamo“ i „Ne, moram ići pješice“, ili „Majka mi je rekla da ne smijem kazati“ (Hardi 1964: 265), sve sa naglaskom na moranju i ispunjenju zadatog do kraja. Mišel Fober (Faubert 2002) smatra da se u ovim rečenicama u imperativu ne ogleda samo njegova praktičnost, već i nepraktičnost i idealizam Džuda i Suzane. „Ustrajno je išao u smjeru kojim su ga uputili, a da nije ni u što radoznalo pogledao.“ (Hardi 1964: 265). Džud i Sju, sa svojim snovima o uzdizanju iznad predodređenog statusa i osujećenju jednog od najvažnijih društvenih ugovora – braka, nikad nisu išli u smeru kojim su upućeni. Gotovo jednako kako ga, s obzirom na njegovu ćutljivost, nisu primećivali u sobi, tako nisu ni, u svojim samoopsenama, shvatali šta on zapravo predstavlja. Jednim njegovim pitanjem, opet sasvim praktičnim i realističnim, da je mogao Džud da se zapita godinama ranije, možda bi priповest tekla drugačije: „Jesu li one velike, stare kuće zatvori?“ „Ne, to su koledži“ (Hardi 1964: 317). Mali starac, kao posmatrač sveljudske patnje oko sebe, pravilno je osetio da su za njegovog oca te stare zgrade zaista bile kao duhovni zatvori, apstraktni pojmovi čija je nedostiznost velikim delom zatvorila njegov životni put.

⁸³ [„We all know perfectly well that baby Schopenhauers are not coming into this world in shoals.“ Prevod na srpski: N. G.]

Osim turobnih misli o budućnosti, koje su se kod njega izjednačavale sa propašću, realistično lice Malog starca pokazuje se i u momentima kada Suzanu pita da li je ona njegova prava majka:

„Jesi li konačno ti moja prava majka?“ upita on. „Zašto? Činim li se tebi kao žena tvoga oca?“ „Pa, da. Samo što se čini da te on voli, i ti njega. Mogu li te zvati majkom?“ Na dječakovu se licu tada pojavi izraz čežnje, i on počeo plakati.“ (Hardi 1964: 266).

Verovatno se sva već doživljena bol, kao i ona koja će tek doći, skupila u ovoj malo j pukotini suzdržanosti. Kada se iz ove scene vratimo samo dve stranice unazad, čitamo Arabelin doček dečaka, kada ga je nahranila i brže-bolje spakovala dalje, dok se ne vrati njen tadašnji muž: „Arabella ga premjeri s izrazom koji kao da je govorio: 'Baš si onakav kakav sam mislila da ćeš biti.'“ (Hardi 1964: 264). Optimističan čitalac u dečakovim suzama može pročitati olakšanje zbog konačnog završetka sumorne epopeje i tegobnog puta iz Australije do navodnog doma, ali s obzirom na neobičnost tog doma i stremljenja njegovih roditelja, sa ovim prvim suzama tek počinje da se ispisuje knjiga jada Malog starca.

Drugo dvoje dece, Džudova i Suzanina deca, gotovo su apstraktni pojmovi. Ne znamo im ni imena, ni pol, ni godine, o njima se sve vreme govori samo kao o „dečici“ i „bebama“. Mišel Fober navodi da oni „umiru pre nego što su se razvili u zasebne pojedince, te ih zbog toga Hardi niti pominje pojedinačno, niti ih opisuje.“⁸⁴ (Faubert 2002: 77). Tek kada ih vidimo obešene o kuke za vešanje odeće, saznajemo da je jedno dete bilo dečak, a drugo devojčica. Kao poslednji dokaz nepotrebnosti njihovog postojanja, vidimo da su im oči zatvorene – kako su došli na svet, stisnutih trepavica, tako su ga i napustili. Oči Malog starca otvorene su, jer on je video sve ono što su njegovi roditelji odbijali da vide. Njegov staklasti pogled kao da optužuje odrasle što su se usudili da uznemire društvenu ravnotežu rađajući decu kojoj nema mesta u društvenom ugovoru. Hardi nas neće ovde poštediti nijednog detalja, i to je u skladu sa neosetljivosti koja proizilazi iz pesimizma. Sali Šatlwort podseća na njegovo pismo saučešća romanopiscu Rajderu Hagardu, kome je umrlo desetogodišnje dete, i u kome, nakon izjave saučešća, kaže: „(...) da budem iskren, mislim da zapravo zbog smrti deteta nikad ne treba žaliti, ako se razmisli o tome šta je izbeglo.“ (Shuttelworth 145: 2002). Kada je Džud, nakon Sju, ugledao mrtvu decu, prerezao je uzice (Hardi je surovo precizan – u pitanju je konopac za vezanje kutija) i „baci sve troje djece na krevet“ (Hardi 1964: 322). U celoj šokantnoj sceni zaista smeta taj grubi glagol „baciti“⁸⁵, čitalac očekuje više nežnosti od oca. Možda je i kod Džuda to rezultat pesimizma koji prodire sve dublje, naročito posle još

⁸⁴ [„two children die before they develop into distinct individuals, which is why Hardy neither mentions them separately nor describes them.“ Prevod na srpski: N. G.]

⁸⁵ U originalnoj verziji: *flung*, engl.

jedne potvrde o promašenosti života, o dubokom jazu između htenja i mogućnosti, koji je doživeo dan pre toga. Odjek Hardijevih nazora čitamo u razgovoru Džuda i Sju, kada su se malo primirili:

„Možda je bolje da ih više nema. Da – vidim da jest! Bolje da su uzbrani svježiji nego da su ostavljeni da bjedno uvenu!’ ‘Da’, odgovori Jude. ‘Neki kažu da bi se stariji morali veseliti kada im djeca umru u ranoj mladosti.’“ (Hardi 1964: 325).

Činjenica jeste da bi im život nesumnjivo bio težak, možda bi zaista bedno uvenuli u budućnosti, ali ovako im je uskraćeno osnovno pravo na postojanje, i to dvojako – i činom Malog starca, koji deluje kao produžena ruka viktorijanskog morala, krutog i prema sebi i prema drugima, i potpunim odsustvom karakterizacije likova dvoje mlađe dece. Kada još uzmemo u obzir i običaj da su se maloj deci oblačile haljinice do određenog doba, bez obzira na pol, dobijamo i vizuelni, fizički dokaz o shvatanju dece kao nečeg još nedefinisanog, sa nejasnom ulogom u viktorijanskom šablonu (osim nasledničke), pa prema tome i manje važnog.

Polazeći od uopštenih zaključaka Dena Bivone (Bivona 2008) o rukovođenju viktorijanskim domaćinstvom, iako on govori mahom o domaćinstvu imućnije srednje klase, usvajamo zaključak da je supruga morala upravljati decom, poslugom, odnosima sa glavom porodice i od kuće načiniti dom koji će služiti na čast manje njoj, a više ocu porodice, ali mora, kad se sve sabere, stvoriti mirnu luku iz koje muškarac neće poželeti da isplovi. Iako domaćinstvo Džuda i Sju, a pre toga ni Filotsona i Sju, nije bilo veliko niti zahtevno, shvatamo da je ono, prema društvenim zakonitostima, pogrešno vođeno: Džud i Sju nisu bili venčani, a imali su decu; Filotson i Sju nisu konzumirali svoj brak, iako je bračni zavet nalagao ostvarivanje bračnih prava muškarca i bezuslovnu poslušnost žene. Dalje, Džud i Sju nisu imali stalno mesto boravka, ono je zavisilo od poslova koje je Džud mogao da dobije, te su oni, kao porodica, svuda bili pridošlice, izloženi upitnim pogledima i komentarima. Poreklo, jedna od viktorijanskih svetinja, u njihovom slučaju bilo je problematično. U takvom nestalnom okruženju, dvoje mlađe dece mogli su biti prikazani samo upravo tako kako ih je Hardi i prikazao: kao slučajne meteore u mikrovasionskom haosu, i kao poslednju sponu, u očima društva – grešnog, odnosa. Njihovo poslednje boravište, bilo je i izgledom sličnije grobu, nego dečijoj sobi:

„Nešto podalje, nasuprot prozoru, vidjeli su se vanjski zidovi Sarcophagus koledža – nijemi, crni i bez prozora – koji su bacali četiri stoljeća tmine, lažne pobožnosti i raspadanja u sobicu, u kojoj je ona stanovala, zaklanjajući mjesečinu noću, a sunce danju.“ (Hardi 1964: 319).

Možemo samo da pretpostavimo kakva bi ih budućnost čekala – možda bi uspjeli da se školuju, možda bi morali vrlo rano da počnu da pomažu u poslovima odraslih, možda bi radili u fabrici ili na nekoj farmi. Ono što sigurno znamo, jeste nepovoljan momenat u kojem su došli na svet, a koji se, kao strašno znamenje, mogao pročitati na licu Malog starca: „Zbog nepromišljenosti tih roditelja, on je trpio, zbog njihova nepodudaranja, on je drhtao, a zbog nesreće ovih on je umro.“ (Hardi 1964: 324-325).

5. Dejvid Herbert Lorens: *Zaljubljene žene*

5.1. *Zaljubljene žene*: neželjena dijagnoza engleskog pacijenta

„Reakcionaran“ – epitet je koji, preme rečima Meri Frimen (1955: 5), sumira sve pokušaje karakterizacije Dejvida Herberta Lorensa, tridesetih i četrdesetih godina dvadesetog veka. Dodajmo tome i obilje materijala za psihoanalitičare – amatere u njegovom stvaralaštvu, te kontrast između njegove želje za društvenim kontaktom i nemogućnosti da se prilagodi bilo kojoj društvenoj grupi, i dobićemo lak plen za kritičare svih vrsta. Kako Frimanova dalje navodi (1955: 6), Lorens se upuštao u istraživanje teritorija, u čije se nepoznate i preteće lagume retko ko usuđivao da uđe.

Pokušaćemo da pokažemo da, ako je i moguće Lorensa opisati pomoću jedne reči, epitet „reakcionaran“ sigurno nije prava reč. Možda ni „revolucionaran“ ne uspeva da pokrije sve aspekte njegovih ideja, ali, prema širini sa kojom je pristupao svakom aspektu interesovanja i iskustava, „revolucionaran“ je svakako prikladniji epitet. Sve čega se Lorens prihvatao da analizira, bivalo je razmatrano na načine do tada neprimenjene (poput, na primer, njegove kritike obrazovnog sistema u Velikoj Britaniji).

Različita iskusstva koje je utkao u analizu, naročito seksualnih odnosa, uznemiravala su tradicionalno nastrojene britanske duhove. Neobičnost stila i detaljnost kojima je pristupao opisima unutrašnjih svetova svojih junaka, tumačila se kao perverzija i opsesija. Mapirajući sve bolne i kancerodne tačke britanskog društva, nedozvoljavajući im iskupljenje i izlečenje, nedopuštajući ni zdravim delovima da glatko dođu do punog procvata, izazivao je samodovoljni buržoaski ego da ga oceni kao uznemirujućeg i nemoralnog. Možda i najtačnija ocena Dejvida Herberta Lorensa u odnosu na društvo u kojem je živeo, kaže da je on osećao ličnu odgovornost za događaje, s obzirom na to da je verovao da je jedan od retkih koji su svesni propasti postojeće kulture (Frimen 1955: 7). To ga je nepovratno udaljilo od društva kakvo je tada bilo. Ono što se i danas čini aktuelnim, upravo su vrlo slične kompleksnosti koje muče današnje društvo.

Tvrdeći da za Englesku nema budućnosti, samo opadanje i propast, on je, paradoksalno, negiranjem te budućnosti potvrdio budućnost engleskog jezika, književnosti i kulture (Marx 2005: 124), kao nečega čemu je potrebno razbijanje monolitnosti i gubljenje primata, upravo da bi opstalo. Uopšteno govoreći, Lorens je smatrao da postoji tačka u

razvoju društva, u kojoj ljudska bića postaju preterano civilizovana⁸⁶ i da je britansko društvo stiglo do te tačke.. Napredak, u tom smislu, nije zagantovan, nego se dešava to da Britance čine slabima upravo institucije koje im pružaju udobnost. Reč koja se čini Lorensovom omiljenom, kada govori o društvu i u svojim romanima i u esejima, jeste *degeneracija*. Pod ovom rečju, Lorens podrazumeva društvo koje je do te mere samodovoljno, da više i ne vidi da postoji nešto izvan njega, a ima čudovišnu osobinu da sve prekraja po svojoj meri. Ta mera je mera imperijalnog identiteta, koji vidi Britansku Imperiju kao središte svega živog, dok ostatak sveta čini njenu periferiju. U relaciji dom-kolonije, veza između pomenutih činioca samo je ekonomska, dok je kulturološka potisnuta, a upravo u njoj Lorens vidi *regeneraciju*. Ono što su Viktorijanci primećivali i uspešno potiskivali je, ilustrativno rečeno, veza između engleske žene u svom salonu i žene iz kolonijalnih krajeva u svojoj kolibi. Lorens je smatrao da priznavanje te veze, razotkrivanje blagotvornog dejstva kontakta engleskog društva sa egzotičnim društvima kolonija, može da uspori opadanje ovog prvog. Ta ideja pomeranja centra, koje se u prvi mah čini razarajućim za jednu naciju, kulturu i državu, a zapravo će doprineti njihovom očuvanju, ideja je rođena iz modernističke misli, koja svet vidi kao mrežu povezanih mesta, bez jednog određenog centra.

Ne pripadajući nijednoj postojećoj „školi“, Lorens je sebe i svoje ideje izložio najrazličitijem etiketiranju: od atavizma i primitivizma, do fašizma. A on je istinu jednostavno tražio u čistom doživljaju čoveka. Meri Frimen (1955: 83) kaže da je Lorens bio svestan da su ga savremenici možda i voleli, ali ne i ono što je imao da kaže.

Pišući *Zaljubljene žene*, u ogorčenom raspoloženju zbog zabrane objavljivanja *Duge*, ostvarilo se njegovo verovanje da se postojeća kultura raspada: Prvi svetski rat doneo je do tada nezapamćena stradanja, slom tradicionalnih vrednosti i sumnju u ispravnost dotadašnjih ubeđenja. Postoje i sasvim opravdane sumnje u to da je *Duga* zabranjena zbog navodne „neprirođenosti“: Ričard Aldington, naime, navodi u uvodu napisanom za *Apokalipsu*, da je pravi razlog Lorensovo protivljenje ratu. U trenucima kada je britanskoj vladi neophodno nacionalno jedinstvo, patriotizam koji potire glad, a bes zbog ratnih nameta usmerava ka zajedničkom neprijatelju, Lorens kroz svoje književne junake prezire herojski rat, te ga naziva načinom za izbacivanje pojedinačnih napetosti kroz masovne aktivnosti. Ovakvo mišljenje Lorens je imao i o fašizmu. Apsurdno, optuživan je od strane velikih patriota carstva upravo za naklonjenost fašizmu.

Svojim idejama i karakterizacijom likova u svojim delima, nastojao je da pronađe rešenje za pojedinca uhvaćenog u dezintegrativnom trenutku istorije. Jer, pojedinac svoju sudbinu, u takvom istorijskom periodu, može da ostvari samo unutar šireg konteksta. Svako

⁸⁶ Over-civilized, prim. aut.

odstupanje predstavlja sukob sa postojećim pravilima, a to dalje vodi žigosanju i marginalizaciji.

U *Zaljubljenim ženama*, Lorens je izuzetno uspešno naslikao propast jedne kulture, slikajući unutrašnje svetove pojedinaca i njihova mesta u društvu. On je, zapravo, svakog pojedinca video kao predstavnika određenog dela društva, te su njihove unutrašnje borbe, uzrokovane između ostalog i društvenim konvencijama, mogle upravo da budu ključ za razumevanje spoljnog sveta. To bi se uopšteno moglo reći i za samog Lorensa. No, dolaženje do istine i spasenja, u njegovim delima ne znači samo rešenje za piščeve probleme, nego za celo čovečanstvo. Konkretno, kako Entoni Bil zapaža, *Duga* je roman korena i sporog, organskog razvoja i života, dok su *Zaljubljene žene* knjiga o nemirima, begu, konačnosti i smrti. Možemo da zaključimo da u *Zaljubljenim ženama* Lorens ne ostavlja junacima puno mogućnosti za nadgradnju – svi su oni već u prvom poglavlju romana definisani i lako je uočiti ko gde pripada, još lakše ko gde *ne* pripada, koristeći gotovu formulu očekivanih društvenih predstava. Ono što ih dalje vodi kroz roman, njihovi su međusobni odnosi, predstavljeni u različitim miljeima i situacijama, u kojima vidimo kako različite društvene prilike utiču na promene ili pokušaje promena kod Lorensovih junaka.

U svakom od tih miljea, neko od junaka dolazi do svog preporoda ili kraja. Na primer, izuzetno je živopisno poglavlje u kojem se radnja odigrava u Hermioninoj džordžijanskoj vili – ne samo što je ovo poglavlje vrlo uspešno napisan presek društva, nego je Lorens uspešno iskoristio upravo takve kulise, vilu i goste u njoj, kao simbol konačnosti kojoj nema mesta u novom dobu, da približi dva para: Ursulu i Ruperta i Džeralda i Gudrun. Poglavlje se završava Hermioninim duševnim krajem: u nastupu nemoćnog besa, ona pokušava da ubije Ruperta. Ovde je Lorens presudio čistom, zahtevnom intelektu, i čitaocu je jasno da je Hermiona ispunila svoj manevarski prostor, te da će morati da pokuša sa nekim drugim ono što nije uspela sa Rupertom. Rupert je, pak, slobodan da lakše potraži svoje sopstvo, svoje suštinsko biće.

Kada govorimo o pomenutom poglavlju (a i čitavom romanu), slika društva odslikava Lorensove stavove o klasama i razlikama među njima. „Sada mi se čini da je jaz između društvenih klasa, u čitavom belom svetu beskrajno dublji, nego jaz između nacija“.⁸⁷ (Lawrence 2004: 35). Lorens se u svom eseju *Which Class I Belong to* (Boulton 2004) preispituje zašto nema hiljade prijatelja i zašto nije među uvaženim Englezima, iako su mu vrata do „uspeha“ bila otvorena. Istovremeno, on zaključuje da je to isključivo njegova krivica, te da je njegova pozicija trenutno nigde, a on po svom izboru – zauvek autsajder. Razlog tome je, prema njegovom mišljenju, klasa. Uprkos otvorenim vratima ka drugom

⁸⁷ [„It seems to me now, that the gulf between the classes of society, in all the white world, is infinitely deeper than the gulf between the nations.“ Prevod na srpski: N. G.]

svetu, on nikad nije prošao kroz njih: poreklom iz radničke klase, on je, prema svojim životnim prilikama, napustio tu klasu, ali u višu (srednju) nikada nije ušao, kao što su to učinili drugi pisci radničkog porekla, Vels ili Beri. „Tako da ne pripadam nijednom svetu, i zadovoljan sam time.“⁸⁸ (Lawrence 2004: 38). Ono što je Lorensu nedostajalo za taj naredni korak ka višoj društvenoj lestvici, jeste instinkt posedovanja, sticanja. Taj instinkt Lorens objašnjava kao dominantan instinkt srednjeklasnog sveta, što znači celog današnjeg sveta, i pripada srodnosti kulture i svrhe, za razliku od animalne, fizičke srodnosti, karakteristične za niže klase. Dakle, ta velika prepreka za prelazak iz niže klase u višu je u načinu kontakta: niže klase su u prisnijem, bližem kontaktu nego srednje klase. „Da bi ušao u srednju klasu, čovek mora da žrtvuje nešto što je veoma duboko u njemu i što mu je neophodno, njegovu prirodnu fizičku srodnost sa drugim muškarcima i ženama.“⁸⁹ (Lawrence 2004: 40).

Svako poglavlje je epifanijsko na sličan, ali istovremeno i suštinski drugačiji način, kako za junake, tako i za čitaoca. Ono što je ondašnje kritičare uznemiravalo, bila je Lorensova bezrezervnost u kritici klase, države i nacije – nedodirljivog trijumvirata. Naime, likovi u romanu koji su klasno obojeni, koji su pobednici, te površno gledajući, imaju predodređene i sređene živote, zapravo su za Lorensa nedovršeni, duboko nesigurni likovi, nespremni na kompromise, neophodne za rast pojedinca. Nasuprot tome, likovi koje bismo na prvi pogled nazvali autsajderima, neprilagođenima, u *Zaljubljenim ženama* dobijaju priliku, tačnije rečeno – sami stvaraju priliku za kompletiranje svoje ličnosti, za ispunjen život i ono što bi se u konvencionalnijim romanima nazivalo srećnim krajem. Kod Lorensa međutim, kraja kao takvog – nema. Onaj ko do kraja dođe, najčešće je stigao do kraja života svog duhovnog bića, a neretko i fizičkog – poput Džeralda. Junacima koji su uspeali da izbegnu obe vrste smrti, ne bez žrtvi, tek predstoji da ostvare i održe vezu sa svojim *vital life*, svoj Rananim.

Tu se odnosi Lorensovih junaka dodatno komplikuju. Pored problematične i tragične veze Džeralda i Gudrun, (gde „savršeni“ primerak industrijskog magnata i poželjnog neženje umire, psihički, pa i fizički izmučen od strane „drske“ umetnice željne dominacije), zatim simpatične, ali u više mahova iritantne veze Ruperta i Ursule (gde dvoje besklasnih uspeva da prevaziđe i društvene i sopstvene okove), Lorens svoju čitalačku publiku dovodi u neprijatnu situaciju zahtevajući još i vezu između dva muškarca. Kao da nije bilo dovoljno izazivati posrnule viktorijanske vrednosti, dovodeći u pitanje klasna i bračna pravila, nego je još trebalo u par dovesti treću osobu. Potreba muškarca za intimnim prijateljstvom sa drugim muškarcem, i to van društvenih klubova, neprihvatljiva je slabost u vremenu kada nacija

⁸⁸ [„So I have no world at all, and am content.“ Prevod na srpski: N. G.]

⁸⁹ [„To enter the middle class, a man has to sacrifice something that is very deep and necessary to him, his natural physical affinity with other men and women.“ Prevod na srpski: N. G.]

mora fizički, psihički, ekonomski i finansijski da se oporavi od trauma Prvog svetskog rata. A interes nacije morao je biti iznad interesa pojedinca. Pojedinaac je mogao ostvarivati svoja zadovoljstva samo ako su podobna, i ako su u okviru porodice. Treća osoba u svojstvu gotovo istom kao bračni partner, pri tome istog pola, ideja je toliko razarajuća za sve karike ustaljenog sistema vrednosti, da su od nje opasniji samo sugestivni opisi rvanja Džeralda i Ruperta, te Rupertovi pokušaji da sebi, Ursuli i Džeraldnu objasni potrebu za krvnim bratstvom sa Džeraldnom.

Ova ideja ne uklapa se u mehanicističku šemu društva, prema kojoj svaki pojedinac predstavlja samo šraf u ogromnoj mašini, a svrha postojanja tog šrafa samo je ne iskočiti iz dodeljenog mu ležišta. Liberalni brak, kako to Lorens naziva, uz prisno prijateljstvo sa osobom istog pola, svakako je iskakanje iz predodređenog kalupa. Dodajmo tome i kritiku obrazovnog sistema, za koji je smatrao da potpomaže industrijalizam u nastojanju da pojedinca potčini ogromnoj, uniformnoj masi, kao i ocenu da je rat samo zaokružio taj proces. U svom članku *Enslaved by Civilisation*, Lorens tvrdi da muškarci nisu naučili kako da brane svoja instinktivna osećanja od onoga što su ih učili u školama. Najveći problem je u tome što su uhvaćeni još vrlo mladi i doslovno predati učiteljicama na vaspitanje i „formiranje“, a da niko ne dovodi u pitanje kompetentnost tih učiteljica za formiranja dečaka u muškarca. Govoreći o ovome, Lorens se pita kako je moguće da mlade ili matore devojke mogu imati ikakvog pojma o tome kako dečaka oblikovati u muškarca, kada po pisanim i nepisanim zakonima države i morala, one ni ne bi smele znati ništa o muškarcima! Utisak je da su temelji društva postavljeni na apsurdnim premisama, ali ih se to isto društvo drži tvrdoglavom snagom višedecenijske navike. Ukazujući na sve očiglednije katastrofalne rezultate ovakve postavke stvari, Lorens daje primer iz svojih školskih dana, kada je njegov učitelj pobesneo na njega, pošto ovaj nije želeo da prizna svoje ime – Dejvid.

„Ime Dejvid je ime velikog i dobrog čoveka. Ne sviđa vam se ime Dejvid! Ne sviđa vam se ime Dejvid!“ – Bio je sav crven od užasnutosti. Ali meni se ime Dejvid iz nekog nerazumnog razloga nije dopadalo, i još uvek mi se ne dopada, i on me nije mogao naterati da mi se dopada. Ali je to želeo. I tako je to bilo. Dejvid je bilo ime velikog i dobrog čoveka, tako da se mene moralo naterati da mi se dopada. Da mi je ime bilo Ananije ili Ejhab, bilo bi mi oprošteno što mi se ne sviđa. Ali Dejvid! Ne.“⁹⁰
(Boulton 2004: 159)

⁹⁰ [„David is the name of a great and good man. You don't like the name of David! You don't like the name of David!“ – He was purple with indignation. But I had an unreasonable dislike of the name of David, and still have, and he couldn't force me into liking it. But he wanted to. And there it was. David was the name of a great and good man, so I was forced to like it. If my first name had been Ananias or Ahab, I should have been excused. But David! No“ Prevod na srpski: N. G.]

Iz ovog banalnog primera vidimo slepo držanje za potpuno apstraktne pojmove čiji smisao, ako su nekada nešto i značili, nepovratno nestaje. Problem je u tome što se, namećući uporno nešto što više nema opravdanja, generacije mehanizuju i institucionalizovanim nasiljem im se oduzima pravo na sopstveno mišljenje i osećaj. Lorens tvrdi da jednom pokrenut, proces mehanizacije od dečaka čini „dobrog dečaka“ koji jezdi životom na društvenim železničkim šinama, baš kao i ostali „dobri dečaci“. Kada napusti školu, koju Lorens označava kao prvu stanicu porobljavanja duše, navika da se kreće isključivo utabanom stazom, kod mladića je već duboko ukorenjena. Lorens u tom smislu nije poštedeo ni majke tih „dobrih malih dečaka“. „O, ali ja *želim* da on bude dobar dečak!“ – Ona zaboravlja kako joj je dosadan njen dobridečko muž.⁹¹ (Boulton 2004: 158). Takođe, Lorens se priseća dana velikog štrajka rudara u Midlandsu: ljudi njegovih godina, izmučeni, bleedi, bezvoljni, samo su stajali, bez reči, bez osećanja. On ogorčeno zaključuje da je za poslodavce, za supruge, za učitelje baš dobro imati ljude slomljenog duha, ali da je to za naciju, za Englesku – katastrofa. Nisu oni slomljeni zbog škole kao obrazovne institucije, nego zbog načina na koji je organizovana, zbog mehaničkog ulivanja jalovog znanja u njene polaznike.

Kako Entoni Bil zapaža, pojedinac koji ne bi opstao u ovakvoj mašini, bivao je brzo zamenjen. Nadovezavši se na ovo, možemo da zaključimo da pojedinac nije ništa više od običnog rezervnog dela, koji kad se pokvari, odbacuje se, izoluje, a u društvenom smislu biva i izložen podsmehu. Ne moramo da ponavljamo šta se dešavalo sa njegovim delima. U Lorensovom slučaju, *Duga* je osuđena i uništena čim se pojavila, 1915. Prihvaćen u krugu književno-filozofske inteligencije, Lorens je bio suviše otvorena pretnja svemu tradicionalnom: do životne partnerke došao je brakolomstvom, mrzeo je svoj posao učitelja (kao dela obrazovne mašinerije), dela su mu prosto ključala nesputanim, prkosnim životnim sokovima u raznim oblicima. Istovremeno je bio i prelaka meta za neistomišljenike: frustriran odnosom sa majkom, kasnije odnosom sa devojkama, krhkog zdravlja i diskutabilne seksualnosti. Njegov život svedoči o tome da je uspeo da ostvari bračnu vezu, ali vezu sa drugim muškarcem (prema svojim pravilima) i vezu sa društvom kao celinom, nije uspeo da uspostavi. Tome su svedoci, a toga su i rezultati njegova dela, a ponajpre *Zaljubljene žene*. Snažan i prenapet, ovaj roman reflektuje i piščev očaj zbog rata, iako se radnja romana odvija u svetu od pre 1914. Smrt i led koji se stalno iznova ponavljaju u opisima Džeralda, predstavnika mehanicističke Engleske, te potreba za duhovnom dominacijom koju ispoljava Hermiona, pa i fizičko nasilje kojem na kraju pribegava, odjeci

⁹¹ [„Oh, but I *want* him to be a good boy!“ - She fails to remember how bored she gets with her good-boy husband.“ Prevod na srpski: N. G.]

su kraha jedne kulture, smrtnog ropca bolesnika koji je predugo bolovao. Problem je u tome što je porodica bolesnika odbijala da prihvati dijagnozu.

Možda i najbolja ocena svega onoga u britanskom društvu s početka XX veka, što je Lorens nemilosrdno raskrinkavao, data je u Džeraldovom odgovoru na Rupertovo pitanje šta je središte njegovog života: „Ne znam – želio bih da mi upravo to netko drugi kaže. Koliko ja razabirem, on uopće i nema središta. Umjetno ga održava društveni mehanizam.“ (Lorens 1976: 71). I jeste mu neko drugi govorio. I jeste on sledio zvuk tog glasa, ali ga je sve slabije čuo, a već duboko usađene klasne predstave nisu dozvoljavale da se čuje neki drugi glas. Taj društveni mehanizam o kojem Džerald govori, ovaploćen je u sistemu gotovih istina: moralnih, estetskih, verskih, ekonomskih i raznih drugih, a sve njih Lorens je odbacio u korist dolaženja do istina na sopstveni način, najčešće teži. Možemo ovde otići i korak dalje, te neprihvatanje uopštenih gotovih istina tumačiti i kao simbolično neprihvatanje verskih, hrišćanskih, unapred datih istina. S obzirom na to da je državna religija bila važan činilac u formiranju društvene svesti, Lorens se direktno svrstava u neprijatelje imperijalnog morala. U svom članku *Ownership*⁹², Lorens govori o apsurdnoj postavci pitanja posedovanja i religije. Naime, religija u osnovi odbacuje potrebu za sticanjem i posedovanjem, kao ovozemaljsku potrebu, u neskladu sa potrebom za rajskim naseljem. Istovremeno, pitanje posedovanja u Lorensovo (i ne samo njegovo) vreme, postalo je gotovo religiozno pitanje, što se kosi sa prethodnom tvrdnjom. Čovek je tako ili religiozan, dakle, ne stiče imanje, samim tim je parazit poslovnom čoveku, ili je posednik koji stiče zaradu i imanje, ali je zato nereligiozni bednik. Lorens ovaj matematički „ako–onda“ odnos beleži naizgled dečije naivno, a zapravo ukazujući na licemerje u tumačenju oba božanstva: i onog nebeskog i onog zemaljskog. Možemo ovo shvatiti kao jedan u nizu primera krajnje potrebe za otpisivanjem oveštalih formula koje su, nekada idealistički primenjivane, sada postale sopstvena karikatura. Lorens je, uzimajući prethodno navedeno u obzir, dao i svojevrstan ključ za početak razumevanja generacije Hermione i Džeralda: on kaže da su deca nasledila očevu zaostavštinu, ali ne i uzbuđenje koje je osećao stičući je. To je taj nedostatak „središta“, svrhe, ne samo u smislu sticanja i posedovanja, nego uopšteno, u smislu životnog cilja da se postane potpunom, jedinstvenom osobom.

Kritikujući dalje crkvena učenja, u eseju *The Risen Lord* (Boulton 2004), Lorens ukazuje na činjenicu da se vizuelno predstavljanje crkve svodi na Hrista kao dete u Bogorodičinom krilu, i razapetog Hrista koji je uskrsnuo. Nakon toga, uskrsli Gospod nekako je nejasan u crkvenoj ikonografiji, iako je rečeno da je uskrsnuće telesno, pa bi, prema tome, trebalo očekivati moćnog, novom duhovnom snagom naoružanog Isusa, u punoj telesnosti.

⁹² *Ownership*, engl. = vlasništvo, prim. aut.

Ipak, vizuelne predstave Gospoda svode se na bebu Isusa i razapetog Isusa. Lorens strepi da je muškarac neprimetnom sugestijom prihvatio sebe kao dete-spasitelja u krilu zaštitničke majke, a u svom svakodnevnom životu, zaštitnice su mu i sestra i supruga. Ta predstava o sebi razbiće se na komade u Velikom ratu, u kojem ga od pušćanih i topovskih zrna blaga i zaštitnička premoć žene neće moći sačuvati. Tada muškarac preuzima sliku razapetog Isusa, izmučenog, ostavljenog da krvvari. Otrgnute iz utešnog majčinog naručja, niko ih nije pripremio za Kalvariju. Ovde Lorens uvodi sliku Hrista u novom obličju – slika je, doduše poznata, ali je u Lorensovoj varijanti jasna, životna i telesna. Svi oni koji su bili suviše mladi za vreme ratnih razaranja, ne mogu imati obličje razapetog Hrista, a prikaz bebe Isusa nepovratno je izgubljen, te im preostaje obličje uskrslog Gospoda, hrabrog, spremnog da živi punim plućima među drugim ljudima. S obzirom na to da Jevanđelja o tome pričaju nedovoljno jasno, Lorensov bogočovek u startu je otpadnik, uprkos svojoj najtežoj misiji – životu. U svom stilu, Lorens nije oklevao da ovakvog Hrista ubaci među svoje junake. Neke karakteristike prepoznajemo u Rupertu Berkinu. Ima nečeg mesijanskog u njemu: kao da dolazi niotkud i ne pripada nigde, i sve vreme se bori da živi, uprkos mnoštvu koje od njega očekuje određene stvari. Da li bi uskrsli Hrist bio shvaćen, da je živio potpunim životom muškarca? Moguće. Možda ga baš zato kao takvog nema u Jevanđeljima. A možda bi bio toliko čovečan, da indoktrinirana masa ne bi u njemu videla ono božansko, te bi ga se odrekla.

„Ako je Isus uskrsnuo kao potpun čovek, u potpunosti od mesa i duše, onda je uskrsnuo da bi uzeo sebi ženu, da živi sa njom i da pozna nežnost i procvat uparenosti sa njom; on koji je do tada bio tako ograničen svojom jedinstvenošću ili svojom univerzalnošću, što je isto.“⁹³ (Boulton 2004: 271)

Možda je društvena sudbina uskrslog Isusa bliska sudbini Lorensovog Ruperta – on ga vrlo uspešno slika kao neshvaćenog proroka, ponekad i komičnog u svojoj upornosti, a sam Rupert teško se snalazi u okvirima društvenog miljea koji mu je čudom rođenja nametnut.

Kada govorimo o još jednoj ključnoj karakteristici po kojoj se Lorensovi junaci razlikuju, a koja velikim delom čini osnovu njegove društvene kritike, govorimo o volji. Prema Šnajderu (1986), poreklo Lorensovih ideja o dubokoj, instinktivnoj volji svakog pojedinca, trebalo bi tražiti kod Ničea, koji je opet, do njih došao sledeći Šopenhauerove misli. Ta volja je ne samo volja za življenjem, već i volja za moći – na ove poznate postulate dodajemo ono što vidimo kod Ruperta i Ursule: volju za življenjem prema osećaju u

⁹³ [„If Jesus rose as a full man, in full flesh and soul, then he rose to take a woman to himself, to live with her, and to know the tenderness and blossoming of the two-ness with her; he who had been hitherto so limited to his oneness, or his universality, which is the same thing.“ Prevod na srpski: N. G.]

solarnom pleksusu, volju za dolaskom u stanje savršene harmonije sa sopstvenim unutrašnjim bićem, makar to podrazumevalo i stalni sukob sa okruženjem. Oldos Haksli, u uvodu u knjigu Lorensovih pisama (Aldington 1961: 11), ilustruje njegovu strasnu neveru u nauku, kada, suočen sa dokazima, odgovara da mu oni nisu potrebni, jer to što bi trebalo da dokazuju, on ne oseća u solarnom pleksusu. Sopstvo, kao što vidimo u svim Lorensovim delima, manifestacija je više, nadljudske volje, koja spaja i razdvaja žene i muškarce, dok su intelekt i svest u osnovi instrumenti instinkta. U *Zaljubljenim ženama*, Lorens slika različite vrste volja. Ono što je prikazao preko sukoba tih volja, kritika je zapadne tradicije zasnovane na apsolutnoj i destruktivnoj volji za moć. Uzmimo kao primer takve volje Džeralda Kriča. Njegova potreba da potčini, do te mere je perverzna, da bi radije uništio Gudrun, nego da bude odbijen. Njihov odnos u početku je vrlo sličan odnosu Džeraldovih roditelja, u kojem gospođa Krič

„...kako je vrijeme prolazilo, više se nije protivila svome mužu ni riječju ni delom. Izvana, nije mu obraćala pažnju. Predavala mu se, puštala ga da uzima što hoće i da radi s njom šta god ga je volja.“ (Lorens 1976a: 276).

Dakle, kroz tradicionalnu instituciju ljubavi i bračnog života, ženi je nametnuta degradirajuća uloga potčinjenosti muškarcu. Lorens oštro kritikuje ovakvu podelu uloga, te vezu Džeralda i Gudrun privodi tragičnom kraju. Gudrun je prvobitno bila fascinirana Džeraldom i njegovom snažnom voljom, te joj se potčinjavala poput deteta, ali se kasnije oduprla sopstvenom voljom, koja je u ovom slučaju morala biti jednako destruktivna.

Snagu volje, veoma sličnu Džeraldovoj, ispoljava i Hermiona, a Lorens u više navrata skreće pažnju na njenu „bullying will“, „gotovo ludačku volju“ i „svemoćnu volju“. I Rupertovo oslobađanje od njene snage, kao i Gudrunino, vodi dramatičnom kraju. Kada uvidi da manijakalnom voljom za moć više ne može da zadrži Ruperta, Hermiona ga fizički napada, a ovaj duševni i fizički spas nalazi u dodiru prirode, blagom i živototvornom.

Rupert i Ursula takođe poseduju volju za moć, međutim, za razliku od Džeralda i Hermione, njihova volja nije apsolutna, ne predstavlja zatvoren sistem i ne bazira se na dominaciji jedne osobe, a subordinaciji druge, nego ostavlja prostora za sopstvenu dekonstrukciju, samim tim što joj je potrebna pomoć druge volje. Zato Ursula i Rupert, posle nekoliko epizoda nadmudrivanja volja, uspevaju da postignu harmoniju „dve pojedinačne, ravnopravne zvijezde, uravnotežene na istoj strani neba“. (Lorens 1976a: 190). Dakle, ključ je u tome da osoba u vezi ne zaboravi sebe, jer bi u tom slučaju ravnoteža bila poremećena. Ispunjenje oba sopstva rešenje je za lorensovsku vezu. Dostizanje ovakve ravnoteže, te relativno srećnog toka za Ursulu i Ruperta, nosioce nove, slobodne ljubavi, i ekstremni Džeraldov kraj u samrtnoj hladnoći Alpa, kritika je zapadnjačke tradicije, zasnovane upravo

na neravnoteži volja, kako „božanskoj“, tako i onoj ljudskoj, zakonopiščevoj. Pisani i nepisani zakoni društva, ograničavali su um, postupke i težnje pojedinca. Džerald i Hermiona, iako pripadnici privilegovane klase, toliko su opterećeni upravo nasleđem tih privilegija, da njihova apsolutna volja i apsolutna istina koju nameću, radi protiv njih kao jedinki. Njih dvoje uspevaju da se afirmišu samo kao deo određenog sloja društva, te na taj način utiču na britansko društvo u celini. Međutim, kao individue koje pokušavaju da ostvare emotivnu vezu, osuđeni su na neuspeh, jer nisu spremni da prihvate da njihovi partneri takođe poseduju sopstvenu volju i istinu. Ono što Džerald i Hermiona nude gotov je apsolut, nešto što se ne sme menjati, samo je potrebno nametnuti ga drugom. Baš kao što je to slučaj sa Džeraldovim ocem, a u potpuno drugom delu društva – sa umetnikom Lerkeom. Svi oni traže bezuslovno odobravanje publike: Džeraldov otac od svoje supruge, Džerald od Gudrun i poslovnog, industrijskog miljea kojem pripada, Hermiona od Ruperta i svoje klike, a Lerke od ljubitelja umetnosti. Dakle, zaključak koji se sam nameće je da volja kao tvorac sopstva, zavisi od klase samo utoliko što ako se granice klase (ma koja ona bila) shvate kao čvrsta, nepromenljiva kategorija, razvoj pojedinca, samim tim i svake pojedine stvarnosti, ostaće limitiran upravo na te granice. Za Lorensa, jedini način da se dve osobe razvijaju, jeste da beskrajno preispituju sebe i onog drugog. Preispitivanje je bogohulna reč – shvatiće Lorens i pre *Duge*. Ono znači proveru postojećih vrednosti, te njihovu potvrdu ili češće, negaciju.

Otići ćemo korak dalje i preneti koncept sopstvene apsolutne istine na celokupnu književnost. Naime, ako posmatramo Lorensova dela kroz ovu prizmu, mogli bismo reći da ona simbolizuju Rupertovu i Ursulinu vrstu volje: ona nude istine koje su podložne proveri, kreiraju svet koji može da se menja i koji ne zavisi od nametnutih kategorija. Književnost koja nudi gotove, beskompromisne istine, ima samo preskriptivnu ulogu, i ne ograničava je samo klasa, ona samu sebe drži unutar određenih ograda, a svoje primaoce (ne čitaoce!) dovodi u životnu opasnost da date kulturološke formule shvate kao deo svog sopstva. Iz Rupertovih i Ursulinih reči čitaju se filozofija i pragmatika novih svetova, neopterećenih tradicionalnim postavkama. Lorens preko njih odbacuje sve u britanskoj tradiciji što mu je smetalo da pokrene dinamiku „zvezdanog prijateljstva“, i time, zajedno sa partnerom u ravnoteži, kreira novi svet, imajući na umu da je i taj novi svet samo provizoran koncept.

Prema Lorensu, svako biće ima beskrajni potencijal za postajanje. Beskrajni potencijal u oštroj je suprotnosti sa očekivanim ulogama pojedinca u društvu. Ako svaki pojedinac ima mogućnost da se razvija u bilo kom pravcu, u skladu sa svojim unutrašnjim bićem, onda ne bi više bilo potrebe za nijednom utvrđenom, „božanskom“ kategorijom! Sve klasne, rodne, nacionalne predstave bile bi ništavne, jer bi jedina zakonitost bila preispitivanje zakonitosti. Čovek istinski slobodan bio bi u ravnoteži sa sobom, svojim

partnerom, društvom u kojem živi, bilo gde, neopterećen poreklom, konvencijama društva, države i religije. Istovremeno, takav pojedinac je i izuzetno opasan, upravo za navedene faktore od kojih je oslobođen. Neka su prethodne dve rečenice premise. Konkluzija izvedena iz njih je da je Lorens bio opasan po postojeći poredak, usudivši se da podvrgne kritici temelje britanskog društva sa početka XX veka. Mogli bismo proširiti ovaj zaključak i tumačiti njegovu kritiku kao kritiku društva uopšte, jer sa današnje tačke gledišta, u većoj smo opasnosti da propisane formule shvatamo kao deo sopstva: izloženost medijima koja prevazilazi sva poimanja, prosečnog pojedinca lako hvata u zamku da kao svoju misao, prihvati sve što mu se servira. A s obzirom na to da su mediji, nažalost, samo daleko modernija verzija represivnog instrumenta, i put do pronalaženja „zvezdane ravnoteže“ i pravog sopstva, daleko je tegobniji. Time je Lorensova kritika društva značajnija i vrednija da se nad njom zamislimo. Jer, što je metod društvenog pritiska suptilniji, neprimetniji, on je zapravo agresivniji, s obzirom na to da očekuje dramatičnije rezultate.

Ono što bi svako od nas trebalo da oseti, Lorens je opisao na sledeći način: „U Ursuli je osjećaj nedoživljenog svijeta kojem je išla ususret prevladao sve ostalo. Usred te duboke tame činilo joj se da joj u srcu plamti sjaj nepoznatog i neostvarenog raja.“ (Lorens 1976b: 192).

5.2. Alhemija dijamanta: Lorensovi demoni neprilagođenosti

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 unutarinja 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 Poupa, 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 oštih životnih i misaonih opredeljenja – u njemu je obično prevladavao smisao za kompromis.“ Filding, Dickens, 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 svoj 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.“ (Lawrence 1955: 104-105). 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. Grozničavo sumnjajući u sve, ne afirmišući gotovo ništa, a negirajući gotovo sve, nije čudno što je prva pomisao 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.

Ali, kako to da roman ima zagonetnost, uzbudljivost i bogatstvo samog života? A. Alvarez (Alvarez 1956: 479) kaže da je osnova Lorensove umetnosti uverenje da u stvaralaštvu nema ničeg *a priori*. Na ovo nadovezujemo i Lorensove misli o dijamantu kao ugljeniku, tj. relativnosti formi, 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 smo 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 ugljalj 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 ugalj ili čađ, ali moja tema je ugljenik.)“ (Lawrence 1923: 11).

Preobražaj ili preobraćenje, uslovi su koje Lorensovi likovi moraju ispuniti, žele li živeti ispunjen život. Put je to tegoban i neizvestan, ali unutar njegovog romana, kao i unutar samih likova, neizbežan i nagrađujući: kada su do krajnosti ispunjeni svi potencijali pojedinca, on je dostigao svoje idealno uobličenje, 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. Njegova stvaralačka strast često prevazilazi sposobnost razumevanja njegovih savremenika te mu, prema Meri Friman,

„veoma otežava izražavanje preciznog značenja, i naveo kritičare da ga olako etiketiraju 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*, objavljenom 1923. godine, nakon *Sinova i ljubavnika*, *Duge i Zaljubljenih žena*. Tu Lorens ističe da je za njega pisanje romana spontani život, „čisto, strastveno iskustvo“⁹⁴ (Lawrence 1923: 1), 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 formulisanog „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

⁹⁴ [„...pure, passionate experience.“ Prevod na srpski: N. G.]

sjedinenju sa drugom osobom. U *Zaljubljenim ženama*, tematskom nastavku *Duge*, ta čudna, do krajnosti pojačana samo-svest, 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 naizмениčno 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.

Koliko god varljiva bila svetlost novog početka u *Sinovima i ljubavnicima*, a slabašni optimizam s druge strane *Duge* bio samo nagoveštaj iskušenja koja tek treba da uslede, *Zaljubljene žene* je 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 a priori, 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“, što dokazuje u svom delu *Fantasia of the Unconscious* (Lawrence 1923: 63), 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 „plodne bujice života“ (Koljević 1963: 60) apsorbovati svest, saznanja, i njima usmerene dalje voditi pojedinca, ili će usahnuti na iskričavoju svetlosti intelekta, 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 konstantnoj probi, da su u stalnom procesu nadraščanja ili uraščanja, te da spokoj, (kakav god on bio – ovozemaljski ili zagrobni), koji junacima donose svršeci romana do pojave Lorensa, 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 Lorens 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 finese koje će odrediti dalji rast sopstva svakog od njih, a time i sudbinu njihove veze. Lorens 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 svaka dogma, a ističe se lična moralna odgovornost svakog pojedinca. Ujedno je to i izraz najsnažnijeg 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).

Pogledajmo kako na test reaguju ostali Lorensovi junaci. Kada bismo rekli da nasuprot „lorensovskim“ likovima, Ursuli i Rupertu, stoje „nelorensovski“, ne bismo jednačinu tačno postavili. Džeralda i Gudrun, o kojima je reč, ne možemo okarakterisati kao „nelorensovske“, ili barem ne možemo to učiniti u potpunosti. Oni su „lorensovski“ 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 saznanja previranja i nesigurnim, ali odlučnim koracima grabi ka onome što jeste, drugi par svojim minucioznim, ali konstantnim i ponavljajućim 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 „lorensovski“ 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 alatcima koje treba da obezbede uspeh njegovog poduhvata.“ Lorens u članku *Ownership* pominje čak i dosadu kao rezultat takve ravnodušnosti. Mehanizam tradicije, naučenih uloga i očekivanih postupaka suviše je jak da ne bi odneo prevagu nad Džeraldovim nejasnim slutnjama i željama za potpunijim životom. Ne zaboravimo 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 njegovog šematizovanog života, nego je to i njegovo lično opredeljenje. On je vladar, gospodar, *il Principe* rudarskog carstva po sopstvenom izboru, mladi lav industrije koji u nekoliko veštih poteza briše viktorijansku ulogu svog oca u porodičnom poslu. 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 konvencijama 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. Sigurno je razočaravajuća svest o tome da važite za idealnog pripadnika društva, a u samoj svojoj suštini, potpuni ste promašaj. Kada ga Gudrun prvi put nežno dodirne, on je van sebe, ne zna

kako da reaguje, i ovde ne smemo upasti u zamku Lorensovih poređenja 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. On to oseća i sluti, ali ne može da se odupre, baš kao što i Gudrun ne može da odoli privlačnosti mračnih nagona koje vidi u Džeraldu. Naprotiv, obećanje destrukcije je upravo ono što ih spaja, rizik samrtne igre neodoljiv je za oboje.

Kako je on zatočenik industrijalizacije, surove 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 na 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 ćeliju, 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.

Gudrun 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 potvrdom 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 Gudrun uspjela, 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.

Lorensov smisao za parodiju jednak je sposobnosti jednog društvenog sistema da stvori parodične pojave: Džerald je poginuo, ismejan od strane Gudrun neposredno pre toga, a onda ona ostaje sa Lerkeom, bizarnim hibridom industrijalizacije i umetnosti, farsičnim naličjem onoga što Gudrun i Džerald smatraju svojim identitetima. Na ovaj način, Gudrun 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 dezintegracije ličnosti. 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 jednim oružjem kojim može da se služi: životom. On u delu *The Novel* (Steele 1985: 184) kaže da u romanu likovi ne mogu da rade ništa drugo do da žive, te da u suprotnom, lik ne predstavlja 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 minijaturni „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 postojeće 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 spasi 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 vredna 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.“ U narednim poglavljima, videćemo kako se u tome snalaze glavni junaci *Zaljubljenih žena*.

5.3. Hermiona i Rupert: neodgovarajući delovi slagalice

„Birkin izađe s Hermionom. Ona je imala ushićen, pobjedonosni izgled kao pali anđeli vraćeni na nebo, ali još pomalo demonski, dok je držala Birkinu pod ruku. A on je bio bezizražajan, ukroćen, u njenom posjedu, kao da je ona njegoova sudbina kojoj se prepušta“. (Lorens 1976: 27).

Ovim opisom data je suština odnosa Ruperta i Hermione, para čija je veza na početku romana ušla u završnu fazu. Lorens kaže da je Hermiona, ćerka baroneta, žena nove škole. Ona je intelektualka, visoko poreklo i bogatstvo omogućili su joj da se obrazuje, te je znanje postalo deo njene volje za moć. Rupert, u jednom od pokušaja suprotstavljanja toj volji, rekao je da je znanje za nju sve, njen ceo život. Šta nam Lorens govori Hermionom? Slikajući njen karakter, on koristi epitete poput „rastreseno“, „ukočeno“, „čudno“. Kada se kreće među ljudima, Lorens kaže da su (ljudi) „šutjeli dok je prolazila, impresionirani, željeli su joj se narugati, no iz nekog su razloga ostali nijemi.“ (Lorens 1976: 18). Ona je slična Lerkeovom delu devojke na konju, za koje on zahteva strahopoštovanje: ono je konačno, dato, nepromenljivo, i posmatrači mu se mogu samo pokloniti, ne i komentarisati sopstveni doživljaj. Hipnotisanost i slepa poslušnost – to je ono što Hermiona, kao i Lerkeovo delo, traži od okoline. Ona poseduje volju istu kao i Džerald: nepopustljivu, nenadogradivu, mrtvu. Mrtvu za novi svet, novo viđenje sveta i stvarnosti, za nove, proverljive istine.

Meri Frimen (1955: 65) kaže da je Hermiona za salon ono što je Džerald za industriju i to je tačno. Hermiona suvereno predsedava skupovima plemenite inteligencije, mirnoćom i zlokobnošću sfinge; ona je savršena domaćica otmenom društvu, koje nije sigurno da će dočekati sutrašnji dan u istoj konstelaciji snaga. Ni ona nije sigurna u to, pa joj, kako takođe Frimanova navodi, intelektualni liberalizam služi da sagradi verbalnu branu za sebe kao ranjivu osobu unutar nesigurne klase. Za osobe poput nje, najstrašnije saznanje je da se urušavaju temelji na kojima je sagrađen i fizički i duhovni život te osobe. Aristokratija i sve što dolazi sa njom, čitav jedan način života, izgubili su tlo pod nogama, a upravo pripadnost toj klasi, bila je osnova Hermioninog života. Celokupan poredak, zasnovan na božanskom pravu u koje su njihovi pragmatično pobožni roditelji čvrsto verovali, sa svih strana je doživljavao strahovite udarce, poput najstarijeg i najslabijeg vuka u čoporu. On sam više nije imao snagu da bude potpora, on je bio ranjenik sa smrtnim ranama, a od njega se očekivala pomoć. Lorens opisuje gotovo opipljiv užas koji Hermiona oseća: „...bila je bez razuma, bez životnog središta, uložila je svu svoju volju, ali se nije mogla pribitati. Osjetila je svu grozotu raspadanja, slomljena i izgubljena u nekom užasnom truljenju.“ (Lorens 1976:

110). Inteligentna i uporna, Hermiona je shvatila da joj je preostala samo njena sopstvena volja. U poznatom svetu koji nestaje, a pred svetom koji je tek u začetku i nikom nije poznat, Hermiona je morala skupiti svu svoju snagu i izdržati tegoban put u nepoznato. Njena nesreća je u tome što je snagu upotrebila samo da ojača svoju volju i učini je nepobedivom. Tamo gde je Ursula ustuknula i preispitala se, Hermiona je slepo gurala napred; gde je Rupert prihvatao drugačije mišljenje i doživljaj, Hermiona je hladno i prezrivo slegala ramenima; gde je društvo pokazivalo klice nove svesnosti, ona je trčala u zagrljaj praznini već propalih vrednosti.

Veza sa Rupertom, koja, u trenutku kada saznajemo za nju, traje već nekoliko godina, takođe je proizvod njene snažne volje. Zašto baš Rupert? On je školski inspektor, dakle, ne pripada aristokratiji, prema merilima od pre samo dvadesetak godina, nikad ne bi imao ni priliku da se sretne sa njom. Međutim, nešto je veoma logično u ovoj vezi: Hermiona je žena emancipovana preko mogućnosti svoje kategorije, ako posmatramo period od pre pomenutih dvadesetak godina – vreme u kojem živi donelo joj je mogućnost da se obrazuje potpunije i suštastvenije od žena njene klase iz ranijeg perioda, te joj je donekle i otvorilo vidike van te klase. U taj deo njene ličnosti, Rupert se uklapa, naročito što je i sam nosilac znanja. Nažalost, emancipacija nije izvršena do kraja: taj raniji period nije joj dozvoljavao da stečeno znanje upotrebi za sopstvenu evoluciju, za stvaranje novog sopstva prilagođavanjem za novo doba. Zato je njena veza sa Rupertom van ravnoteže. On stečeno znanje konzumira iskustveno: konstantno ispituje sebe, ljude oko sebe, prilike u kojima živi, pretpostavlja, donosi zaključke ili ostavlja neka pitanja otvorena i dozvoljava bliskim osoba da mu promene mišljenje i preusmere ideje. Hermiona, naprotiv, čuva svoje znanje upisano i zavedeno u nekoj njenoj unutrašnjoj enciklopediji i time ga lišava upotrebne, kreativne vrednosti. Ona sama kaže: „Ne znam. – Osjećati zadovoljstvo znanja tako je veliko, divno – u životu mi nije ništa tako mnogo značilo kao određeno znanje – ne, sigurna sam – ništa.“ (Lorens 1976: 105). Znanje koje postoji radi samog sebe, jalovo je. Intelekt koji ne pruža utehu umornim moreplovcima napredne misli poput svetionika, nije ništa drugo do običan, svetlucavi ukras. Rupert je to shvatio i užasavao se te jalovosti, hladnoće i samodovoljnosti.

„Imaš to zrcalo, tu svoju vlastitu, određenu volju, svoj besmrtni um, svoj vlastiti, uski, svjesni svijet, a iza toga nema ničega. Tu, u tom zrcalu, moraš imati sve. Ali sada kad si o svemu donijela zaključke, želiš se vratiti i živjeti poput divljaka, bez znanja. Želiš život čistog osjećaja i 'strasti'.“ (Lorens 1976: 51).

Zašto je onda izgledao ukroćen u njenom društvu? Ne zaboravimo da je snaga takvih volja, kao što je Hermionina, nezamisliva i preteća, baš zato što je u smrtnoj opasnosti. Sve što joj je donedavno garantovalo opstanak, sada ju je vuklo u ponor, a ona se

grčevito borila. Jedan od načina da se održi, osećala je i *znala*, bila je veza sa Rupertom. Naravno, jedina veza koju ona ili Džerald mogu ostvariti, bazira se na njihovoj potpunoj dominaciji. Jer, ona je počinila greh nad grehovima, prema lorensovskim shvatanjima: odrekla je važnost spontanoj kreativnosti i senzualnosti. Ona se, zapravo, plašila da ispolji osećanja, da ogoli svoje emotivno biće i prihvati telesnu stranu svoje ličnosti, u svetu u kojem joj konvencije porekla nisu više pružale utočište, a koje je ona samo prividno odbacila. Zato Rupert reč „strast“ izgovara podrugljivo, njemu je jasno da je Hermiona zauvek oštećena, da je nesposobna za čulni život. Svesna da se svet oko nje menja, pokušavala je da se oklopom intelekta i vezom sa Rupertom nametne kao žena novog doba. Međutim, upravo je to pokazivalo svu njenu slabost, jer strah od pokazivanja telesnosti i prepuštanja instiktivnom delu bića, svedočio je o nedovršenoj metamorfozi, tj. njenom prividu.

Rupert, s druge strane, neopterećen je kastinskim nasleđem, ne sputavaju ga društvene konvencije, ni u odnosu prema samom sebi, niti u odnosu prema drugima. Preko njegovih reči, Lorens iznosi svoje stavove o besmislenosti društveno nametnutih razlika među ljudima, istovremeno odbacujući ideju jednakosti, kao nedovršenu i lažnu:

„U duhu, ja sam odvojen isto tako kao što je jedna zvijezda odvojena od druge, isto tako različit u kvaliteti kao i u kvantiteti. Osnuj državu na *tome*. Jedan čovjek nije ništa bolji od drugoga, ne zato što su jednaki, već zato što su istinski drugačiji, jer ne postoje mjerila za usporedbu. Onog trenutka kad počneš uspoređivati vidiš da jedan čovjek ispada mnogo bolji od drugoga, i da je sva nejednakost koju možeš zamisliti dana od prirode.“ (Lorens 1976: 128).

Samim tim što ne oseća i ne vidi druge razlike među ljudima, osim onih datih prirodom, i ne nosi breme klase iako je svestan njenog postojanja, Rupert dobro procenjuje Hermionine limite, ali ne može da ih razume dovoljno da bi ostao sa njom u emotivnoj vezi. U više navrata on je doslovno žalio, ali ne može da kontroliše izlive gnušanja za suštinu njenog bića:

„ – Ali tvoja strast je laž – nastavi on žestoko. – To uopće nije strast, to je tvoja *volja*. To je tvoja tiranska volja. Ti želiš ščepati stvari i držati ih u svojoj vlasti. Želiš držati stvari u svojoj vlasti. A zašto? Jer uopće nemaš pravi sadržaj, pravi čulni sadržaj života. Ti nemaš čulnosti. Imaš samo svoju volju i svoje vlastito mišljenje o svijesti i svoju žudnju za moći, za saznanjem.“ (Lorens 1976: 51-52).

Ako ih je spojilo znanje, ili tačnije, volja za znanjem, ona ih je na kraju razdvojila. Različiti pristupi saznanju, koje smo prethodno pomenuli, učinili su da se ionako labave spone među njima pokidaju. U toku njihove veze, nedostaci sopstva kod Hermione, u Rupertu su najpre izazvali čuđenje, potom odvratnost i želju za otporom, i na kraju

sažaljenje. Sve su to emocije koje polako, ali sigurno uništavaju vezu i kada ona nije ovako suštinski problematična, a kamoli kada se takve emocije rađaju zbog egzistencijalnih razlika u življenju sopstvenih ideja. Kasnije ćemo videti sa kakvom se snagom Rupert trudi da ostvari i živi jedan od svojih ideala – krvno bratstvo sa drugim muškarcem.

I upravo je tu najvažnija razlika između Ruperta i Hermione: ona se prividno trudi da se prilagodi, a zapravo je parališe strah od otkrivanja svog spontanog bića, za koje Rupert tvrdi da ga ona ni ne poseduje. Rupert, naprotiv, predlaže kao neophodno oslobađanje od spona svesti, uron u neznanje i odricanje od svoje volje, da bi se spoznala senzualna stvarnost. Pojednostavljeno rečeno, on predlaže privremeni samozaborav, da bi se stekla veća moć sopstva, a Hermiona ne dozvoljava ni trenutak gubitka kontrole, te time ne ostavlja prostora za rast sopstva. Ona je u paničnom strahu od promene, dok je Rupert radosno pozdravlja. Zaslepljena tim strahom, Hermiona jedini izlaz vidi u apsolutnoj kontroli nad svim segmentima života, kako svog, tako i Rupertovog i svih onih koji su u nekom trenutku pored nje, bilo da je reč o baštenskoj zabavi, venčanju, odlasku u boemski deo Londona, ili običnoj šetnji u sutonu. Zato je i trpela česte nesuglasice sa Rupertom: dok god je on odlazio sa njom, makar i u svađi, ona je bila u prednosti, odvodila je sa sobom muškarca za kojeg je verovala da će uspeti da ga drži pod svojom kontrolom. Lorens ne oprašta dominaciju jedne strane, te ovu neuravnoteženu vezu privodi dramatičnom krešendu, ređajući niz crtica iz kojih se vidi rastuće nezadovoljstvo, mržnja, strah i nepomirljivost dvoje ljudi.

Kako se radnja romana razvija, tako se Rupert udaljava od onog Ruperta sa početka knjige. Od onog ukroćenog, razvlašćenog Ruperta, stigao je do oslobođenog, spašenog. Do nepune četvrtine romana, Rupert se već oslobodio Hermioninog umrtvljujućeg uticaja i u potpunosti se okrenuo istraživanju onoga što bi mogao ostvariti sa Ursulom. Ne smemo zaboraviti da je veliki deo njegove „ukroćenosti“ nastupao iz sažaljenja i stida što želi da je ostavi: „I njega je mučio stid, potpuna odvratnost i silno sažaljenje prema njoj, jer se nije želio sresti s njenim pogledom, nije želio prihvatiti trenutni bljesak njenog priznanja.“ (Lorens 1976: 26). Tužno je za jednu ženu poimanje da baš nikakav manevar ne uspeva u pridobijanju željenog muškarca. Namerno koristimo reč „željeni“, umesto „voljeni“, jer ono što Hermiona oseća za Ruperta želja je da dopuni sebe i strašnu prazninu koja joj preti: „Uljepšavala se toliko da se mučila da dostigne onaj stupanj lepote i nadmoći na kojem bi ga pridobila. No uvek je nešto nedostajalo.“ (Lorens 1976: 20).

Sledeći stadijum Rupertovog oslobađanja nije se više dešavao u intimi pogleda i dodira. Dešavao se javno, u društvu, biranom društvu, na Hermioninom terenu. Rupert je sve češće oponirao Hermioni u intelektualnim raspravama, provlačeći kroz njih napade ne samo na njene misli, nego i na njenu ličnost:

„Ti samo nižeš prazne riječi – reče on; - znanje ti sve znači. (...) Strast i nagoni – jako ih želiš, ali kroz svoju glavu, u svojoj svijesti. Sve se to događa u tvojoj glavi, u toj tvojoj lubanji. Samo ti ne želiš biti svijesna onoga što *zbilja* postoji, hoćeš laž koja će odgovarati tvojoj ostaloj spremi.“ (Lorens 1976a: 51).

Naredna prilika ukazala se u Hermioninoj džordžijanskoj kući, kada Rupert, pred čitavom galerijom njenih poklonika, odbije da pođe u isplaniranu šetnju, rekavši da „ne voli stupati u stroju“ (Lorens 1976a: 107). Naizgled banalno durenje, ali zapravo je posle udara na njenu unutrašnju ličnost, izvršen i udar na njenu spoljnu ličnost, na Hermionu koja, glumeći gostoljubivu gazdaricu, iz kontrolne sobe manipuliše gostima i njihovim doživljajima. Rupert joj se ne samo suprotstavlja, nego je i raskrinkava, a to je ono čega se ona najviše plaši: da stoji usamljena i duhovno razgolićena pred društvom koje čine samo prividno poslušni ljudi, a koji su u stvari, spremni da je na najmanji znak slabosti napadnu, kao palog idola. Rupert raskrinkava i njih – u njegovom poslednjem razmišljanju o Hermioninoj konačnosti i neminovnosti raskida, on razmišlja i o društvu koje se okupilo u njenoj kući i prozaičnosti i konačnosti svakog od njih:

„Kako je potpuno poznao Joshuu Matthesona, koji je govorio hrapavim, no prilično ishitrenim glasom, bez kraja i konca; (...) Alexander, suvremeni domaćin, tako hladnokrvno neusiljen, Fräulein, koja se tako lijepo uklapala u razgovor upravo ondje gdje je trebalo, mala talijanska kontesa, koja je svakog primećivala, ali je igrala svoju malu igru, objektivna i hladna poput lasice koja sve promatra izvlačeći iz svega zabavu za sebe, nikad ne dajući ni djelić sebe (...).“ (Lorens 1976a: 122).

Svako od Hermioninih gostiju ima svoj razlog zašto je tu, a Hermiona takođe vrlo dobro zna zbog čega okuplja društvo upravo takvog sastava. Ona uživa u predstavi čiji se trudi da bude režiser, koreograf i sufler. Svakom je dodelila određenu ulogu, a bivajući na najvišoj društvenoj lestvici od svih njih, očekivala je da oni prihvate te uloge bez pogovora. I jesu ih prihvatili, što iz koristi, što iz radoznalosti, spremni da kostime zbate čim naiđe moćniji gospodar.

„Hermione je uživala gledajući ih. (...) – Bilo je prekrasno – uzviknuše svi uglas. Ali Hermione se grčila u duši spoznavši ono što u sebi nije mogla otkriti. Zahtijevala je glasno da se i dalje pleše i njena volja natjera kontesu i Birkinu da šaljivo zaplešu Malbrouk.“ (Lorens 1976a: 113).

Ovde vidimo još dokaza za dve Rupertove optužbe ne Hermionin račun: nemilosrdna rušilačka volja i voajersko uživanje u telesnosti. Volja za znanjem koja se pretvara u destruktivni nagon da sve podredi sebi ili u protivnom, uništi, ogleda se i u najmanjim sitnicama svakodnevnog života: način na koji povlači uzicu za dozivanje posluge,

blagost glasa ispod kojeg se kriju zapovesti, svaki dodir i pogled koji bi usmerila na Ruperta, sve, sve, sve je bilo proračunato i tražilo je unapred određeni rezultat. Rupert ju je optuživao da je najpromišljeniji stvor na svetu, da nije strastvena, da nema prave čulnosti, te da samo želi pornografiju – da posmatra sebe u ogledalu i da tu sliku ureže u svoju svest. Gledajući strastvene plesove žena u toku male maskarade priređene za vreme boravka u Bredalbiju, spoznala je, verovatno po ko zna koji put u životu, koliko je ona sama nepotpuna. Voajerski uživajući u slici koju je sama izrežirala, neminovno je po njenom završetku osetila dvostruki bol: jedan zbog sopstvene nesposobnosti da reaguje čulno i spontano, a drugi zbog osećanja da je otkrivena, nezaštićena u svojoj nesposobnosti. U navedenom citatu vidi se da je i uticaj njene volje, kao gospodarice nad marionetama, oslabljen. Njenom zahtevu da se ples nastavi, Rupert (koji bi trebalo da je prvi među vernim sledbenicima) i italijanska kontesa praktično se rugaju, igrajući šaljivo. Posle predstave, Lorens ispisuje veoma važne rečenice za Rupertov opstanak van vrtloga Hermionine volje: „A Birkin, promatrajući poput raka-samca iz svoje rupe, vidio je Ursulino sjajno odigrano razočaranje i bespomoćnost. (...) Bila je njegova budućnost.“ (Lorens 1976a: 113-114).

Ubrzo posle ovoga, dogodila se i poslednja Rupertova verbalna odbrana od Hermione, kada govori o prirodnim razlikama među ljudima, kao jedinim mogućim. Polagano slabljenje njenog uticaja na Ruperta, došlo je u završnu fazu i samo je bilo potrebno još i fizički se udaljiti. Hermiona je shvatila da kada se zabava u njenoj kući završi, kada Rupert prođe kroz njena vrata, više nikad na njih neće ući.

„Cijela joj je duša bila u kaosu, utonula u tamu, i ona se borila da uspostavi vlast nad svojom voljom, kao što se plivač bori sa virovima. Ali unatoč naporu, bila je nadvladana, činilo joj se da ju je tama preplavila, osjećala se kao da će joj srce pući. Užasna napetost rasla je sve jače, bila je to najstravičnija agonija, kao da umire zazidana.“ (Lorens 1976a: 129).

Zato je pribegla jedinoj mogućoj opciji – fizičkom sprečavanju Rupertovog odlaska. Pre nego što, kao u snu, zamahne pritiskivačem za papir prema Rupertovoj glavi, Hermiona oseća kao da je on koči, kao da joj je prepreka, zid, što je u prividnom neskladu sa njenim težnjama da ga zauvek priveže ze sebe. No, moramo imati u vidu da je samo *njena* volja odlučila da baš Rupert popuni prazninu u njenom sopstvu, gotovo kapriciozno ne razmišljajući o posledicama. Takođe, dok god joj se nije otvoreno suprotstavljao, bio je pogodan kandidat, mislila je da će uspeti da slomi njegovu volju. Rupert možda nije upotrebljavao uvek i u potpunosti snagu svoje volje, ali u odsudnim trenucima veze sa Hermionom, pokazao je začuđujuću jačinu. U tim momentima, Hermiona je shvatala da su joj svi naponi uzaludni, da joj Rupert postaje smrtni neprijatelj, jer uništava sve ono na čemu

počiva njena lažna slika o samoj sebi, a ostavlja je na milost i nemilost ruševinama njenog sveta. To saznanje dovelo ju je do ruba svesti, i izazvalo najjači rušilački nagon do tada. Iz mračnih dubina potiskivane čulnosti, kod Hermione je najzad preovladao Id i naterao je da po prvi i verovatno jedini put u životu oseti nepojmljivu snagu telesnog, gotovo seksualnog užitka. Približavajući se Rupertu sa potpuno zreloom namerom da ga ubije i tako barem fizički ukloni svedočanstvo o svom neuspehu, „Ona osjeti kako joj ruke obuzima užasan, sladostrasani drhtaj – došao je trenutak da doživi vrhunac svoje naslade.“ (Lorens 1976a: 130). Čak dva puta je uspela da ga udari, što pokazuje koliki su zemljotres potiskivane emocije izazvale u njoj. Sve konvencije ponašanja, manira, nameštene suzdržanosti i ravnodušnosti, sve očekivane uloge, nasleđivane iz generacije u generaciju, povukle su se pred naletom slobodne volje, izazvane, apsurdno, upravo tim istim nametnutim i očekivanim ulogama. „Mora je smrskati, ta glava mora biti smrskana prije nego što se njena ekstaza nestiše, ne zadovolji zauvijek. Sada više ništa nije značilo ni tisuću života ni tisuću smrti, već samo ispunjenje te savršene ekstaze.“ (Lorens 1976a: 130-131).

Hermiona je odbacila sve, skinula je masku, naterana najiskonskijim porivom – opstankom. Nasleđe koje ju je pritiskalo da se bori, da sprovede svoju volju, milom ili silom, pripadnost vrhu društvene piramide sa koje trudila da ne sklizne, nateralo je da u strašnoj nemoći pribegne krajnjem oružju – fizičkoj sili, kao manifestaciji one mentalne. Sve godine brižljive ravnodušnosti razbile su se o hridi jednog popuštanja nagonu, a ono što je usledilo, bilo je mirno vraćanje u staru ljušturu:

„Ostala je potpuno ukočena i dugo je tako stajala. Onda posrćući pride kauču, leže i zaspala dubokim snom. Kad se probudila, sjeti se što je učinila, ali joj se učini da ga je samo udarila, kao što bi to svaka žena učinila, jer ju je mučio. Bila je potpuno u pravu. Znala je u duhu da je u pravu. U svojoj nepogrešivoj čistoći, učinila je ono što se moralo učiniti. Bila je u pravu, bila je čista. Na licu joj se pojavi neki pijan, gotovo opak izraz vjerskog zanosa.“ (Lorens 1976a: 131-132).

Posle prvog šoka, Hermiona je, vidimo, nema i nepomična. Potom, poput deteta koje je preživelo traumu, spas nagonski traži u snu. I tu je kraj nagonskom delovanju. Posle okrepljujućeg sna, Hermiona je opet ona stara: ljuštura spoljnog sopstva zatvorila se, primivši nazad svoju odbeglu kćer, a moć samoobmane povratila je svoju snagu. Ubeđena da je žrtva, da se branila snagom pravednika, Hermiona ponovo uspostavlja red u svom biću, narušen nagonskim delovanjem. Celo njeno sopstvo, ponovo se uklopilo samo sa sobom, poput slagalice, iako je u slagalici sa Rupertom, ostalo kao neodgovarajući, neparni deo.

Rupert, s druge strane, povređen i dezorijentisan, odlazi u prirodu. Ovde je značajno to što je usledio dvostruki beg, dvostruko odbacivanje dotadašnjih okova. Naime,

najočigledniji prekid predstavlja odlazak od Hermione: „Ne, nećeš, Hermione – reče on tihim glasom. – Ne dam ti.“ (Lorens 1976a: 131). Taj odlazak simboliše i prelazak preko parka, nečeg što je napravljeno i kultivisano ljudskom rukom, te odlazak u dolinu netaknute prirode. Priroda ga najpre leči, nežno mu vida fizičke rane, a onda, na njegov zov, oštre iglice jele kao da mu bude dušu, pomalo bunovnu od intenzivnih doživljaja. To novo ludilo, kako ga je krstio, označilo je njegov preporod, oslobođenje sopstva koje je neko vreme bilo ne utamničeno, ali dovoljno sputano da ne može da nastavi nadgradnju. Blagi, ali snažan uticaj čiste prirode, otklonio je uticaj čiste, mehaničke Hermionine volje. „Zaista, kako je pogriješio misleći da su mu potrebni ljudi, misleći da mu je potrebna žena. Nije želio nijednu ženu – ni najmanje. Lišće i jaglaci i drveće, svi su oni bili divni i hladni i poželjni, zaista su mu se upijali u krv dopunjujući ga.“ (Lorens 1976a:133).

I Rupert donekle reaguje poput deteta – doživeo je traumu, i sad mu ne treba ništa slično onome što je traumu izazvalo. Kod njega, to je lekovito, ne vraća ga u samoobmanu, nego ga čini hrabrim da se vrati po pomalo zaboravljeno samopouzdanje i da onda krene napred, u dalji razvoj svog sopstva. U odnosu sa Ursulom koji sledi, saznaćemo da je njegovo negiranje potrebe za ženom samo privremeno, te da mu je samo bio potreban isceljujući dodir sa prirodom da bi nastavio dalje. Jer, kako je rekao Hermioni dok je povređen prolazio pored nje zauvek, „To je uzalud, ja neću umrijeti. Čuješ li?“ (Lorens 1976a: 131).

5.4. Ursula i Rupert: poklonikovo putovanje ka liberalnom braku

Preživевši incident sa Hermionom, Rupert je iskusio slast i muku ponovnog rođenja. On zna šta ostavlja za sobom, ali još uvek nije siguran šta ga čeka ispred. Zapravo, niko od Lorensovih junaka ne zna šta ga očekuje u budućnosti, čak ni u bliskoj. Rupert, nakon umirenja duše i tela u prirodi, boluje fizički još neko vreme, ali je duhovno poptuno spreman da širom otvori nova vrata, do tada samo odškrinuta. Deo njegovog oporavka je i poruka poslata Hermioni u kojoj kaže da joj ništa ne zamera i da je imala pravo što ga je napala. Time on zauvek preseca svaku nit između njih, sve je jasno, zaokruženo, nema povratka na staro.

Interesantno je i da je Ursula u svojoj bliskoj prošlosti imala jedan, ne mnogo manje šokantan, raskid. U *Dugi*, ona odbija Skrebenskog, militarističku verziju Džeralda, i ugledan život u Indiji, u ime težnji sličnih Rupertovim.

Oboje su, dakle, prešli tegoban put spoznaje i našli se zajedno na stazi koja, ukoliko budu uporni, može prerasti u široki put razvoja sopstva svakog od njih. Oni spadaju u one likove koji, prema Meri Friman, degradaciju društva u kojem žive, vide kao šansu za novi procvat. Oboje su svesni da moraju izgraditi nešto sasvim novo i u zajedničkom životu i u društvu uopšte. Takođe su svesni i činjenice da to neće biti nimalo lako, te da im postojeće društvo i tradicija neće olakšati posao. Jer, to zaista i jeste posao: strgnuti sa sebe sve okove onoga što se od pojedinca očekuje, prkositi načelima sredine koja guši, uvlači u sebe kao živi pesak, gotovo neprimetno, sve do momenta kada je prekasno da pokušate da dišete, jer su vam usta već puna zastrašujućih zrnaca peska očekivanih uloga. Ursula je već ranije krenula ka drugom kraju duge, bivajući gotovo sigurna da je tamo čeka novo otkrovenje, srodna duša ili barem jasan nagoveštaj da skidanje stare košuljice nije bilo uzaludno.

Taj nagoveštaj dolazi u obličju Ruperta Berkina. Na kraju Ursulinog školskog dana, on se i fizički pojavljuje da označi početak nečeg novog, iako ni jedno ni drugo nisu toga potpuno svesni: „Čula je, ali nije opazila da su vrata škljocnula. Odjednom se trgnu. Ugleda u zraku rumenog, bakrenocrvenog svetla, blizu sebe, lice jednog čovjeka. Sjalo je kao vatra, promatrajući je, čekajući da ga ona opazi.“(Lorens 1976a: 43). Rupert dolazi sa zalaskom sunca, simbolično, u sumrak starog sveta, da najavi rađanje novog, barem za njih dvoje. Ursula je već vesnica novog: ona podučava decu na svoj, intimno zanesenjački način, pa je scena za novi početak upotpunjena – deca, novi naraštaji, nov način saznanja, novi nosioci znanja i nova, zdrava spona među njima. Evo kako Rupert vidi Ursulu:

„Birkin se znatizeljno okrenu da pogleda Ursulu. Oči su joj bile širom otvorene i začuđene, preplašene, a usta malo podrhtavala. Izgledala je kao netko tko se iznenada probudio. S lica joj je zračila živa, nježna ljepota, nalik na nježnu svjetlost zore. On je pogleda s nekim novim zadovoljstvom. Osjećao se radostan u srcu, neodgovoran.“ (Lorens 1976a: 44).

Uporedivši ovakav doživljaj žene sa onim koji se događa pri susretu sa Hermionom, ne čudi nas što se Rupert oseća radosnim. Na Ursulinom licu čita se nežnost, svetlost, preplašenost, dok se na Hermioninom ocrtavaju volja, hladnoća, demonski sjaj. Ljudska duša prirodno će podatno reagovati na nežnost, a ustuknuće pred snagom volje. Već se u takvim sitnicama vide prirode obe veze: jedna teži balansu, međusobnom darivanju, a druga dominaciji, nadmoći jedne osobe, a submisivnosti druge.

Ono što je suptilno najavljeno na početku poglavlja *Školska učionica*, na njegovom kraju biće eksplicitno rečeno: „U crtama njegovih obrva i brade, snažnim, finim, izvanrednim crtama, nalazila se moćna ljepota samog života. Nije znala reći što je to. Ali bio je to neki osjećaj bogatstva i slobode.“ (Lorens 1976a: 54). Gotovo mesijanski, Rupert će doneti konačno oslobođenje u Ursulin život, onaj završni raskid sa starim nazorima. Naravno, videćemo da to neće nikako biti jedan epifanijski momenat, već proces tokom kojeg će se dešavati i stvaranje, ali i nestajanje. I upravo je tu razlika u vrsti Hermionine volje s jedne strane, i Rupertove i Ursuline sa druge: Rupert i Ursula se međusobno dopunjuju, njihove volje se razvijaju jedna uz pomoć druge, dok je Hermionina volja, poput nezaustavljivog buldožera, pokušavala da umanji, pa i uništi Rupertovu. U takvom odnosu, njena volja je samo postojala, i snagom tog strašnog postojanja pokušavala da onu drugu liši postojanja, no nije se mogla razvijati. Za to vreme, Rupertova se volja borila i izbegavala smrtno opasne udarce, da bi je na kraju, upravo ta borba ojačala dovoljno da se Hermionine volje oslobodi. Nakon toga, za Ruperta ništa više nije bilo nemoguće.

U prvom susretu Ruperta i Ursule posle incidenta sa Hermionom, on je prilično razdražen i ozlojeđen. Govoreći o truleži čovečanstva, Rupert se u šiframa ispoveda Ursuli, o svojoj žalosnoj ulozi u toj truleži u bliskoj prošlosti:

„Mrzim ono što jesam, izvana. Mrzim sebe kao ljudsko biće. Čovječanstvo je jedna golema nagomilana laž, a golema laž je manja od male istine. Čovječanstvo je manje, daleko manje od pojedinca, jer pojedinac može ponekad biti kadar reći istinu, a čovječanstvo je drvo laži.“ (Lorens 1976a: 158).

Rupert kao da traži kaznu za sebe, za onog Ruperta koji je dozvolio sebi da se kompromituje vezom sa „češerom punim gorkog praha“ (Lorens 1976a: 158). Istovremeno, on iskušava Ursulu da bi proverio koliko bi lekovita mogla da bude njena prisutnost. Zato

mora da iz sebe izbac i najmanju česticu prošle krivice, optuži sebe nemilosrdno i na taj način izazove kod Ursule čarobnu spoznaju o sličnosti bića. Ursulu uznemirava njegov radikalizam, njegova potreba da sad, kada se oslobodio stega, uništi sve sa čim je ipak jedno vreme živeo. U jednom je ona saglasna sa Hermionon, a to je da je Rupert poput deteta koje mora da rastavi igračku sve do najmanjih delova, ne bi li video kako je napravljena. Jer, on ne želi ništa gotovo, formirano. Rupert želi i intelekt i čula u njihovom izvornom, društveno netaknutom obliku i zato mora početi iz početka, sa snažnom zaštitom od spoljnih uticaja. Međutim, Ursuli se oštrina njegovih izjava čini pomalo i smešnim, jer je u momentu kada razgovaraju ona u zrelijoj duševnoj tački razvoja: svesna je da je početi iz početka jednako tegobno i neizvesno kao i lečiti inficirano. Rupert je zgađen nad vezom sa Hermionom i nad samim sobom u toj vezi, delom i zato što je uplašen okruženjem, za koje nije siguran da će se ikad promeniti: „Zato što neće otpasti sa drveta kad sazriju. Drže se svojih starih položaja i onda kad ove vrijeme već pregazi, sve dok ih ne napadne crvotoč i dok se ne osuše i strunu.“ (Lorens 1976a: 158). On je svestan da je zamalo izbegao smrt duše u viru Hermionine volje. Postupio je u odsudnom trenutku baš onako kako bi davljenik trebalo da se ponaša u vrtlogu: pustio je da ga snaga vrtloga okrene nekoliko puta, a onda je snažno zaplivaio i dospao do Ursulinih obala.

Tokom celog romana oni se zapravo preispituju – izlažu jedno drugom svoja shvatanja života, razmišljaju o idejama ovog drugog, procenjuju sebe i mogućnosti za rast i razvoj sopstva. Ursula je i putena i intelektualna: posle svog nimalo lakog razvojnog puta u *Dugi*, ona je uspela da u sebi uravnoteži ta dva magnetna pola, te joj je lakše, nego bilo kojoj drugoj ženi, da izdrži Rupertova kolebanja, nemire i apstraktne zahteve, čak i kada ih ne razume do kraja. U poglavlju *Mino*, ona preuzima inicijativu i ne govori Gudrun da su obe dobile poziv za čaj kod Ruperta, nego sama odlazi kod njega. Goni je želja da sazna više o njemu, da pokuša da ga navede da joj se otvori, da pronikne iza njegovih apstraktnih, pomalo i pompeznih želja. U startu je prepreka što on ne želi da pominje ljubav. I sam pojam ljubavi i deo stvarnosti koji taj pojam opisuje, Rupertu su odvratni, jer sve ono što se poima pod njima smatra licemernim, iskvarenim, uništenim od strane ljudi. Hipersenzitivan i sklon da raskrsti sa svime ukoliko ne može da ostvari svoje zamisli, Rupert Ursuli nudi susret njihovih bića na nekom bezličnom mestu, mestu do kojeg retko ko uspe da stigne. Već tu, na samom početku njihove „zvanične“ veze, on je odškrinuo vrata nečemu što će mu kasnije doneti i zadovoljstvo i zadati bol:

„I tu ne bi bilo nikakvih obveza jer nema pravila po kojima se živi, jer to polje ne rađa razumijevanjem. Taj svijet uopće nema ljudskih obilježja – pa stoga ondje ne može biti ni optuživanja u bilo kojem obliku – jer je čovjek izvan dosega svih

usvojenih zakona i ništa poznato ondje se ne primjenjuje. Čovjek jedino može slijediti svoj poriv i uzimati ono što mu se nudi, a da ni za što nije odgovoran, da se ništa od njega ne traži, da ništa ne daje, već samo da svatko uzima prema iskonskoj želji.“ (Lorens 1976a: 184).

Ta iskonska želja i odsustvo odgovornosti i optuživanja, na mala vrata uvode blisku vezu dva muškarca – krvno bratstvo koje će Rupert pokušati ostvariti sa Džeraldom. On nagoveštava Ursuli (ponovo u šiframa) da mu ona nije dovoljna, da bi moglo da se desi da ga njegova iskonska želja (a mi je tumačimo kao homoerotsku želju) u određenom momentu udalji od nje, ali da ni Ursula niti bilo ko drugi nema pravo da mu tu želju osporava. Istovremeno, samim tim što joj saopštava ovako intimnu ispovest, Rupert nedvosmisleno pokazuje da je upravo Ursula njegov partner među zvezdama. Razumela ona u potpunosti ili ne pravo značenje Rupertovih zanesenjačkih izliva, zauvek je obeležena kao srodna duša kojoj se oni mogu poveriti bez bojazni od uzleta rušilačke volje. Čini se da, iako Ursula pomalo s podsmehom prihvata Rupertovo poređenje bliskosti dva bića sa ravnotežom među zvezdama, pri njihovom prvom spoznajnom susretu ta ravnoteža je evidentna: u njihovom razgovoru, tokom kojeg čas jedno, čas drugo ima verbalnu i duhovnu prednost, oseća se žed za razvojem sopstva, za potvrdom ili opovrgavanjem dotadašnjih ličnih principa, a sve kroz smenu topline i povlačenja, ozbiljnosti i šale, otvoreno priznatih emocija i onih prikrivenih: „Stajao je smiješeci se, i razočaran, i radostan, i ljut, i zadivljen, i zaljubljen. Bila je tako bistra i tako dosjetljiva, poput neuništive vatre, i tako osvetoljubiva i toliko puna opasne, vatrene osjećajnosti.“ (Lorens 1976a: 190). Čitavo to poglavlje, uključujući i epizodu sa divljom mačkom koju kroti mačak Majno, podseća na duhovito nadmudrivanje Benedika i Beatrice iz Šekspirove komedije *Mnogo buke ni oko čega*. I Rupert i Ursula čvrsto brane svoje stavove i integritet svog pola, te se na momente čini da se u potpunosti razilaze u shvatanjima. Međutim, čak i u takvim momentima („Eto – eto – odali ste se! Vi hoćete satelit, da budete kao Mars i njegov satelit! Rekli ste – rekli ste – sami ste sebi iskopali jamu!“ (Lorens 1976a: 190).), Lorensu uspeva da izvanrednim, melodičnim pripovedanjem u ovom poglavlju, održi optimističan ton, veseo čak i kad njegovi junaci to nisu. Momenti nepoverenja kod oboje ne nastaju zbog osećaja duhovne ugroženosti, nego zbog straha da nisu dorasli onom drugom, da silno bogatstvo duha i uma koje osećaju kod onog drugog, nema pandam u njima samima, te da će ga zbog toga izgubiti. A upravo takva osećanja podstiču rast sopstva, to je pravi stimulans, to je istinska sloboda.

Ovo poglavlje takođe uvodi i Lorensovu sopstvenu ambivalentnost po pitanju muško – ženskih odnosa. Naime, on nikad do kraja nije razrešio pitanje muške dominacije: pripisuje mu se i etiketa osloboditelja žena, ali i ona sasvim suprotna – da je pristalica

tradicionalnog shvatanja muško – ženskih odnosa. U epizodi sa divljom mačkom, Rupert kaže da je ona bez mužjaka samo lutalica, usamljena čestica haosa. Površno tumačeći, ovo zvuči kao klasičan odnos superordiniranog prema subordiniranom. Međutim, pažljivijim praćenjem daljeg teksta, u kojem Rupert (i Lorens) govori o težnji za sposobnošću, vidimo da on prevodi volju za moć, kao volju za sposobnošću. „Sposobnost“ je ovde upravo ono što stalno osećamo kod Ursule i Ruperta: moć da se razvija pomoću drugog bića, ne na uštrb njega. Dva bića u ravnoteži, pa makar se pri prvom spoznajnom susretu činilo da jedno dominira nad drugim, kao što se to čini u slučaju Majna i divlje mačke. Već sledeći momenat, otkrio bi usaglašavanje duha, tela i intelekta, ukoliko su bića kompatibilna. Još u *Dugi* se vidi da muškarac nije potpun bez žene i obrnuto, a u *Zaljubljenim ženama* ta potreba još je izraženija, jer su Lorensovi junaci ovde odvojeni od organskog života, te traže harmoniju sopstva užurbano i pod težim uslovima. Dok je život junaka u *Dugi* usaglašen sa prirodnim ciklusima, i ta uzročno – posledična veza delanja ljudi (u skladu ili neskladu sa prirodnim zakonima) u mnogome utiče na njihove sudbine, junaci u *Zaljubljenim ženama* kao da preko simbolične borbe sa izdancima majke prirode, dolaze do jednog vida samospoznaje. Rupert pokušava da razbije mesečev odsjaj u vodi, Džerald se bori sa hladnom jezerskom vodom, Hermiona mace od leske prosto guši bizarnom ljubavlju, dok Gudrun mami gorštačka goveda. Lorens jasno daje do znanja da je ciklus suživota čoveka i prirode razbijen, da u drugačijem, mehanizovanom svetu čovek mora da se izbori sa prirodom, kao sa zanemarenom ljubavnicom. Nije to uvek neprijateljska borba, često zvuči samo kao glasnija prepirka, ali osetan je prelazak sa harmoničnog toka, ka disonantnim tonovima. Kroćenje prirode, ovde nije samo zbog svakodnevnih blagodeti i preživljavanja, nego je to pitanje nametanja čovekove volje radi samog tog čina, tako da su prekidi u prirodnim životnim ciklusima sasvim očekivani i dovode do akutnih momenata, u kojima priroda uspeva za kratko da povрати svoju moć (npr. utapanje Dajane Krič u jezeru, Džeraldova smrt u Alpima).

Imamo utisak da je Ursula jedina koja je prošla i borbu sa prirodnim zakonima i borbu sa onim društvenim. Shvativši da je pogled u sebe jedini način preživljavanja u uslovima koji obezbeđuju sve osim istinskog života, ona traži od Ruperta da joj kaže da je voli. Insistira na tome poput nestrpljivog deteta, ali je volja iza njenih postupaka sasvim zrela i u svojoj snazi vrlo jednostavna. Kao da mu predlaže probni period: samo neka je voli i uvideće velepne mogućnosti za spoznaju. Iako Rupert deluje kao muškarac koji ne preza da svakom kaže šta misli, bilo zato što osećamo ponešto od propovedničkog stila u njegovim rečenicama, bilo zato što je u romanu uglavnom on taj koji jasno iznosi svoje stavove i koji lamentira nad sopstvenom nemogućnošću da bez ostatka živi prema načelima koja je sebi

postavio, njega Ursula zapravo verbalno pobedi u svakoj raspravi. U nekoliko navrata, njihove Beatriče – Benedik epizode počinju njegovom nadmoći, njegovom muškom, pomalo nadobudnom logikom, a završavaju se Ursulinom potpunom pobedom i spuštanjem Rupertovih apstrakcija u domen realnih sfera, sa takvom lakoćom rezonovanja, da zvuči gotovo podsmešljivo. Možda i najilustrativniji primer Rupertovog intelektualizovanja banalnih stvari, vidimo kada ga Ursula pita da li se ne oseća dobro: „- Zar ti nije dobro? – upita ona s neobjašnjivom odbojnošću. – Nisam o tome razmišljao. – Ali zar ne znaš a da o tome ne razmišljaš? (...) – Zar ne znaš da li se osjećaš dobro ili loše a da o tome ne misliš? – ponovi ona uporno.“ (Lorens 1976a: 249). Ovdje bismo mogli oprezno povući paralelu sa odnosom Hermione i Ruperta. Naime, kada sklonimo sve fino tkane komunikacione slojeve kod odnosa oba para, ostaje nam prosta formula po kojoj ova dva odnosa funkcionišu: kako u Rupertu Hermionino prenemaganje i pritvornost bude čuđenje, pravednički bes i potrebu da je razotkrije i ismeje, tako njegovo preterano apstrahovanje onoga što očekuje od veze sa Ursulom, u njoj isto budi čuđenje, otpor i potrebu da ga razotkrije, ali i spozna na njegovom sopstvenom terenu. Vidimo da je, suštinski, formula istovetna kod oba para, ali je rezultat koji ona daje sasvim drugačiji. A drugačiji je upravo zato što su činioci formule drugačiji. Hermiona nije nepoznata, ona je faktor koji, ako se ne izbacila iz formule, preti da u potpunosti preuzme njenu funkciju, pa potrebe za eksperimentom više neće biti. Što se nje tiče, eksperiment nije ni potreban, ona je tu kao gotov proizvod, i kao takva teži da privuče Ruperta, ali ne da bi ga spoznala, nego da bi ga ukrala od ostatka sveta. Ursula, pak, traži u njemu onu dugu koju je tako usrdno, ali bezuspešno tražila ranije. I ne traži je da bi je zarobila, nego da bi u najsavršenijoj harmoniji bića ostvarila intelektualno i telesno zadovoljstvo. Ona je neustrašiva pred nadolazećim promenama, a Hermiona je prestravljena: prva se odvojila od svog društvenog miljea i spremna je da se oprobava drugde, a drugoj se društveni milje raspada, te se moć koju joj je davao pretvara u slabost.

Prva telesna spoznaja između Ursule i Ruperta dovodi do preokreta: Rupert gotovo zlorado uživa u samoprekoru, u kršenju obećanja datog sebi, da mu nije potrebna žena, a naročito fizički kontakt, a Ursula želi da ga što pre ponovo vidi, pa kad dan prođe u iščekivanju, ona samosažaljivo meditira o skoroj smrti, čak radosna zbog njene sigurne premoći i konačnosti. Nenametljivo, ali indikativno, lorensovski, u njihov susret te večeri umešao se Džerald. Naime, Rupert se posle strasne epizode sa Ursulom vraća u Šortlands i nalazi Džeralda kako nadzire pražnjenje jezera, posle utapanja Dajane Krič. Rupert pokušava da Džeralda usmeri od smrti ka naznakama života, tada još ne sasvim svestan njegove tragične obeležnosti. Rupert reaguje na prislan zagrljaj.

„- Što ja to značim a da ne znam koliko? – upita Birkin ljutito. Osjećao je Džeraldovu ruku na ramenu. I tu prepirku nije želio. Želio je da se Džerald izvuče iz te gadne nevolje. – Reći ću vam drugi put – reče ljubazno Džerald. – Pođite sada sa mnom – želim da pođete – reče Birkin. Nastade stanka, napeta i teška. Birkin se pitao zašto mu srce tako snažno lupa. Onda Džeraldovi prsti čvrsto i prijateljski stegnuše Birkinovo rame dok je govorio: - Ne, moram završiti ovaj posao, Ruperte.“ (Lorens 1976a: 240).

Rupert želi da udalji Džeralda od te hladne smrti koja obavlja Šortlands, da bi mogao da ga formira u muškarca sa kojim će ostvariti krvno bratstvo. Očigledno je da su se po pitanju Džeralda, kod Ruperta prvo pojavile čiste, slepe emocije, da bi se kasnije, upoznavajući ga bolje, pojavila potreba da ga promeni i prilagodi svojim idealima. Na neki način, Rupert se osetio pozvanim da ga spase, i to je ono mesijansko u njemu, ovog puta iz prilično sebičnih razloga. Iz Rupertovog pitanja vidimo da on žudno očekuje potvrdu postojanja istih osećanja kod Džeralda, međutim, ne dobija je. Džerald je uvek na visini zadatka, uvek u skladu sa normama ponašanja svoje klase, pa tako i ovde, u krajnje iskušavajućem momentu smrti sestre i nemuštog priznanja najboljeg prijatelja. Ljubazan i jedva malo prisniji nego obično, ostavlja kod Ruperta osećaj nezadovoljstva, koje, usudićemo se da tako postavimo stvari, prerasta u fizičku bolest. Tako polubolestan dolazi kod Ursule, a ona ženskom intuicijom oseća čudnu odbojnost, onda kada bi trebalo da ih veže spona tek doživljene spoznaje. Postoji u tome i nešto daleko prozaičnije. Naime, Ursula je sigurno ozlojeđena što joj njena tenisonovska razmišljanja prekida Rupert u takvom stanju. Zaljubljena, ona očekuje, pomalo malograđanski, da on dođe lep i zdrav kao princ na belom konju, a eto ga čudnog, okrnjenog nečim njoj nerazumljivim. Što se Ruperta tiče, kod njega je automatski posle prepuštanja telesnom, proradila odvratnost prema samom sebi, pa i strah od nadmoći koju bi lako ponovo žena mogla steći nad njim. Taj strah proizvodi spoznaju da je Ursula samo druga krajnost u odnosu na Hermionu, jer od Hermione nije pretila opasnost predavanja čulnosti. Ursula je upravo zato opasnija, jer je potpuna žena: intelektualno jednaka, a čulno sigurno sposobnija od njega. Njenoj zamci biće teško uteći, i Rupert je toga svestan, te se odmah kaje što je bio preslab. Ležeći bolestan, on lamentira nad pradavnim dobom, u kojem je svaki pojedinac bio mešavina, pre velike podele na polove.

„U pradavno doba, prije nego što je postojao spol, bili smo pomiješani, svaki pojedinac bio je mješavina. Čin odvajanja u jedinke imao je kao posledicu razlučivanje spola na dva suprotna pola. Ženski je vukao na jednu stranu, muški na drugu, ali je to razdvajanje već i tada bilo nesavršeno. I tu se zatvara krug ovog našeg svijeta.“ (Lorens 1976a: 255).

Mogli bismo ovo tumačiti kao kritiku društvenih postulata, koji strogo određuju rodne predstave i uloge, dakle kao čistu kritiku društva koje je od organski nezavisnih bića, stvorilo marionete čiji svaki pokret ograničavaju određene norme, i kojima se retki suprotstavljaju. Očekivano je da su polovi jasno razgraničeni na rodove, zahvaljujući društvenim pritiscima.⁹⁵ Međutim, ono što Rupert u svojoj fobiji od *Magnae Matris* oseća, zapravo je velika, neartikulisana istina: rodne predrasude dovele su do „krnjih komada jedne cjeline“ (Lorens 1976a: 254). Tako ni muškarac ni žena nisu sasvim svoji, čisti, u organskom smislu, oni su samo silom zakona društva sterani u uglove jedne ili druge strane, dok se u njima komeša masa neprilagođenih, a sputanih, individualnih razlika. Lorens preko Rupertovih poludelirijumskih razmišljanja uvodi ideju o čistom muškarcu i čistoj ženi, savršeno polarizovanima, sa ogromnim međusobnim poštovanjem različitosti. Često se ova njegova ideja čini nerazumljivom i kontradiktornom, te će možda biti razumljivija, ukoliko se prikaže u svetlu društvene kritike. Veoma je bitna rečenica „Muškarac ima svoju pravu slobodu, žena svoju“. (Lorens 1976a: 255). Možda je njome otvoren put oslobađanju od zadatih uloga, prvenstveno za žene, ali i za muškarce. Jer, zaboravlja se da su, i pored toga što je, pojednostavljeno rečeno, muškarcima podređeno sve, i muškarci sputani nametnutim ulogama. Njihov prvosveštenik svakako je Rupert, on ne samo što ne može, nego i ne želi da igra određenu društvenu ulogu, on je nadrastao svaku očekivanu predstavu, prešao je klasne granice i sada na ničiju zemlju pokušava da dovede sebi slično biće, radi ravnoteže dve zvezde u istom sazvežđu. Pisali smo o očekivanim ulogama muškarca s kraja devetnaestog veka i početkom dvadesetog, te imajući to u vidu, pretpostavljamo da Rupert nije mogao (ni želeo) ispuniti takva očekivanja, i zato kažemo da su nametnuti kodeksi i za muškarce bili opterećujući. No, ni doba koje dolazi neće biti ništa lakše: Lorens u članku *Do Women Change* (Boulton 2004: 151) pomalo šaljivo, ali hirurški precizno govori o „modernoj ženi“ koja ne trpi nikakva prenemaganja i koja zahteva od muškarca da odmah pređe na stvar. Lorensov zbuñjeni džentlmen, u procepu između viktorijskih šema i *terrae incognitae* na

⁹⁵ Sex refers to biological differences; chromosomes, hormonal profiles, internal and external sex organs. Gender describes the characteristics that a society or culture delineates as masculine or feminine. In sociological terms 'gender role' refers to the characteristics and behaviours that different cultures attribute to the sexes. What it means to be a 'real man' in any culture requires male sex plus what our various cultures define as masculine characteristics and behaviours, likewise a 'real woman' needs female sex and feminine characteristics. To summarise: 'man' = male sex + masculine social role (a 'real man', 'masculine' or 'manly'); 'woman' = female sex + feminine social role (a 'real woman', 'feminine' or 'womanly'). [Pol se odnosi na biološke razlike; hromozome, hormonske profile, unutrašnje i spoljašnje polne organe. Rod opisuje karakteristike koje društvo ili kultura određuju kao muške ili ženske. U sociologiji, 'rodna uloga' se odnosi na karakteristike i ponašanja koja različite kulture dodeljuju polovima. Šta je to biti 'pravi muškarac' u bilo kojoj kulturi, zahteva muški pol plus ono što naše razne kulture definišu kao muške, maskuline karakteristike i ponašanja. Tako isto biti 'prava žena' podrazumeva ženski pol i ženske, feminine karakteristike. Da zaključimo: 'muškarac' = muški pol + maskulina društvena uloga ('pravi muškarac', 'muški', ili 'muževan'); 'žena' = ženski pol + feminina društvena uloga ('prava žena', 'ženski', ili 'ženstvena'). Prevod na srpski: N. G.]
<http://www.med.monash.edu.au/gendermed/sexandgender.html>

koju stupa, nema kud, nego da zaista i prelazi na stvar, sve dok „moderna žena“ ne zatraži ponovo malo starinske romantike. A onda se ponovo nađe u čudu, tražeći ostatke kojih se pre toga morao otresti. Prema Lorensu, tajna je u samom toku života: igrajući se rečima, on kaže da ono što je bitno, jeste neprekinuti tok i da za život i ljubav nije važna svrha (ili zasebni momenti)⁹⁶, te da je ne bi trebalo na silu ni tražiti.

„Kada cveće ne bi venulo, ono ne bi bilo cveće, bilo bi nešto veštačko. Ali, uvenulo cveće ima korenje. I u korenju se tok nastavlja i traje. I tok jedino i vredi: živi i pusti druge da žive, voli i pusti druge da vole. Ljubav i život nemaju zasebne trenutke.“ (Boulton 2004: 154).

U tom neprekidnom toku, i žena je prolazila kroz različite faze, od robinje, preko poštovane supruge, do moderne žene, te Lorens smatra da i te faze predstavljaju neprekidni ciklus koji se u određenim vremenskim razmacima ponavlja, a da žena pri tome ostaje upravo ono što jeste – žena. Do ovog momenta smo saglasni sa Lorensovim razmišljanjima. Dalje, međutim, on tvrdi da su žene nekada bolje opažale taj tok, to blago krivudavo strujanje života, i da su sebe videle kao nežni potok privlačnosti, želje, lepote i blagu reku energije i mira, ali da se iznenada ideja promenila i da moderne žene sebe vide kao izdvojena bića, instrumente ljubavi, instrumente rada, politike, zadovoljstva itd, prekidajući životni tok i nasilno tražeći svrhu svega. Ne možemo se ovde saglasiti sa Lorensom, jer pitanje koje se neminovno ovde postavlja je da li su zaista žene te koje sebe vide u određenim ulogama, ili je društvo to koje uloge nameće, žene ih igraju, a muškarci ih samim tim očekuju. I ovo je ciklus, ali ne životnog toka, nego neprirodne mehanike. A bunt protiv mehanike nije uvek savršen i često podrazumeva učenje na greškama. A to jeste životni tok.

Lorens žene oslobađa negirajući im uticaj upravo njihove glavne organske moći, moći (i sposobnosti) rađanja. Kidajući veze kojima, po njegovom mišljenju, Magna Mater drži svog muškarca u vlasti (ovde ne možemo a da se ne setimo Pola Morela), Lorens preko Ruperta zapravo oslobađa i žene. Oslobođena uloge majke kao svoje prve i osnovne uloge, žena može krenuti i u osvajanje drugih teritorija društvene prihvatljivosti, pomerajući malo po malo granice očekivanog. I na tom putu Rupert želi da se nađe sa Ursulom. No, s obzirom na to da je taj put nesiguran i neizgrađen, ne možemo očekivati da do kraja razumemo šta Rupert zaista želi. Ne zaboravimo da i Ursula i Džerald, dva njemu najbliskija bića, daju sličan sud o njemu: „ – Mislim – nastavi Džerald – da oko vas uvijek lebdi neka sjena neizvjesnosti – možda ni sami niste sigurni u sebe. Ali ja nisam nikad siguran u vas. Vi možete preći preko svega i promijeniti se tako lako kao da nemate duše.“ (Lorens 1976a: 261). Ursula je još oštrija: „ – A tu padate u drugu pogrešku – odgovori ona. – Vi nemate

⁹⁶ Point, engl. = svrha, ali i tačka, vrh, zašiljeni kraj nečega, trenutak...

povjerenja u sebe. Vi ne vjerujete potpuno u ono što govorite. Vi zapravo ne želite to združenje, inače o njemu ne biste toliko govorili nego ga ostvarili.“ (Lorens 1976a: 192). Moramo da kažemo da u obe ocene ima istine. Logično je da je Rupert Džeraldu neizvestan – njega nije lako definisati jer je van većine postojećih kategorija i kalupa, a može se promeniti jer nije vezan nikakvim opterećujućim nasleđem. Ursula, pak, dira u bolnu istinu: kao što smo ranije rekli, on deluje samosvesno, ali ga Ursula vrlo brzo razoruža realnošću, koja potiče iz već doživljenog iskustva. Možda zaista ne veruje potpuno u ono što propoveda, no to ne znači da nije iskren u svojim nastojanjima da ostvari najčistiju moguću vezu sa drugim bićem, niti znači da ne vredi pokušavati prevesti u stvarnost ono što se čini kao plemenita ideja.

Njihova konačna međusobna spoznaja dešava se kada se Rupert vrati iz južne Francuske, a jedne večeri Ursula naiđe na njega dok se borio sa mesečevim likom na površini jezera. Ta epizoda je ključna: mesec, kao simbol ženskog principa, odbija poslušnost muškim nasrtajima, i dokazuje svoju postojanost. Rupert postaje svestan da mu od Ursule, kao otelotvorenja te postojanosti, ne pretila opasnost ludačke volje, kao što je to bio slučaj sa Hermionom. Uporno vraćanje mesečevog odsjaja iz fragmentiranog u celovito stanje, pokazalo je simbolično čvrst oslonac koji Rupert može imati u Ursuli, ukoliko joj priđe na pravi način. Shvatio je da ona predstavlja taj treći put, pored smrtne apstrakcije Sahare i sveopšteg raspadanja u čistoću i sneg. Sa njom može da ostvari taj rajski put u čisto biće, put na kojem je individualna duša jača od svega, od svih konvencija i vodi ka stalnoj povezanosti dva bića, od kojih ni jedno ni drugo ne gubi ništa od svoje ponosne individualne izdvojenosti. Ono čega se mora biti svestan, činjenica je da ni na Ruperta ni na Ursulu, niti na njihov odnos, do kraja romana ne možemo gledati kao na nešto gotovo i do kraja objašnjivo, jer suština je upravo ta da njima tek predstoji niz transformacija, da će se oni čitav život truditi da dostignu ravnotežu dve zvezde u sazvežđu. To je dugotrajan proces, odvija se u ciklusima, i ishod je uvek neizvestan i zavisi samo od bića koja ga pokreću, a nije nešto što se odradi i pohrani u fioke sećanja.

Od samog početka romana, imamo utisak da je Ursula u svojoj nežnoj čvrstini jača i potpunija od Ruperta. Lorens, osim u dijalozima između njih dvoje, Ursulinu snagu i neku vrstu nedodirljivosti prikazuje ponavljanjem izraza koji upućuju na svetlost i prozračnost, svaki put kada se ona pojavi: „Bilo je u nje neke sposobnosti – koja je čovjeka tjerala u ludilo – da sve obasja nekim svojim svjetlom koje je isključivalo stvarnost i u kojem je zračila kao suncem obasjana.“ (Lorens 1976b: 26-27). Malo dalje u istom poglavlju (*Na mesečini*), ovako je Rupert doživljava: „Bila je, kao i uvijek, blistava, bez daha, kao da je zbunjena stvarnim svijetom, kao da se u njemu ne osjeća stvarno, jer posjeduje sama za sebe svoj

potpun, vedar svijet.“ (Lorens 1976b: 27). Kada je Rupert zaprosi pred njenim ocem, ona to doživljava kao nasilje nad svojim svetom, tako brižljivo izgrađenim. Lorens za nju kaže da je „vedra i neranjiva, sasvim slobodna i sretna, potpuno oslobođena u vladanju samom sobom.“ (1976b: 30). I upravo je zato potrebna Rupertu. On je taj koji je nesiguran u sebe, kome je potreban još neko da bi dovršio izgradnju sopstva, neko snažan na način kao što je to Ursula snažna, jer je ona uspjela da dosegne stadijum snage savršene lakoće. Taj stadijum lakoće snage Ursulin otac možda i najbolje imenuje, rekavši da je morao naučiti da ne vidi njen „radosni zaborav“. (Lorens 1976b: 30). U tom zaboravu leži Ursulina snaga. Nije to zaborav u smislu neprihvatanja stvarnosti i sanjarenja, nego se radi o odbrambenom mehanizmu koji je razvila kroz svoja iskustva. Naučila je da se od sveta zla i smrti koji je svuda oko nje, odbrani sopstvenom aurom. Ona gleda u napred, oseća kreativnu snagu budućnosti i na taj način do izvesne mere neutrališe jednako snažnu dezintegrišuću silu sadašnjosti. A to je upravo, prema rečima Meri Friman (Freeman 1955), Rupertova filozofija: snažno, svim bićem osećati snagu budućih stvaranja, ne bežati od stvarnosti, ukoliko se jednako snažno ne oseća i njen razarajući uticaj. Zajedno, svako sa svojom odbranom, mogu se upustiti u putovanje ka budućnosti, za koju nisu sasvim sigurni šta im donosi. No, tu je baš i lepota Lorensovog romana: to neprestano komešanje, preispitivanje, rađanje, sazrevanje i gašenje osećaja, utisak da se klupko razmotalo, samo da bi se ono ponovo negde zateglo i usporilo proces. Jer, život je Lorensova prava, velika ljubav, i on nam je pokazuje u svoj svojoj strašnoj blistavosti. Oni junaci koji su zapostavili tu životnu iskru u sebi, i prepustili se mehaničkom ponavljanju starih odjeka, nemaju gotovo nikakve šanse da prežive u lorensovskom smislu reči. Oni ostaju samo, kako to Rupert kaže „plodovi Mrtvog mora“ (Lorens 1976a: 158).

Ponovo ćemo uporediti Ursulin „radosni zaborav“ sa Rupertovim „nevidljivim vojskama“. Ursuli je potreban još samo Rupert da se zaputi u buduće stvaranje, čije otkucaje oseća poput otkucaja klijanja semena:

„Usred te duboke tame činilo joj se da joj u srcu plamti sjaj nepoznatog i neostvarenog raja. Srce joj je bilo prepuno divnog svetla, zlaćanog poput meda što se toči iz mraka, slatkog poput topline dana, svetla koje nije obasjavalo svijet nego samo taj nepoznati raj u koji je sada odlazila, to stanište divote i radosti življenja, potpuno nepoznato, ali sigurno njeno.“ (Lorens 1976b: 192-193).

Rupert je prosi znajući da on pod tim ne podrazumeva tradicionalnu ideju braka. Napomenuli smo da on zahteva slobodu unutar braka, da ostvari sve ono što praiskon od njega traži. Velikim delom, to uključuje Ursulu, međutim, Rupert teži da ostvari i apsolutnu, neraskidivu vezu sa drugim muškarcem, i to ga čini ranjivijim od Ursule. Dok je ona u svojoj

nežnosti neopoziva i odlučna, čak se i od Gudrun udaljava prećutnim mirom, kada ova jednostavno precrta Ruperta kao nepodnošljivog za zajednički život, dotle za Ruperta imamo utisak da stalno galami, ne bi li i sebe i auditorijum ubedio u istinitost svojih tvrdnji.

Divimo se Lorensovom umeću da ispotiha najavi, obeleži likove koji će sigurno na samom kraju romana naći neki vid ispunjenja. Naime, udaljavajući Ursulu od Gudrun, sasvim lagano i bez naročitih trzavica, on ukazuje na suštinsko udaljavanje staza kojima će hoditi dve sestre. Ursula, manje kategorična od Gudrun, ali ne i bez stava, dozvoljava Rupertovoj sklonosti ka propovedanju da uzme maha, jer zna da može da mu parira i argumentovano suprotstavi, makar se u prvi mah činilo da se njih dvoje nikad neće saglasiti. Ta Ursulina osobina daje joj mogućnost da Ruperta spozna i sa one strane koju on ne pokazuje često, te da pokuša da joj se, bez žrtvi, prilagodi. Ni Hermiona, ni Gudrun, nemaju tu sposobnost. Hermiona je duhovna anakonda: koliko god joj se neko opire, ona pustom silom sve jače steže. Gudrun se pak, povinuje u prvom zanosu, a pri prvom dašku otrežnjenja, surovo se obračunava sa onim što joj ne odgovara, ljuta zapravo na sebe, što se u početku makar i prividno predala. Ursula je brižljivo skupljala sva svoja bolna iskustva, i pri susretu sa Rupertom, ona je već mudra žena sa izraženim željama za budućnost, ali je istovremeno i vilinski gracilna i osetljiva.

Drugo udaljavanje Lorensovih junaka tiče se Ruperta i Džeralda. Naime, u poglavlju *Borba gladijatora*, čiji će delovi biti objašnjeni kasnije, nakon rvanja dvojice muškaraca i čuvenog stiska ruke, Rupertove misli, i pored Džeraldovog prisustva, skreću ka Ursuli. Nastupilo je polagano udaljavanje, posle najvišeg stepena priznanja, kojeg su u tim okolnostima mogli sebi dozvoliti. Do kraja romana, oni neće više imati prilike da se povežu ni na duhovnom ni na telesnom nivou. Najbliže što će ikada više biti jedan drugom, biće kada Rupert sedi pored mrtvog Džeraldovog tela i očajno, poput deteta, govori da je Džerald trebalo njega da voli.

Posle rvanja, Rupert i Ursula kreću jednim putem, a Gudrun i Džerald drugim, približavajući se jedni drugima na različite načine. Lorens na ovaj način razdvaja i razvija sudbine koje nezadrživo hitaju svom ispunjenju. On dalje Ursulu usmerava ka Hermioni. Neophodno je bilo da se na svom putu ka ispunjenju sopstva sa Rupertom, ona sretne sa bivšom. I ovde Ursula pribegava svojoj nesvesnoj sigurnosti. Na Hermionina pitanja odgovara sa gotovo naivnom iskrenošću, nesvesno povređujući prognanu suparnicu. Iako razgovaraju kao da su jednake po društvenim merilima, u svakoj Hermioninoj reči odzvanja samodovoljnost nekog ko se spustio na nivo sagovornika iz čiste radoznalosti. Ursula ponovo poprima vilinski oblik i ne suprotstavljajući se, ali ni ne povlađujući Hermioninim samosažaljivim izlivima, pomalo detinje prkosno misli svoje, ne dopuštajući da je

zaboravljena milosnica smatra neiskusnom. Međutim, čim se Rupert pojavio, situacija se menja. U stanu koji je praktično Hermiona uredila, sa šoljicama za čaj koje je ona odabrala, sa mačkom koji se rodio u vreme njene italijanske epizode sa Rupertom, Ursula postaje uljez. Njena vilinska aura slabi pred Hermioninim nametanjem prava prvenstva, koje u mnogome ima veze i sa klasnom nadmoćnošću. Odjednom je Hermiona ovde u punom sjaju, sa svim svojim društvenim prednostima i ulogom „one koja zna“, naspram blistave i lepe, ali društveno pomalo nespretne Ursule, bez pedigrea. Ursuli se čini da bivši ljubavnici imaju suviše zajedničkih uspomena, da bi ih ona samo svojom skromnom pojavom raspršila. No, ono što ona ne shvata je činjenica da Rupert toliko malo drži do onoga što je imao sa Hermionom, da čak ni ne pokušava da joj se odupre i na taj način Ursulu zaštiti od nje. Zapravo se tu prepoznaje njihova istinska povezanost i veza sa stvarnim svetom i stvarnim osećajima: da Ursula ne reaguje na takav način, i da Rupert razume razlog njene reakcije, oni ne bi bili tako životni. Lorens ih je opteretio apstrakcijama, ali ih je i spojio sa prizemnim, ali istovremeno iskonskim ljudskim osećanjima upravo ovakvim epizodama. Utisak je da će svaka žena razumeti Ursulinu potištenost i bes, a isto tako većina muškaraca ostaće u čudu – prozaično i klišeovski, ali istinito. I što je možda i najvažnije – ni Rupert ni Ursula ne kriju svoja osećanja. Kod njih ne osećamo uzdržanost i ne svedočimo navlačenju maske pristojnosti, svaki put kada emocije prete da izbiju na površinu i ugroze status „comme il faut“. Zahvalni smo Lorensu što nam u pravom momentu pokazuje da su Rupert i Ursula takođe samo ljudi od krvi i mesa i da ne pristaju na manje od toga.

Sledeće poglavlje, *Izlet*, dodatno učvršćuje opšti utisak da su Ursula i Rupert na pokloničkom putovanju, prepunom uspona i padova. Lorens ih ne vodi na izlet da bi ih zabavio, nego da bi u malom proživeli ono, što bi se na velikom platnu života odugovlačilo i ostavljalo gorak utisak. Ova epizoda još i eksplicitnije prikazuje ljubavni par u njihovom ljudskom, ranjivom izdanju. Pokušaćemo još jasnije i utemeljenije prikazati ko je od njih dvoje dovršenijeg sopstva, ko je potpunije raskrstio sa prošlošću, bilo sopstvenom, bilo kolektivnom. Naime, na početku vožnje, Rupert daje Ursuli poklon u vidu tri starinska prstena, od kojih samo jedan pristaje njenom prstenjaku. Još uvek ljuta zbog epizode sa Hermionom, Ursula je istovremeno zadovoljna njihovom savršenom ljupkošću, i preterano svesna nesavršenosti sopstvenih ruku. Rupert, međutim, takvih razmišljanja nema, te stičemo utisak da nam je Ursula bliža, životnija, lakše se poistovećujemo sa njom. Kako Lorens kaže, Rupert nju prihvata sležući ramenima, što zvuči prilično uvredljivo. Nije verovatno da bi bilo koja žena želela da bude „prihvaćena“ na takav način. Ono što Rupert želi od Ursule, nadvisivanje je sebe i prihvatanje njega u najdubljem izrazu smrti, bezlično i ravnodušno (Lorens 1976b: 85). Mi se pitamo da li je baš takva drama neophodna za jedan par u

emotivnoj vezi, i koliko ovakvi zahtevi čine Ruperta više principom, nego čovekom. Trenutak bliskosti ponovo ustupa mesto ozlojeđenosti, kada Rupert kaže da želi da se oprostí od Hermione koja odlazi na duže vreme. Ursula reaguje baš onako kako bismo očekivali, iako je za Ruperta to i dalje buka ni oko čega. U svojoj konačnoj jarosti, Ursula ga optužuje za najgori mogući zločin koji je on, takav Rupert kakvim sebe smatra, mogao počiníti:

„Ti si taj koji se mora vratiti kao pas na svoj izbljuvak. Ja *mrzim* ono što Hermione predstavlja. Mrzim. To su laži, to je dvolično, to je smrt. Ali ti to hoćeš, ne možeš se toga osloboditi, ne možeš sebi pomoći. Ti pripadaš tom starom, mrtvačkom načinu života – onda mu se vrati. Ali meni nemoj dolaziti, jer s tim nemam ništa zajedničko.“ (Lorens 1976b: 87-88).

Stari način, stara smrt, sve ono sa čim je Ursula davno raskrstila, nalazi se još uvek negde u Rupertovoj podsvesti, smatra ona. Lorensovi kritičari morali bi se ovde složiti sa zaključkom da on postavlja Ursulu u njenoj ženskoj ranjivosti iznad svih Rupertovih meditacija, apstrakcija i ideala. Nema te ideje koja može da parira iskrenoj, ovde zaista iskonskoj čežnji za potpunim posedovanjem, ali ne onim sveprožimajućim, kojeg se Rupert pribojava, nego za čistom ljudskom potrebom za spoznajom da emotivno i fizički voljeno biće ne delimo ni sa kim drugim. Na to se, naravno, nadovezuje sličnost vrednosnih sistema i planova za budućnost. Dok god Rupert ima ikakve veze sa Hermionom, pa bilo to samo forme radi, Ursula se neće osećati sigurnom. Forma – mala ali strašna reč u Ursulinom rečniku, reč čije je užasne posledice ona već preživela i ne želi ništa više da ima sa njom, ili sa onim kome je ta reč važna.

„Idi svojim duhovnim nevjestama – ali nemoj i meni dolaziti, jer mene to više ne zanima, hvala ti. Nisi zadovoljan, je li? Tvoje duhovne nevjeste ti ne mogu pružiti ono što ti hoćeš, one za tebe nisu dovoljno proste i putene, zar ne? Pa dolaziš meni, a njih držiš u pozadini! Mene ćeš oženiti za svakodnevnu upotrebu. Ali iza leđa, sebe ćeš dobro snabdjeti svojim duhovnim nevjestama. Znam ja tvoju prljavu sitnu igru.“ (Lorens 1976b: 88).

Ursulin ljutiti izlazak iz automobila, odlazak putem, pa miran i pokunjen povratak, samo nam potvrđuje da je Lorens smatra istinskom ženom, veličanstvenom u svojoj običnosti. I zaista, nema ništa prirodnije od pomirljivosti koja nastupa kada ljutnja istutnja svoju snagu. Rupert je Ursulu optužio da je ljubomorna, što ona negira, a negiranje upravo i očekujemo. Kada se vrati do automobila i ponudi mu struk crveno-ljubičastog vresa, Ursula je krotka i zadovoljna, a Rupertu osećaj nežnosti koji ona u njemu budi, prevlada poznate ideje o Ursuli kao savršenoj materici. I tu vidimo njegovu ljudskost. Ne bismo Lorensu poverovali da je Rupert do kraja kategoričan u svojim idejama. Ljudsko, pa makar ono

dolazilo i iz najtamnijih dubina čulnog aspekta bića, mora da se pojavi na površini, naročito ako je prizvano ljubavlju. Da toga nije, ne bismo tako lako oprostili Rupertu što se posle svake prepirke sa Ursulom (i nekada Hermionom) pita zašto mu je uopšte potreban neko, zašto da uopšte odnose među ljudima shvata ozbiljno i zašto da živi koherentnim tokom. On proba da, poput Gudrun, negira sve što mu trenutno smeta, kako bi sebi olakšao i možda lakše uspostavio zacrtani ideal kompletne posebnosti bića, ali ga život demantuje. Ono što on želi, a o čemu je ranije bilo reči, može da postoji samo u vakuumu, a on ipak želi pun život. To znači da će morati napraviti više kompromisa nego Ursula, ali to takođe znači i da ima sreće što ga je ravnoteža među zvezdama navela upravo na nju. Lorens je jednostavno morao Rupertu uskratiti nešto, ne bi li ga načinio uverljivim i manje iritirajućim. „U duši je osjećao slatku spokojnost, život je u njemu strujao kao iz nekog novog izvora, kao da se ponovo rodio iz grča utrobe.“ (Lorens 1976b: 94). Simbolično i pomalo ironično, bežeći od savršene materice, „novi“ Rupert rađa se iz grča utrobe. Ipak, dakle, podleže uticaju onoga čega se intimno pribojava, i to je i logično, jer prirodni ciklus rađanja i umiranja ne može da se izbegne, koliko god društvo bilo mehanizovano – a to je jedno od Lorensovih ubeđenja. Važnost novootkrivenih osećanja kod Ruperta, Lorens obeležava na sebi svojstven način – ponavljanjem: „Bio je potpuno svjestan, cijelo mu je tijelo bilo probuđeno u blagom plamsanju svijesti, kao da se upravo probudio nalik na neko biće što se upravo rodilo, na pticu kad izađe iz jajeta u novi svijet.“ (Lorens 1976b: 95). Ovo ponovno rođenje, pojačava se upotrebom još jednog poznatog Lorensovog postupka – povratka prirodi ili barem životu bliskijem prirodnom ciklusu. Rupert i Ursula stižu do katedrale koju su posećivali njeni roditelji, te se, simbolično, i njihov život barem na kratko pojednostavljuje. S obzirom na to da su oboje svesni da je vreme veće bliskosti sa prirodom nepovratno izgubljeno, a da se oni sami nalaze u prelaznom vremenu smrti i mogućeg ponovnog rođenja, logično je da su zastali na mestu koje, prema starim nazorima, simbolizuje novi život, život posle smrti, ili pobedu života nad smrću. Naravno, ono čega su oboje svesni, takođe je i činjenica da stari simboli u ovom njihovom opakom vremenu ne vrede ništa, pa im prizor katedrale, naročito Ursuli, donosi samo setno, nejasno sećanje na detinjstvo.

Lorens neretko duhovno smenjuje telesnim. Ovde, ono doživljava neobičnu simbiozu: kćer čovekova, vraća se sinu Božijem. Ursula je rajski cvet, stvoren za divljenje i uživanje, Rupert je sin Božiji koji, sišavši sa rajskih visina, biva nagrađen otelotvorenjem raja na zemlji. Međusobno prepoznavanje, van religijskih i ostalih zamislivih okvira, donosi im savršeno umiranje, ali i ponovno stupanje u život. Tu se odigrava autentično lorensovsko uskrsnuće: za njega se trebalo izboriti, proći bezbroj alhemijskih transformacija, pomiriti apstraktno i konkretno. Više puta naglašen, ovaj proces kod Lorensa ima naročitu vrednost i

simboliku, a za Ruperta i Ursulu on predstavlja lomaču ostataka prošlosti iz čijeg se ognja ili rodi feniksovsko biće, ili sagori sve, pa i zametak onog novog, ali nedovoljno snažnog. I taman kad pomislimo da će se nastaviti ovakav trijumfalni ton, Lorens nas obasipa detaljima iz svakodnevnog života: hranom, pićem, escajgom i posuđem. I ovo je jedan od njegovih metoda u romanu, kojim misaone, uzvišene delove uspešno prizemljuje sitnicama svakodnevice. I ne samo to. Džon Marks (2005) govori o preplitanju pojmova iz domaćinstva i bazičnih, animalnih instinkta, kao načina da se povežu konzumentske potrebe sa slobodnim ponašanjem: Ursulin seksualni apetit vodi je braku, što se ne bi moglo desiti u viktorijanskom romanu, i oslobađa njenu žensku prirodu, bez narušavanja njene ženstvenosti. Za Lorensa, ženska priroda zapravo je suština ženstvenosti, te Ursulino otkriće primitivne sebe, zapravo je još jedan način nadgradnje ličnosti. Takođe se tu krije i ponavljanje – sećamo se scene iz Sautvela, kada ljubavnici takođe piju čaj, doduše, u malo drugačijem raspoloženju. Time nas Lorens ponovo podseća da su Rupert i Ursula, uprkos auri bestelesnosti, ipak samo obični ljudi. Utisak je da ta mala reč „samo“, polako gubi svoje umanjujuće značenje, da „obični ljudi“ Rupert i Ursula, jesu u ovom stadijumu mnogo bliže božanskom statusu, nego sami sinovi Božiji: „On je stajao pred njom sav zažaren, tako užasno stvaran da joj srce gotovo prestade kucati.“ (Lorens 1976b: 98). Oslobođeni spona društva, sami i srećni, stekli su mogućnost da postanu istinske lučonoše novih ideja, ne propovedanjem, nego samim svojim daljim životom, i to ih je razdajalo od ostatka sveta, istovremeno dajući im i onu neophodnu ličnu izdvojenost među njima dvoma, za kojom Rupert čezne.

Noć provedena u prirodi, ispunjena sladostrašću, doneće konačnu i neopozivu spoznaju dvoje ljudi:

„(...) osjećala je veličanstveno darivanje i uzvratanje, savršeno prihvaćanje i predavanje, tajnu, stvarnost onoga što se nikad ne može spoznati, životnu, čulnu stvarnost koja se nikad ne može pretvoriti u sadržaj uma, već ostaje vani kao živo tijelo tame, tišine i tananosti, kao mistično tijelo stvarnosti.“ (Lorens 1976b: 106).

Proglašavajući puteni doživljaj mističnom stvarnošću, Lorens uklanja anatemu sa telesne spoznaje i, još važnije, uživanja u njoj, van bračnih i reproduktivnih okvira, te je priznaje kao vrhunski doživljaj bliskosti, kakvu nijedan zakon, nijedna nasleđena društvena konvencija ne mogu propisati. Priroda im ovog puta, kao i Rupertu posle incidenta sa Hermionom, pruža utočište za apsolutno ispunjenje ravnoteže zvezda u njima. Tmina i tišina koje ih okružuju, najsavršenije su kulise za poslednji čin međusobnog otkrovenja, u kojem ljubavnici narušavanjem društvenog poretka, oplemenjuju onaj prirodni, organski, jer upravo je to bilo potrebno, da bi se odužili drevnom ciklusu života i prirodi koja ih je prigrlila.

Takođe, ovo je i simbol raskida sa viktorijanskom romanesknom tradicijom: seksualni odnos kod Lorensa nije više „prljava mala tajna“⁹⁷ (Marx 2005: 144), nego je terapeutsko oslobođenje, ritualizovano izražavanje životnosti i ljudskosti. Ovo je istinski, lorensovski, „liberalni“ brak, ili barem krupan korak ka njemu, jer senka blutsbrüderschafta još se uvek nadvija nad njim. Kada bi i to ostvario, Rupertovo putovanje bilo bi u potpunosti uspešno.

I već posle ove slavne spoznaje, Rupert ponovo pominje Džeraldu „jednako svetu“ vezu između muškarca i muškarca. Džerald je ovog puta izričitiji, dopada mu se Rupertova ponuda, ali više zadovoljstva mu pruža to što ga odbija. Nakon susreta sa budućim bračnim parom iz radničke klase na buvljoj pijaci, i još jednog dodira sa mehanicistički ogoljenom svakodnevicom, Rupert se prvi put pita da li želi pravu, potpunu vezu sa Džeraldom. Da li je to rezultat njegovog odbijanja ili preovladavajućeg utiska o dubokoj, tajnoj spoznaji Ursule, razmatraćemo u narednom potpoglavlju.

Konačno, fizičko nasilje nad Ursulom, šamar koji ona dobija od oca na vest o brzopoteznom, nenajavljenom venčanju, zaključava sva poglavlja prethodnih duhovnih nasilja koja je iskusila. Ona je najzad i fizički oslobođena materijalnog sveta posedovanja, i tu čitamo Lorensova poimanja o jalovosti imanjanja, naspram duhovnog nadraščanja – ovo je njegova verzija šamara, ali društvu koje počiva na hrišćansko–utilitarističkim poimanjima sticanja i posedništva. A Rupert i Ursula bili su potpuno izlečeni od toga i toliko prisni u svojoj odvojenosti, da su privlačili i druge ljude oko sebe: Gudrun, na primer, prosto žudi da provede neko vreme s njima, zavidi im na punoći života, ali, istovremeno, „neki nastran hir“ (Lorens 1976b: 178), nije joj dozvoljavao da ostane duže vreme u njihovoj orbiti. Videćemo da Rupertov i Ursulin konačni zavet ne znači i njihovo potpuno smirivanje, ali, Lorens ih je koliko je bilo u njegovoj moći, doveo do sigurne pozicije sa koje moraju dalje.

Sa te pozicije i geografski će se otisnuti u novi–stari svet. Prelazak sa britanskog tla na kontinent, kao da najavljuje neminovni sudar onoga što su poneli iz Engleske, sa onim novim što će iskusiti u takođe starom svetu, čak Rupertu i Džeraldju poznatom kraju, ali pod novim, drugačijim okolnostima. Ovog puta, priroda oličena u nepreglednoj snežnoj belini Alpa, predstavljaće katalizator svega potiskivanog, ubrzavajući i pojačavajući njihovo razorno dejstvo. Rupert i Ursula se tokom putovanja drže zajedno kao jedini protivnici pustoši, mraka, vlage i prljavštine kroz koju prolaze, do svog odredišta. No, dok Ursula razmišlja o svom životnom putu od male devojčice koja se igrala u crkvenom dvorištu, do udate žene pred kojom su sva moguća iskustva (za razliku od zaključka o kraju iskustva, sa početka romana), i sa radoznom zebnjom stupa na nepoznato tle, Rupert je bleđ i tamnih očiju, kao da sluti da će se konačni i odsudni događaji dešavati u ovom svetu leđa, i koji će

⁹⁷ [„dirty little secret“. Prevod na srpski: N. G.]

ličiti na rasplet, ali zapravo nikom neće doneti olakšanje. Sve što je važno u Engleskoj, nekako se opustilo i odvezalo na putu do Švajcarske, da bi naši junaci pokušali delove toga ponovo povezati i dodati im nove šavove iskustava. Jednom van domovine, Rupert je svestan da će se vratiti, ali unapred je ogorčen zbog toga, čak i pored toga što je svestan da tu, na kontinentu, novi svet kojem on teži, još nije ni u povoju. Ono što je sigurno, oboje osećaju, još intenzivnije nego u Engleskoj, nasušnu potrebu da se nacija kao takva mora dezintegrisati, jer je preopterećena nasleđem kakvo simbolizuju Hermiona, gospođa Krič, pa i budući bračni par sa buvlje pijace. Rupert i Ursula su već nadnacionalne individue. Da li će sa pristojne udaljenosti posmatrati proces koji se mora dogoditi, ili će mu lično svedočiti, pitanje je njihovih unutrašnjih afiniteta. Boravak u ledom okovanim planinama, za Ruperta i Ursulu ne predstavlja direktnu promenu kursa sudbine – na njih će uticati Džeraldova smrt i Gudrunini epifanijski momenti – ali njih dvoje, kao dve zvezde u ravnoteži, mogu se usidriti bilo gde, bez sudbinskih preokreta. Činjenica je da im ta postojana i smrznuta belina odgovara vrlo kratko, i da Ursula brzo počinje da žudi za zemljom, za mirisima bujanja i rađanja novog života. Priroda sa kojom je odrasla zahtevala je od nje povratak, tražila je sopstvenu ravnotežu, jer u Ursuli se potajno ugnjezdila ideja o prestanku borbe: „Čak i borba protiv tog starog znači da mu čovjek još pripada. Znam, čovjek dolazi u iskušenje da ostane u tom svijetu samo da bi se protiv njega borio. Ali to nije vrijedno truda.“ (Lorens 1976b: 258). Čitamo ovde Lorensov usud. Možda zvuči rezignirano, ali, bezbroj je dokaza da upravo to odmicanje od starog može biti plodonosno za ideje zbog kojih se osoba morala odmaći. Tačno je da postoji opasnost da iz daljine na razlog bega gledamo sentimentalno, međutim, i Rupert i Ursula do ovog momenta stekli su određeni imunitet na takve osećaje. Ništa ih više nije moglo zavarati, ni iznenaditi. Engleska, Švajcarska, Amerika, kako god da se zemlja zvala, za ovo dvoje glücksrittera, gotovo da je svejedno, dok god ravnoteža među njima dvoma nije narušena.

Ono što je naročito važno, jeste Rupertov konačan rastanak sa Džeraldom. Nije Rupert odustao od svoje ideje o večnoj zajednici sa drugim muškarcem, samo je odustao od Džeralda, kao kandidata. Udaljavanje započeto još pre polaska u Švajcarsku, dovršeno je u snežnim nanosima, gde se Džerald, poput Kaja iz *Snežne kraljice*, potpuno transformisao u ono što je zapravo i bio, a što se u Engleskoj nije do kraja ispoljilo: biće koje kao da samo sleđenim vrletima pripada. „– Volio sam vas, isto tako i Gudrun, ne zaboravite – reče Birkin gorko. Gerald ga pogleda čudno, odsutno. – Voljeli ste me? – reče on s ledenom nevjericom. – Ili mislite da jeste? – Jedva je bio svjestan onoga što je rekao.“ (Lorens 1976b: 261). Sazvežđa su čekala na Ursulu i Ruperta. Još jedna etapa njihovog puta bila je završena, i oni su se radovali novoj. Sa zebnjom su slutili da se Džerald i Gudrun opasno približavaju svojim

sudbinama, slepo, u ledenoj tami. No, oni više za njih ništa nisu mogli učiniti, Gudrun i Džerald bili su deo onoga protiv čega je uzalud boriti se, oni sami su bili vinovnici jedne daleko mračnije borbe, borbe na život i smrt. A Ursulu i Ruperta čekao je novi ciklus. „Misterij stvaranja je nedokučiv, nepogrešiv, neiscrpan, zauvijek. Rodovi dolaze i nestaju, vrste izumiru, ali se nove uvijek rađaju, ljepše ili isto tako lijepe, uvijek kao čudo koje nadvisuje prethodno. To se vrelo ne može ni izopačiti ni proniknuti. Ono nema granica.“ (Lorens 1976b: 312).

5.5. Rupert i Džerald: *Blutsbrüderschaft* – san ili košmar?

„Seksualnost je pažljivo sputana; premestila se unutar doma. Bračna zajednica je preuzela starateljstvo nad njom i sasvim je privezala uz ozbiljnu funkciju razmnožavanja. Po pitanju seksa, ćutanje je postalo pravilo.“⁹⁸ (Foucault 1976: 3)

Iako je viktorijansko doba u Velikoj Britaniji kalendarski i fizički završeno 1901, smrću kraljice Viktorije, monarha sa najdužom vladavinom u istoriji zemlje, i uprkos činjenici da su viktorijanske vrednosti i način života, pred kraj njene vladavine bili ozbiljno uzdrmani, u vreme pisanja romana *Zaljubljene žene*, sve slabosti umirućeg poretka bile su čak i izraženije. U delu *Istorija seksualnosti*, iz kojeg je preuzet gornji citat, Mišel Fuko naglašava da ni u drugoj polovini dvadesetog veka, društvo nije sasvim uspeło da se odupre nimalo diskretnom šarmu viktorijanskog sistema. Donekle, mogli bismo se složiti sa ovim mišljenjem, imajući u vidu, naravno, individualne i nacionalne specifičnosti. S druge strane, iz današnjeg trenutka, u vremenu kada nas više ne šokiraju *Lolita*, *Strah od letenja*, *Američki psiho*, bilo bi, u najmanju ruku smešno zgražavati se nad navodnom nepristojnosti *Zaljubljenih žena* Dejvida Herberta Lorensa. U tom smislu i s obzirom na hiperprodukciju onog dela književnosti, čiji je cilj upravo da šokira, mogli bismo mirne duše reći da današnje društvo nema gotovo nikakvih cenzorskih osećaja, i da ga, osim krajnje brutalnosti, malo toga zaista može zaprepastiti. I tu bismo sasvim sigurno upali u zamku. Na samom početku, moramo razdvojiti predstavu i ono iza nje, i to na način na koji su to savršeno postizali upravo viktorijanci. Naime, moramo se potruditi da, izučavajući homoerotski topos na primeru Lorensovog romana, shvatimo represiju kao sistem uspostavljanja kontrole koji nikad nije prestao da postoji, samo je menjao oblike, postajao manje ili više suptilan. S tim je svakako tesno povezan i stepen društvene prihvatljivosti, kao i privida ličnih sloboda, pa shodno tome i manje ili više vešto manipulisanje javnim mnjenjem.

Što se specifičnosti vremena u kojem je stvarao D. H. Lorens tiče, ponovo se podsećamo da je roman *Zaljubljene žene* pisan u vreme Prvog svetskog rata, kada su podanici Britanske Imperije možda po prvi put osetili sav užas ratnih stradanja, i kada je viktorijanskim načelima zadat odlučujući udarac, što će se u posleratnom periodu odraziti na sve sfere života, pa ni književnost neće biti izuzetak. U samom romanu, rat se eksplicitno ne pominje, ali su ratna dešavanja u velikoj meri uticala na piščevo (ne)raspoloženje, na

⁹⁸ [„Sexuality was carefully confined; it moved into the home. The conjugal family took custody of it and absorbed it into the serious function of reproduction. On the subject of sex, silence became the rule.“ Prevod na srpski: N. G.]

nedorečenost i konfuznost ideja koje formira u glavama svojih likova, i na opšti utisak resigniranog prihvatanja postojećeg stanja, doduše, ne bez borbe, ali i bez većeg učinka.

Osim rata, u obzir moramo uzeti stanje u engleskom društvu koje je generisalo revolucionarne Lorensove ideje, izražene kroz usta Ursule i Gudrun Brangven i Ruperta Berkina. Navešćemo još jednom osnovne crte viktorijanskog duha, kao i način na koji su njegove oveštale forme reagovala na svako odstupanje u ponašanju, mišljenju, izražavanju, i kako su grčevito pokušavale održati sistem koji se parao po šavovima.

Sledeća specifičnost kada je reč o Lorensovom načinu tretiranja homoerotske tematike, tiče se pojma *Blutsbrüderschaft*⁹⁹. Kako je u čuvenom *Prologu*¹⁰⁰ napisao, heteroseksualni brak mora da prizna muškarčevu potrebu za ljubavlju prema drugom muškarcu - u suprotnom, svi će doživeti duhovnu smrt. Pokušaćemo da dokučimo granice bratstva po krvi, svakako pionirske tvorevine u engleskoj književnosti. Zbog toga ćemo se pozabaviti Frojdovim analizama seksualne teorije, Fukoovim studijama društveno uslovljenih manifestacija seksualnosti i večitim muško-ženskim konfliktom iz vizure Kamil Palje. Naravno, osnovu će predstavljati Lorensove teze o heteroseksualnoj ljubavi i njenim manjkavostima, formiranju veza između dva muškarca i osnovnim razlikama između onoga što a priori smatramo homoseksualnom estetikom i onoga što je Lorens smatrao muževnom ljubavlju.

Nadovezujući se na citat sa početka teksta, o premeštanju seksualnosti u strogo omeđeni prostor spavaćih odaja bračnih partnera, otkrivamo da je osnovni princip po kojem je viktorijanski moral funkcionisao, predstavljao kombinaciju prećutkivanja i potiskivanja. Sve što je na bilo koji način odstupalo od zadatih, nametnutih normi, bivalo je uporno i nemilosrdno potiskivano dok ne bi nestalo, ili barem postalo do te mere umanjeno, da nije predstavljalo značajniju pretnju. Nažalost po sistem, često je ono umanjeno ostalo takvo samo da bi posle izvesnog vremena preraslo u opasniju formu.

Represija se ogledala u svim sferama života. Mi ćemo se ovde baviti seksualnim aspektom života pojedinca i društva, ali svakako je neophodno osvrnuti se na opšta merila pristojnosti i nobless obligea viktorijanskog sveta. Opšte zakonomernosti sredine devetnaestog veka, ka njegovom kraju, zapravo su ideali (malo)građanskog društva, samozadovoljnog, zatvorenog, snažno klasno obojenog i ograničenog nizom pravila osmišljenih da na svaki način sputaju potencijalne pretnje.

Počnimo od jezika: u vezi sa seksualnošću, korišćen je čitav niz metafora i aluzija, da bi se izbeglo pominjanje seksualnih odnosa, koje se, osim nepristojnim, smatralo i

⁹⁹ Blutsbrüderschaft, nem. = bratstvo po krvi.

¹⁰⁰ „Prolog“ u *Zaljubljenim ženama*, u kojem se eksplicitno govori o homoseksualnim željama jednog od glavnih junaka romana, Ruperta Berkina, sam Lorens je izbacio iz završne verzije romana, prim. aut.

trivijalnim, s obzirom na to da se sistematskim potiskivanjem seks sveo na isključivo reproduktivnu upotrebu. Naime, užitek i zadovoljstvo bili su u direktnoj suprotnosti sa sveprisutnim pragmatizmom svakodnevnog života. Dalje, osnovna pristojnost zabranjivala je čak i izgovaranje reči koje mogu imati ikakvu seksualnu konotaciju, pa je tako, na primer, reč „noge“ bila zamenjivana neutralnom rečju, poput „udovi“. Pristojnom, ispravnom viktorijancu na pamet ne bi padalo ni da pomisli na telesne užitke, a kamoli da o njima razgovara, ili je barem tako trebalo da bude. Potiskivanje je urodilo plodom u tom smislu da su iz svakodnevnog govora, samim tim i iz književnosti, a onda i iz svesti ljudi, proterani svi navodno nepristojni izrazi. Rezultat toga mogle su biti samo čvrste, nepropustljive forme izražavanja, konstantno krojenje i jezika i svesti prema utvrđenim šablonima, tako da bi svaka različitost, htela-ne htela, bila izuzetno upadljiva. Pomislićemo da viktorijanskom muškarcu nije bilo lako slediti rigidne norme, u potpunosti potisnuti unutarnje biće, ali, imajmo na umu da konstantna represija uvek postigne svoj cilj, makar i za kratak period, kojem često usledi pobuna. Opasnost za pojedinca, kod kolektivnog, nacionalnog potiskivanja, zapravo je u tome što često nema dovoljno unutrašnje snage duha da se odupre, pa veoma lako postane deo bezlične mase, prihativši propisane postulate kao svoje sopstvene, i živeći u skladu s njima, osuđujući one duhovno jače, nesalomljivije. A tu dolazimo do lorensovskog preloma: šta raditi kada norme više ne važe, kada se čitav sistem u koji se čvrsto verovalo počne urušavati? Za muškarca, to je značilo gubitak dostojanstva, prevlasti, a početak dovođenja u pitanje socijalnog, materijalnog i svakog drugog položaja. Za ženu, decenijsko potiskivanje i prećutkivanje moglo je da ima za posledicu nesnalaženje u nametnutim ulogama, potpuni gubitak duhovnog i duševnog bića, a neretko i hysteriju. To je upravo milje u kojem je Lorens stvarao: doba kada su stare vrednosti doživljavale poraz za porazom, kada su nove pristizale sa raznih strana, a mnoge od njih za Lorensa nisu bile prihvatljive. To je Engleska sa još svežim utiscima suđenja Oskaru Vajldu za protivprirodni blud i kvarenje viktorijanske omladine, Engleska u kojoj je Superego uplašeniji nego ikad. Videćemo kasnije kakav je Lorensov rečnik kada govori o ženskoj ili muškoj seksualnosti, i koliko je pomerio granicu između izgovorenog i neizgovorenog, insistirajući na tome da kroz umetnost mora da se verbalizuje sve sa čim se naša podsvest bori.

Prema parametru društvenih sloboda, daleko ozbiljnije pitanje, bilo je pitanje braka. Pojednostavljeno rečeno, brak je predstavljao trgovački ugovor između dve strane, u kojem je jedna (ženska), bila potpuno podređena drugoj (muškoj). Udaja se smatrala vrhuncem dometa jedne žene, pa je ova najčešće bila žrtva beskompromisnih manipulacija, kako svoje porodice, tako i porodice potencijalnog supruga. Naravno, govorimo o heteroseksualnom braku, koji Lorens, videćemo, smatra nepotpunim, u nekim slučajevima i apsolutno

destruktivnim. Već na samom početku *Zaljubljenih žena*, svedoci smo sumnje u brak kao jedinu perspektivu za žene. Štaviše, sestre Brangven su mišljenja da brak nije početak, nego kraj iskustva. One čak i ne raspravljaju o braku kao obavezi, nego kao o nečemu što bi trebalo dovoditi u pitanje, razmatrati razloge za i protiv i onda eventualno doneti odluku. Kada jedna od njih kaže „Oh, da mi se udavalo, bila bih se udala kao ništa. Ali, ja jedino dolazim u iskušenje da se ne udam.“ (Lorens, 1976: 8), jasno je da je nagomilani pritisak konvencija pred potpunim slomom. Takođe, u Gudruninoj konstataciji da sve vene u zametku, aludirajući na (ne)mogućnost ostvarivanja težnji mladih devojaka, čitamo zapravo Lorensovu snažnu bojazan da će sve njegove ideje biti progutane od strane neumoljivog mehanizma društvenog poretka. Ne smemo zaboraviti da su *Zaljubljene žene* pisane u ogorčenoj atmosferi sudske zabrane objavljivanja *Duge*, zbog navodne opscenosti. U književnim krugovima mogle su se očekivati za ondašnje društvo neprimerene ideje, međutim, čitaocima ništa nije moglo pripremiti na Lorensove nazore o braku, niti o odnosima dvoje ljudi uopšte.

Viktorijansko društvo podrazumevalo je snažnog pojedinca, ali u službi kolektiva. Izuzetan osećaj identiteta, pripadnosti vodećoj naciji, koji se razvio u toku *Pax Britannica*¹⁰¹, stvarao je solidne, zahvalne podanike, revnosne u trudu da svoj Superego dovedu do savršenstva formalne slike koju prikazuju u javnosti. Dakle, masovno potiskivanje svega što je žigosano kao neprihvatljivo, stvorilo je kolektivnu premoć javne persone nad privatnom, samim tim i seksualnom. Ako primenimo Frojdove postulate o lečenju pojedinačne hysterije (koja, naravno, nastaje zbog nemogućnosti sublimacije Ida) zamenom za kolektivnu, dobićemo inverziju situacije: viktorijanci su nesvesno patili od kolektivne hysterije, koja je u sunovratu svojih ideala pojedinačnu hysteriju upravo stvarala. Lekar je postajao pacijent, a njega samog nije više imao ko da leči.

Lorens se i pre *Zaljubljenih žena*, u *Dugi* i u *Sinovima i ljubavnicima* bavi snažnim klasnim osećajem koji vodi postupke njegovih savremenika, likova u njegovim delima, pa i samu državu. Lorensovi likovi pate od raznih sukoba: unutrašnjih sukoba, sukoba sa sredinom u kojoj žive, međuklasnih konflikata i sukoba unutar iste klase. Nivoi su takođe različiti: suštinski životni, umetnički, egzistencijalni. Međutim, lik kojim ćemo se najviše baviti, Rupert Berkin, nije obeležen klasnom pripadnošću. Milisent Bel u svom eseju *D.H. Lorens i beg od istorije* kaže:

¹⁰¹ Pax Britannica, lat. = britanski mir, period od 1815. do 1914, kada je vladao relativni mir u Evropi, sa Velikom Britanijom kao najvećom morskom silom i gospodarem većine trgovačkih morskih ruta.

„Sama nedefinisanost karakterizacije koja je posledica Lorensovog odbijanja da Berkinu podari odgovarajuće tipološko objašnjenje, dopušta nam da ga posmatramo kao nedefinisanog, tj. besklasnog muškarca.“¹⁰²

Poput samog Lorensa, i Rupert Berkin je primer bega iz klasnih okova: moguće je da je kao i njegov tvorac, nižeg porekla, dobio stipendiju, školovao se i duhovno napredovao, uprkos ograničenjima nametnutim nasleđenom sudbinom. Bivajući čovek bez klase, u romanu i bez porodice, Rupert je na ničijoj zemlji u zemlji gde se tačno znalo ko kome pripada i šta je čije. I tu dolazimo do još jednog aspekta koji je Lorensa nepovratno izdvajao od „podobnih“. Kao i Rupert, i Lorens je, zapravo, „self-made man“¹⁰³. Međutim, u kasnoviktorijanskom društvu, koje je imalo ideal sličan „američkom snu“, on nije mogao biti prihvaćen kao takav. Iako je sopstvenim zalaganjem postigao određeni uspeh, on ne ispunjava osnovna načela, a to su: povinovanje tradicionalnim normama, poslovni uspeh u pristojnoj, materijalističkoj kategoriji. Lorens je bio sve osim materijaliste. Poznata je njegova misao o tome da imanje postoji samo da bi se upotrebljavalo, ne da bi se posedovalo:

„Jednoga dana, negde, čovek će se probuditi i shvatiti da imanje postoji samo da bi se koristilo, ne samo da bi se posedovalo. On će shvatiti da je posedovanje vrsta bolesti duha i beznadni teret spontanom biću. Male zamenice „moje“ i „naše“, izgubiće svoju mističnu čaroliju.“¹⁰⁴

To sigurno nije odgovaralo ni viktorijanskom, a ni industrijsko-preduzetničkom duhu. Lorens je bio najdalje moguće od tipa „man of property“¹⁰⁵. Suprotno tome, uveo je pojam „plemenitog divljaka“, čoveka neodređenog porekla, skromnih primanja, bez skrupula po pitanju tradicionalnih vrednosti, neopterećen obavezama klase, vođen instinktom i slobodnim duhom. Plemeniti divljak predstavlja duhovnu aristokratiju (Anabel Melors u *Ljubavniku Ledi Četerli*), oslobađa klasno zarobljene, oplemenjuje usporenu, razvodnjenu krv društveno definisanog plemstva. U očima zabrinutih donosilaca moralnih zakona, plemeniti divljak je značio nedopustivo opuštanje, odbacivanje svega onoga što je pragmatičnom viktorijancu osiguravalo zemaljski ugled, a time i rajsko naselje. Nešto kasnije

¹⁰² [The very indefiniteness of characterization resulting from Lawrence's refusal to provide Birkin with a representative typological explanation permits one to see him as an undefined that is, „classless“-man“. Prevela: N.G.] Milicent Bell, „D.H. Lawrence and the Flight from History“, *Sewanee Review* (106) 4, 1998, str. 604.

¹⁰³ Self-made man, eng. = čovek koji je postigao uspeh i bogatstvo sopstvenim radom, ne na osnovu porodičnog bogatstva

¹⁰⁴ [Sometime, somewhere, man will wake up and realize that property is only there to be used, not to be possessed. He will realize that possession is a kind of illness of the spirit, and a hopeless burden upon the spontaneous self. The little pronouns „my“ and „our“ will lose all their mystic spell. Prevela N.G.] D. H. Lawrence, *Democracy* u: Michael Herbert (ur.), *Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays*, Cambridge University Press, 1999, str. 83.

¹⁰⁵ Man of property, eng. = posednik (i naslov prvog dela *Sage o Forsajtima*, Džona Golsvordija, prema glavnom junaku, Somsu, koji sve posmatra kroz vizuru posedovanja).

ćemo videti kako se nepripadanje odražava i na emotivni i čulni aspekt bića. Nasuprot ovom principu stoji mladi industrijalac-naslednik, kojem kod Lorensa najčešće nedostaje onaj životni deo ličnosti, nezavisan od porodice, posla, vaspitanja ili društvenih očekivanja. Videćemo i kakve posledice ostavlja razlika između ovakvih muškaraca, a kod kojih ipak postoji međusobna privlačnost.

Kako je Rebeka Vest davno objasnila, Lorens je El Greko književnosti, i tako njegovu viziju moramo posmatrati. Ona nije uvek lepa, često je neprijatna i nerazumljiva, pa i neprimenljiva, ali joj se sigurno ne može osporiti duboka veza sa unutrašnjim bićem, sa malim proplankom u tamnoj šumi duše, kako bi to Lorens rekao:

„Evo u šta ja verujem: Da sam ja – ja. Da je moja duša mračna šuma. Da moje znano ja neće nikada biti više od malog proplanka u šumi. Da bogovi, neobični bogovi dolaze iz šume na proplanak mog znanog ja, i onda se vraćaju. Da moram imati hrabrosti da ih pustim da dolaze i odlaze. Da nikad neću dozvoliti čovečanstvu da mi bilo šta nametne, ali da ću uvek pokušavati da prepoznam bogove u sebi i drugim muškarcima i ženama i da im se povinujem. To su moja uverenja.“¹⁰⁶
(Lawrence 1995: 26)

Bavimo se Lorensom i njegovim tretiranjem homoerotskog u svojim delima, jer je ono specifično na više nivoa. Prvi nivo obuhvata razliku između „muževne ljubavi“, kakvoj je težio pisac (inspirisan Voltom Vitmanom), i homoseksualne estetike koja ga je iritirala. Naime, ne smemo prevideti činjenicu da se Lorens u više navrata podsmeva homoseksualnim muškarcima koji izgledaju i ponašaju se ženstveno, afektirano. U *Aronovoj palici*, na primer, ne preza od aludiranja na ličnosti iz stvarnog života, zajedljivo ih komentarišući: prijatelj Oskara Vajlda, Redži Turner, opisan je u liku Aldžija Konstabla, kao neko ko „mlatara trepavicama kao neka luda sova.“¹⁰⁷ (Lawrence 1976: 200). Takođe, tim nemuževnim muškarcima zamera zlobu i zajedljivost, što se danas, svedoci smo, u masovnim medijima, kroz serije i filmove, prikazuje kao homoseksualni kliše. Drugi nivo je inkorporiranje muževne ljubavi u instituciju heteroseksualnog braka (Rupert-Ursula-Džerald), a treći bi, naravno, podrazumevao Lorensovu neverovatnu hrabrost da o prva dva govori i piše.

U *Zaljubljenim ženama*, Lorens, prema rečima Kerolajn Tilman, uspeva da razdvoji seksualnu želju od heteroseksualnog odnosa, što znači da otvara put novoj, nekonvencionalnoj vezi između želje i nelegitimnih oblika seksualnosti. Cilj ovoga je da se

¹⁰⁶ [„This is what I believe: That I am I. That my soul is a dark forest. That my known self will never be more than a little clearing in the forest. That gods, strange gods, come forth from the forest into the clearing of my known self, and then go back. That I must have the courage to let them come and go. That I will never let mankind put anything over me, but that I will try always to recognize and submit to the gods in me and the gods in other men and women. There is my creed.“ Prevod na srpski: N.G.]

¹⁰⁷ [...flapping his eyelids like some crazy owl. Prevod na srpski: N.G.]

uznemire uvrežena shvatanja o obaveznoj heteroseksualnoj sentimentalnosti i srednjoklasnoj uvaživosti. Dakle, šta se dešava kada se tesno upletene asocijacije seksualne želje i heteroseksualnosti počnu parati? Lorens se, svakako, nadao i u svojim delima to zdušno propagirao, da će oparanu nit buržoaskog ideala o braku uspeti prihvatiti sasvim novim svilenim koncem mogućnosti uvođenja, takođe binarne, ali istopolne veze, tj. snažne fizičke i duhovne ljubavi dva muškarca. Da bi muškarac iz heteroseksualnog braka to mogao da postigne, u svom braku mora biti potpuno slobodan i bez uobičajenog pretvaranja „ja“ u „mi“. Lorens to naziva „liberalnim“ brakom – oba bračna partnera su zasebne individue, ljubav je tu, ona je nesumnjiva, ali nema zajedničkog zatvaranja u odnosu na društvo. Nema onih sitnih bračnih zadovoljstava u građenju mikrosveta, minijaturnih utvrđenja u odnosu na okolinu. U činjenici da Rupert (tako i Lorens) ne uspeva da izbalansira ovako nešto, nalazimo opravdanje da smatramo da ni sam Lorens nije siguran u način ostvarivanja svog sna ili da jednostavno nije pronašao osobu koja će njegove ideje razumeti i prihvatiti.

Ursula je nova žena, Rupert je večiti tragač. Ursula je pomerila granice mogućnosti jedne žene, i upravo su samrtni ropci viktorijanskih skrupula bili ti koji su je terali dalje, do svaki put novih granica. I sama doživевši homoseksualno iskustvo, na svom razvojnom putu opisanom u *Dugi*, imala je tu moć da donekle prihvati Rupertova stremljenja, ali i da ih odlučno odbaci u određenom momentu. Tako ona u budućem braku ipak ostvaruje i materinski autoritet, u velikoj meri žigosan od strane Lorensa.

Ovde ćemo se na trenutak zaustaviti i razmotriti taj gotovo panični strah Ruperta od toga da će ga Ursula uvući u konvencionalni brak. On u nekoliko navrata kaže da bi radije iskusio smrt nego ljubav i brak kakve mu se čini da Ursula predstavlja. Ne želi od nje ni ženskost, ni materinstvo, ništa. Rupert se i svesno i podsvesno bori protiv drevne uloge žene kao magične utrobe koja je izazivala i strah i poštovanje. Ovde smo skloni da se saglasimo sa Kamil Paljom, kada kaže da su se muškarci međusobno povezali da bi se odbranili od ženske prirode (Palja 2002: 7). Na momente nam izgleda kao da Rupert, tražeći Džeralda kao dopunu svojoj heteroseksualnoj vezi, zapravo traži zaštitu od sopstvenih snažnih emocija koje ga vuku upravo toj Magna Mater¹⁰⁸, za koju zna da će ga oslabiti. Takođe uzmimo u obzir i psihološki momenat muškarčevog dokazivanja pred ženom, gde ga iz prikrajka, kako takođe Kamil Palja razmatra, neprestano vrebaju neuspeh i poniženje. Žena ne mora na taj način da dokazuje svoju ženskost, uvek iznova. Kamil Palja ide toliko daleko da zamera zapadnom društvu stvaranje nebeskog kulta, prebacivanjem stvaralačke sposobnosti sa majke Zemlje (Geje) ka nebu – skretanje od magije utrobe, ka magiji uma kao otpor ženskoj dominaciji. Homoseksualna želja kod Lorensovih likova i jeste najčešće u konfliktu sa

¹⁰⁸ Magna Mater, lat. = velika majka, anatolijsko božanstvo Sibila, u grčkoj mitologiji Geja.

seksualno dominantnim ženama. S tim u osnovi, muška homoseksualnost je možda najhrabriji pokušaj da se izbegne femme fatale i tako porazi priroda, spreči začecé i njime generisana nadmoć Velike Majke. „Okrećući se od majke-Meduze, bilo s poštovanjem ili gađenjem, muška homoseksualnost postaje jedan od velikih stvaralaca apsolutističkog zapadnjačkog identiteta.“ (Palja 2002: 13). Međutim, kada u *Prologu* pročitamo da je Rupert „za muškarce osećao vruću, uzbudljivu, rasplamsavajuću privlačnost koju bi muškarac trebalo da oseća za suprotni pol“, onda se pitamo da li je u osnovi te privlačnosti samo beg od ženskog, materinskog autoriteta, ili je svako racionalizovanje želje jednostavno bespredmetno.

Lorens verovatno zato i ostavlja ovo pitanje otvoreno: pozadinu Rupertove psihe ne poznamo, pa nismo sigurni koliko je duboko u njemu usađena ta podsvesna odbojnost prema ženskoj dominaciji.

„Ti si naprosto egocentričan. Nikad ne pokazuješ nimalo oduševljenja, nikad mi ne prilaziš ni s trunkom žara. Ti zapravo želiš samo sebe i svoje vlastite poslove. A želiš da ja samo budem uz tebe, da ti služim.(...) Ne – reče on ljutito. – Ne želim ti služiti jer nemam čemu služiti. Ono čemu ti želiš da služim nije ništa, baš ništa. To čak nisi ti, to je samo tvoja čista ženstvenost. A ja ne bih dao pišljiva boba za tvoje žensko ja – to je lutka u prnjama.“ (Lorens 1976: 15)

Još jedan od razloga bi mogao da bude i taj što je verovao da je psihoanaliza modernom čoveku oduzela mračnu, mitsku moć utkanu u istinskom erosu. A mračna mitska poetika je osnova Lorensove filozofije. Zato Rupert od heteroseksualne veze očekuje da ona postoji kao pojam, da ne bude nešto što bi trebalo održavati. Tako onda ima slobodu da se prisno poveže sa muškarcem u krvnom bratstvu. On je zapravo u romanu lik koji najviše lamentira nad nametnutim društvenim normama. Pored svih pisanih i nepisanih restrikcija koje ženama otežavaju kompletno ostvarenje, Rupert kao muškarac je taj koji stalno oseća otpor prema svemu i nije do kraja zadovoljan.

Džerald je već nešto drugo. Njemu nedostaje Rupertova strastvenost, on je jednodimenzionalni lik, ne pati od neprilagođenosti u društvu, nego u sopstvenoj koži. On prihvata to što jeste – naslednik, posednik. Ali u tišini radne sobe u njega se uvlači strah nepotpunosti. On sledi duboko ukorenjene manire svoje klase, ali ga uznemirava svest o tome da postoji i nešto izvan toga. Za njega, taj prozor u Drugo predstavlja Rupert. Prema ženama on nastupa dvojako: nadmoćno, tamo gde nema otpora, i zainteresovano, tamo gde naiđe na prepreku, jer poenta njegovog postojanja je savlađivanje, slamanje, dominiranje. Kada mu umre otac, totem viktorijanske uspešnosti, osoba čije je metode poslovanja u jednom momentu prerastao i od tada ih prezirao, osoba koja mu je ujedno bila i uzor i

predmet podsmeha, Džerald odlazi kod Gudrun, na njenu teritoriju, zabranjenu teritoriju, pa iako provalnik, pretvara se u dete željno pažnje i milovanja. Ovde ćemo opet navesti mišljenje Kamil Palje: „Težnja za oslobođenjem putem seksa je osuđena na propast. Orgazam je dominacija, predaja ili prodor. Priroda ne poštuje ljudski identitet.“ (Palja 2002: 4). Džerald je sav od čistih računa – visoko seksualizovana scena savlađivanja arapske kobile predstavlja jedan od takvih računa. No, sa Rupertom je drugačija situacija. Džeralda zabavlja Rupertova strastvenost, ali ga istovremeno uznemirava sopstvena ambivalentnost za koju možda do tada nije znao, ili nije želeo da je prizna. Prihvata Rupertove predloge o bratstvu po krvi, iako nije siguran gde je njegovo mesto u tome. Njegove dve heteroseksualne veze u romanu zasnivaju se na dominaciji, na povinovanju njegovoj snazi, i fizičkoj i duhovnoj i klasnoj. Prva, sa Minet, predstavlja klasičan primer dobijanja, bez osvajanja. Minet je beznačajna i bezlična. Druga veza, sa Gudrun, daleko kompleksnija i sa tragičnim krajem u kojem upravo Džerald, lovac, strada bežeći i od lovine i od samog sebe. Rupert je mogao da mu bude neko ko će potražiti, možda i pronaći neki drugi aspekt njegove ličnosti, zarobljene u okovima industrijskog magnata. Međutim, ovde se neprimetno uvlači i pitanje klase – dakle, nelegitimna veza dva muškarca nije samo rodno neprihvatljiva, nego i klasno. Već smo napomenuli da je Rupert čovek bez klase, a Džerald pravi predstavnik svoje klase, makar ona bila u neizvesnom lutanju. Džeralda Rupertu delimično privlači ta besklasnost, odsustvo nasleđene odgovornosti, iako mu baš te osobine daju moć u idealnim uslovima. Imamo utisak da ga kontakt sa Rupertom čini pomalo bespomoćnim, i to mu se na neki način dopada, ali njegov posednički mentalitet to ne može da dozvoli. Za njega je to novo, jer dominantnost, a ne submisivnost, njegova je religija: „Džerald ga je promatrao odozgo, privučen i tako duboko vezan tom neodoljivom privlačnom snagom da je postao nepovjerljiv, mrzeći okove, mrzeći privlačnost.“ (Lorens, 1976: 262). Za Ruperta, koji jeste besklasan, ali oseća kob Džeraldove klase, čitamo sledeće misli:

„Berkin je sve vrijeme promatrao Džeralda. Činilo mu se da sada ne vidi u njemu tjelesno biće, muškaka, kakvog je obično vidio u Džeraldu i kakvog je obično tako jako volio, već samog muškarca, potpunog, unaprijed sudbinom određenog, osuđenog, ograničenog.“ (Lorens 1976: 200)

Eto ključa zašto Rupertova težnja ka ostvarivanju bratstva, dubokog, intimnog prijateljstva sa Džeraldom nije uspela. Ostavimo na čas po strani one najočiglednije društvene konvencije koje ne dopuštaju istopolnu ljubav, makar ona i nemala telesno svojstvo, i svakako će nam ostati i prepreka Džeraldove nepopravljive neostvarenosti. Ona će zapravo, a ne potencijalna skandaloznost muško-muškog odnosa, odrediti ishod Rupertovih želja. No, činjenica da je Džerald nepotpun, da mu pretila potpuna mehanizacija duše, ipak je

rezultat klasnih odlika. Na tom tragu vraćamo se ponovo pojmu plemenitog divljaka. Naime, Lorens je u vreme pisanja *Zaljubljenih žena*, doživeo neuspeh u stvaranju dublje veze sa piscem Džonom Midltonom Marijem (model za Džeralda). Posle toga je imao seksualnu vezu sa kornvoljskim farmerom, Vilijamom Henrijem Hokingom. Ovde bismo mogli da zaključimo da je Rupert zapravo tražio krvno bratstvo sa pogrešnom osobom. I kada na kraju romana kaže da ne veruje da ne može imati dve vrste ljubavi, Lorens mu zapravo ostavlja mogućnost da sa nekom pogodnijom osobom pronade svoj ideal – emotivnu vezu sa ženom i muškarcem. Rupert je u tome kategoričan. On traži neraskidivu, večnu povezanost, sigurno i bezuslovno međusobno oslanjanje dva muškarca.

Zato Lorens ne prihvata velsovsku, benetovsku ili golosvordijevsku naturalističku perpektivu, jer, prema njegovim rečima, ona ne ostavlja prostora za „stvarno biće“¹⁰⁹, stvarnu sudbinu. Sudbina koju diktiraju prilike ili teorija nije prava sudbina. Iz istog razloga, Lorensovi likovi tragaju za nečim što do tada nije moglo biti predmet traganja. Slično Hardijevim likovima, oni bivaju pokretani naoko neobjašnjivim silama, prkoseći uobičajenim konvencijama naracije i karakterizacije. Lorens je pisac neizgovorljivog, i koliko god Rupert propovedao o krvnom bratstvu sa drugim muškarcem, ono neizgovoreno, neučinjeno, nedovršeno ima daleko veću snagu. I to je ono što Lorensovo tretiranje homoerotskog, osim očiglednog pionirstva u temi, razlikuje od kasnijih autora.

U sceni rvanja Ruperta i Džeralda, više je sugestivnosti i aluzija na seksualni čin, nego u delovima romana gde znamo da se taj čin zaista i odigrao:

„Činilo se kao da jedan u drugoga sve dublje utiskuju svoju bijelu put, kao da će se oba sliti u jedno. (...) Činilo se da Berkinovo tijelo prodire u Džeraldovo, čvršće i krupnije, da ga prožima, da ga vješto sebi podvrgava naslućujući uvijek s nekom nekromantskom vidovitošću svaki pokret drugog tijela, preobražavajući ga i preduhitrujući, poigravajući se njegovim udovima i trupom poput snažnog vjetra. (...) I shvati da se cijelom težinom svoga tijela naslanja na meko tijelo drugog čovjeka. Zgranu se, jer mu se činilo da se povukao. Prenu se i sjede. Ali i dalje je bio neodređen i nesiguran. Pruži ruku da bi se podupro. Ruka dodirnu Džeraldovu ruku koja je ležala na podu. A Džeraldova ruka toplo i iznenada stegnu Berkinovu. Ostali su tako iscrpljeni i bez daha, dok je jedna ruka čvrsto stezala drugu.“ (Lorens 1976: 40)

Kako u seksualnom odnosu, barem prema Džeraldovom viđenju, postoji pobeđeni i pobeđnik, lovac i plen, tako i u ovoj sceni imamo neku vrstu takve relacije. Međutim, u romanu, Džerald se posle seksualnog čina sa ženama ne oseća dobro, ni u jednoj ulozi. Ovde,

¹⁰⁹ Real being (engl.), prim. aut.

pak, naslućujemo zametak nećeg što bi moglo da ozdravi onaj duboko usađeni, društveno ograničeni deo njegovog bića koji mu je nalagao da uvek bude pobednik, a koji je istovremeno činio da se posle pobede oseća prazno. Takođe, on delimično prelazi granicu svog pola posetivši Ruperta posle Hermioninog napada. Ulazi u ulogu majke, i to mu ne smeta, dok sa Gudrun, kako smo ranije napomenuli, dolazi u situaciju da se poput deteta sklupčea i umiljava za malo nežnosti. Polazeći od Frojdove konstatacije da se muškarci plaše da će im žena uzeti snagu, Kamil Palja kaže da su „žena i priroda uvek spremne da muškarca pretvore u dečaka i dete“(Palja, 2002: 23). Tu možemo tražiti osnovu Džeraldovog prihvatanja poraza u rvačkom meću, i ako bismo to shvatili kao emotivni čin – Džeraldovog prećutnog povinovanja Rupertovim idejama o krvnom bratstvu i otvaranju prozora ka odnosu van stereotipnih okvira.

Evidentna je razlika u osećajima koje Rupert i Džerald podstiču jedan u drugom, u odnosu na ona koja gaje prema ženama. Takođe postoji i razlika u tome sa kakvim osećanjima pristupaju vezama: Rupert, klasno neopterećen, ali intenzivnih emocija i težnji da sagradi novu vrstu intimne zajednice, oseća jak otpor jedino prema Hermioni, čistom intelektu koji, prema Kamil Palji, predstavlja muški princip. Ne muči ga ishod veze, toliko koliko njeno razvijanje. Sa Ursulom, unapred zna da će uspeti, ali takođe zna i da tu treba da potraži mogućnost zasnivanja krvnog bratstva sa muškarcem. Džerald, s druge strane, i sa Gudrun i sa Rupertom zna da ih je, praktično, izgubio i pre nego što se veza završi, bez obzira kakva ona bila. On teži ka onome što konvencije zahtevaju, on ih oseća instinktivno, ali postaje i svestan da ga one ne čine bezbednim. On se sudara sa ivicama zacrtanih puteva, ne u pobuni, nego u sopstvenom nedostatku samopouzdanja. U romanu se jasno kaže da je Džerald svestan da Rupert može bez njega, samo je pitanje vremena kada će i Rupert to uvideti. Već posle rvanja, Lorens kaže da su Rupertove misli otišle ka Ursuli. To čitaoca zadovoljava, čini da se prethodna scena nekako ublaži, ali dodatno komplikuje arterijski pritisak bratstva po krvi.

U poglavlju *Totem*, Džerald oseća odvratnost ka figuri domorotkinje u porođajnim mukama. Ta figura ujedno je i simbol egzotike koja na mala vrata već godinama prodire u britansku kulturu, imperijalnim putevima. Ona će je možda oplemeniti, usporiti opadanje. Imajuću ovo u vidu, shvatamo razliku u reakciji dva muškarca na figuru domorotkinje. Rupert govori o njoj kao o simbolu konačne, senzualne kulture. Džerald je, zapravo, odvratna podatnost i sudbinsko mirenje koje pethodi sceni koju predstavlja figura, a upravo takvu pomirenost sa sudbinom mu nudi njegova klasa. I zato ne može da oseća slast u dominaciji nad ženama koje tu dominaciju bez pogovora prihvataju. Sa Rupertom, gotovo da mu je svejedno – nema potrebu niti da dominira, niti da se predaje. Dovoljno je da postoji.

On podsvesno oseća da Rupertom i ne može da upravlja: društvene odrednice na njega ne utiču, a telesno zadovoljstvo mu nije presudno. Džerald za njega jednostavno nema odgovarajući mehanizam.

Neostvarenost željenog odnosa, frustracija nastala i pre Džeraldove smrti, njome je samo pojačana i dobija mitske dimenzije. Rupert je shvatio da Džerald nije bio spreman da prihvati njegova nastojanja. Shvatio je da će, ako mu Džerald i ne uskrati pristanak, to svakako morati sam da uradi. Lorens kroz ceo roman, osim očiglednih sredstava karakterizacije, nizom detalja o oblačenju i držanju naglašava Džeraldovu snažnu klasnu (pred)određenost, koja će, shodno Lorensovim idejama o vitalnosti nižih slojeva društva, nenametljivo, ali odsudno uticati na ishod odnosa dvojice muškaraca. Rupert je rezigniran Džeraldovim negiranjem, neverovanjem, i kaže da smrt ne bi bila važna da je Džerald ostao veran stisku neopozive ljubavi koju su potvrdili ležeći obneznanjeni od napora posle rvanja.

„Oni koji umiru i umirući mogu još voljeti, još vjerovati, ne umiru. Oni i dalje žive u onima koji ih vole. U duhu, Džerald je još mogao živjeti s Berkinom, čak i poslije smrti. Mogao je proživjeti sa svojim prijateljem još jedan život.“(Lorens 1976: 313-314)

Rupert gubi kontrolu nad sobom pred mrtvim Džeraldovim telom. On gotovo da zaboravlja da je Ursula pored njega: „Trebao je voljeti mene – reče on – ponudio sam mu.“ (Lorens, 1976: 313). Rupert smatra da bi krvno bratstvo sa njim, za Džeralda bio spas od sopstvene sudbine. Jedinstvenost Lorensove teze o jakoj individualnosti svakog pojedinca, ovde se očitava u borbi dva aspekta jednog bića – društvenog i privatnog. Dakle, vratili smo se Frojdu i klasičnom sukobu Superega i Ida. Rupertov Ego je pokušavao da balansira njegove želje i učini ih prihvatljivima, ne društveno, nego prihvatljivima određenom pojedincu. Superego mu nije zadavao naročitih problema, i Džeraldovom smrću on više nije ni morao da bilo šta modifikuje. No, njegova želja da Džerald bude sahranjen u Alpima, a ne u Engleskoj, govori o strahu Rupertovog Ega da neće moći nastaviti dalje, ukoliko mu predmet osujećenih težnji bude suviše blizu. Džerald pak, sav je sazdan od Superega. Jedini njegov bunt bila je upravo smrt: posle pokušaja ubistva Gudrun, neoprostiv gubitak samokontrole rešava pokušajem savladavanja prirode, nesputanih sila snega i leda. Taj poslednji napor dominacije, *der Wille zur Macht*¹¹⁰, počinje svesno, ali ga smrt snalazi u trenutku telesne iscrpljenosti i polusvesti. Taj impulsivni aspekt Džeraldovog bića, koji je Rupert pokušavao u njemu da pronade i s njim se poveže, presudio je po prvi put društveno prihvatljivom aspektu. I tu je bio kraj.

¹¹⁰ Der Wille zur Macht, nem. = volja za moć, prim. aut.

Šta je Lorens postigao zadajući svojim likovima nimalo lake zadatke? I da li je njihov prometejski posao uspešno okončan? Na drugo pitanje možemo odmah odgovoriti odrično, u smislu okončanosti, jer delikatni odnosi među polovima uvek donose nova pitanja, ili se barem posmatraju iz uvek novih uglova.

Na prvo pitanje, odgovor je kompleksniji. Zaključak koji se nameće je da je Lorens pre svega uspeo da, objavivši romanesknu formu svojih ideja o izmenjenoj jednačini muško-ženskih odnosa, pokrene mašinu kulturološke i društvene transformacije. Jednom napisane, koliko god cenzurisano bile, ideje se ne mogu potpuno uništiti. To naročito važi za periode u istoriji ljudskog društva koje karakterišu prekretnice, prelazi sa jednog, prevaziđenog sistema, na drugi, nedovoljno izgrađen. Društvo se instinktivno traži, opipava sopstveni puls, traga za koliko-toliko bezbednim pravcem na raskrsnici. Lorens je ponudio jedan način – sa tradicionalne tačke gledišta, prepun opasne prometejske vatre, izmenjenih rodnih predstava i uloga.

Ono što je možda i najviše smetalo prosečnoj čitalačkoj publici je predstavljanje muškog tela kao objekta želje. Rupert posmatra Džeralda sa neskrivenim divljenjem i jasnom željom. Navešćemo ovaj deo na engleskom jeziku, zbog toga što se u prevodu Ljerke Radović izgubila zamenica „to“, ovde vrlo indikativna:

„Posmatrao je lepu Džeraldovu pojavu, plavokosu i pristalu u raskošnoj odeći, i nejasno razmišljao o razlici između tog tela i sopstvenog – toliko drugačijeg koliko se, možda, muškarac razlikuje od žene, ali u drugom smislu.“¹¹¹(Lawrence 1970: 309)

Kako Kerolajn Tilman navodi, zamenicom „to“, Lorens zapravo potire ideju o tome da je rod baziran isključivo na muško-ženskim anatomskim razlikama. Time on otvara put ka novim rodovima, formiranim prema razlikama unutar postojeće kategorije. Kritičari, doduše, uglavnom su saglasni u konstataciji da Lorens transformaciju ne dovodi do kraja, ona ne uspeva u smislu pronalaženja srećnog rešenja kreativnog ispunjenja i zamene za tradicionalnu instituciju heteroseksualnog braka. Dejvid Holbruk kaže da je to zato što centralni par (Rupert i Ursula) nije vezan za stvarnu zajednicu, za životne zadatke. Ne možemo ovo zanemariti, jer evidentno je da, trudeći se da izgrade svoje individualne, unutrašnje ličnosti, oni ostaju u njima zarobljeni. Tu dolazimo do još jednog problema: i Rupert i Džerald su muževni muškarci. Na jednom mestu Lorens kaže da je srce jednog gorelo za srce drugoga, ali da to nikad ne bi pokazali, jer bi priznavanjem svojih latentnih homoerotskih želja, odrekli svoju muževnost. Dakle, oni jesu dostojni jedan drugog, ali su

¹¹¹ [„He was looking at the handsome figure of the other man, blond and comely in the rich robe, and he was half thinking of the difference between it and himself – so different; as far, perhaps, apart as man from woman, yet in another direction.“ Prevod na srpski: N. G.]

baš zato jedan drugom nedostižni. I da se situacija dodatno iskomplikuje, Lorens je ipak verovao da su biološke razlike između polova nepremostive, i da ih upravo to čini sposobnima za samostalnost u odnosu. Dakle, prednosti rađaju mane, i obrnuto. To nas vraća na odgovor na drugo pitanje, i zaključak da Lorensove ideje prevazilaze rod, klasu i naciju, što svakako njegovo bavljenje homoerotskim toposom stavlja van svih potencijalnih kategorija.

Setimo se da je Lorens bio zgrožen ratom, ne samo zbog besmislenosti i neminovnih razaranja i ljudskih žrtava, nego zbog podvrgavanja individue ogromnoj, jednoobraznoj, mehaničkoj masi. Ko bi uspeo da se otrgne toj užasnoj mašineriji, bivao bi, poput Lorensa izopšten, a njegove ideje i misli ismejane i zabranjene. Mašinerija koja od pojedinca stvara masu, ista je ona koja vrši represiju. Nudeći ideju kao tačku nacionalnog ujedinjenja, ona zapravo primenjuje kolektivnu hipnozu. Takva je situacija i sa pitanjem roda, usko povezanim sa promenama u shvatanju i doživljavanju muško-ženskih odnosa i uloga. Suština frustracije koju doživljavaju Lorensovi likovi je u ostvarivanju čistog, individualnog bića, bez obzira na pol ili klasnu pripadnost, a još manje na stereotipe i predstave koje ovi podrazumevaju. Tu je svakako uvođenje homoerotske želje u diskurs i otvorenog priznavanja njenog postojanja izazvalo šok ravan ratnom razaranju. U tom smislu, Lorensu možemo zameriti i nejasnost, i nedovršenost, ponekad i nedoslednost, ali mu nikako ne možemo osporiti zasluge za preko potrebno uzburkavanje duhova i izgovaranje naglas onoga o čemu se nije ni šaptalo. Oldos Haksli, u predgovoru knjige Lorensovih pisama, kaže da je on insistirao na tome da svaki čovek mora biti umetnik u svom životu, da mora stvoriti sopstvene moralne vrednosti, jer je umetnost življenja teža od umetnosti pisanja: „Mnogo je delikatnije voditi ljubav i pridobiti je, nego izjaviti je.“ (Aldington 1961: 14). Još je delikatnije biti vesnik proleća usred zimske idile, i trubadur slobode među nemuzikalnima. A upravo je to bio Dejvid Herbert Lorens.

5.6. Džerald i Gudrun: borba titana

Osnova Lorensove dijalektike nalazi se u savršenoj povezanosti suprotnosti. U svom eseju *The Crown* (1925), on kaže da sve teče prema dijalektičkom obrascu, u kojem se suprotstavljeni elementi sudaraju, povezuju i razdvajaju u vidu novih, ali sličnih suprotnosti. Ukoliko bi se uklonilo ono što ih čini suprotnima, sve bi se urušilo – svetlu je potrebna tama, početku – kraj, dobru – zlo. Zakonitost koja proizilazi iz ove postavke, jeste nestajanje one suprotnosti, koja pobjedi onu drugu. Ovoj zakonitosti podlegli su Džerald i Gudrun, kao par.

Džeralda Kriča, industrijskog magnata i aristokratu, Rupert vidi kao „potpunog, unaprijed sudbinom određenog, osuđenog, ograničenog.“ (Lorens 1976a: 263). Džerald je do te mere deo degenerativnog procesa društva, da taj proces uopšte i ne prepoznaje. On ne uviđa koliko je apsurdno da osoba snažne individualnosti, kakva on u suštini jeste, tu individualnost uporno potiskuje za ljubav društvenog poretka. Volja za moć, kao i kod Hermione, jedina je realnost koju priznaje. Razlika je, možda, u tome što je Hermioni bitan proizvod borbe volja – Rupert, dok je Džeraldovu važna sama borba, sam proces podvrgavanja njegovoj volji. Kako Meri Frimen navodi (Freeman 1955), plodovi pobjede samo su rezultati. Razlika između Džeralda i Ruperta nije samo klasna razlika, ali, pozadina izbora koje prave obojica, uvek je klasno obojena: Rupert je neopterećen takvom vrstom nasleđa, pa su njegovi izbori takođe neopterećeni njime, dok Džeralda prati ugušujuća društvena odgovornost, i to u svetu koji se promenio na gore, od doba kada je njegov otac upravljao rudnikom. Stoga, Džerald uvek bira put koji će mu olakšati da ostane na privlačnoj poziciji moći. Njegov otac je proveo svoj vek u konstantnom konfliktu između želje da zadrži svoje bogatstvo i želje da postupa hrišćanski. Džerald izbegava taj konflikt, birajući da ne bude hrišćanin. Shvatajući na samom početku svoje direktorske karijere, da radnici nisu protiv njega samog, već protiv gospodara kao pojma, on odlučuje da u tom svojevrsnom ratu, ima puno pravo da pobjedi. To pravo na pobjedu upravlja svim njegovim postupcima: u poslovanju – prema radnicima, u intimnom životu – prema prijateljima i ženama. On ne razmišlja, on reaguje. Jedino što je važno, jeste velika društvena proizvodna mašinerija, a on je njen glavni opslužitelj.

Gudrun Brangven, zajedno sa sestrom Ursulom, pripada onim ženama u romanu, koje predstavljaju lakmus-papir za ispravnost Rupertovih i Džeraldovih stavova. Vežu Gudrun i Džeralda određuju u potpunosti njihovi stavovi prema društvu. Ovo je, naravno, rečeno veoma uopšteno ali, posmatrajući na koji način se njihova veza razvija i prekida, ustanovićemo da su preduslovi za početak njihove veze usko povezani sa njihovim društvenim ograničenjima. Gudrun je umetnica, koja je provela nekoliko godina u Londonu,

živeći tamo umetničkim životom. Vrativši se na neko vreme u Beldover da bi, kako kaže, „reculer pour mieux sauter“¹¹², ona pati zbog nemilosrdne izloženosti bezobličnoj, prljavoj sredini i njenim podozrivim stanovnicima: „Zašto se željela tome podvrći, da li se još uvijek željela tome prepustiti, tom nepodnošljivom mučenju od strane tih ružnih, beznačajnih ljudi, te unakažene okolice? Osjećala se kao kukac koji se s mukom kreće po prašini. Bila je ispunjena gađenjem.“ (Lorens 1976a: 12). Uočavamo Gudruninu osetljivost, ali ta osetljivost je drugačija od Ursuline. Ursula je u svojoj odvojenosti osetljiva na zbivanja unutar njene duše, ako se i eksponira, to čini nesvesno, pa je nesvesna i reakcije spoljnog sveta na nju, dok se Gudrun svesno pokazuje, uživa u divljenju koje izaziva, ali je istovremeno vređa negativna i podsmešljiva reakcija publike. Njena umetnost predstavlja njeno svesno društveno biće, baš kao što Džeraldova kompanija predstavlja njegovo. U tim svetovima, oni su gospodari, smireni, hladnokrvni, sprovode svoju volju do krajnjih granica.

Interesantno je da je Lorens baš Gudrun poverio zadatak da na samom početku romana, u razgovoru sa Ursulom, postavi dijagnozu engleskog predratnog društva: „ – Zar ti se ne čini da se želje ne ispunjavaju? *Ništa se ne ispunjava!* Sve vene u zametku.“ (Lorens 1976a: 9). Očekivali bismo možda da ovako nešto izgovori meditativni Rupert, međutim, Gudrun je, kada se bolje razmisli, i bolji kandidat jer je umetnica, stvaratelj, i bolje razume proces rađanja, rasta i umiranja. Život umetničkog dela zavisi od publike, a društveni život žena kakve su Ursula i Gudrun, odvijao se pred nezahvalnom publikom. Ideja o zametku i klijanju pojaviće se još nekoliko puta u romanu (kada Rupert govori o truleži ljudske vrste, zatim u opisu Ursule, čiji život kao da stoji u mestu, ali unutar nje se dešava neko neobično komešanje i kada se kucanje Ursulinog srca poredi sa klijanjem semena), u skladu sa Lorensovom oprobanom metodom. Istovremeno, prve Gudrunine misli o Džerald, kada ga ugleda na venčanju njegove sestre, tiču se blede, polarne svetlosti, svetlosti koja ne daje život. Nakon snažnog utiska koji Džerald ostavlja na nju, Gudrun ima potrebu da u osami oseti „to čudno, snažno cijepljenje koje je promijenilo u cijelosti prirodu njene krvi.“ (Lorens 1976a: 27). Ona je odmah zaslepljena njegovom muževnošću, jednako kao i realnom moći kojom odiše. Već se tu, na samom početku uspostavljanja veze između njih dvoje, primećuje sudbonosna odvojenost, ali ne odvojenost kreativne individualnosti, kao kod Ruperta i Ursule, nego potreba da se na miru ispitaju osobine potencijalnog plena, i u skladu s tim, uspostavi borbena gotovost. I ovde smo svedoci još jedne Lorensove izuzetno uspešne tehnike: opisivanje psihičkih reakcija kao da su fizičke, i to vrlo snažne. Uz gotovo hipnotičko ponavljanje pojedinih reči u opisivanju tih reakcija, ovakav Lorensov stil doprinosi jasnijem tumačenju karaktera lika o kojem je reč ili prirode veze koja se polako

¹¹² Reculer pour mieux sauter, franc. = uzmaknuti da bi se bolje skočilo, prim. aut.

razvija, a u slučaju Gudrun i Džeralda, pojačava zloslutni utisak, koji neće popustiti do samog kraja romana. U predgovoru američkom izdanju romana, Lorens brani svoje pripovedne postupke, opisujući ih kao najprirodnije za pisca, i primerene svrsi: „svaka prirodna kriza emocija ili strasti ili razumevanja, dolazi iz tog pulsirajućeg trenja napred-nazad, kojim se postepeno stiže do kulminacije“.¹¹³ (Lawrence 1961: viii). Ova seksualizovanost stila, naročito kada se tiče Gudrun i Džeralda, prema Dejvidu Gordonu (Gordon 1966), vodi nas jasnom shvatanju potencijalne sadomazohističke prirode veze između njih dvoje, te povezivanju slika svetle kose i arktičke svetlosti u simboličkom značenju, od kojih će, kako roman odmiče, Lorens stvoriti koncept, suprotstavljen nekim drugim konceptima. Motiv pulsirajućeg trenja javlja se i u vezi sa Rupertom, i to u Hermioninim razmišljanjima, s tim što ga ona vidi u negativnom svetlu, u skladu sa svojom gotovo aseksualnom prirodom: „Sve je to bilo glupo kretanje naprijed i natrag, žestoko njihanje koje će na kraju biti prejako za ravnotežu njegove ličnosti, i on će se smrskati i biti mrtav.“ (Lorens 1976b: 75). Posmatrajući situaciju iz tog ugla, jasno nam je da onaj koji odbija blagotvornost lorensovskog pulsiranja, ne može doživeti ispunjenje sopstva. U tom smislu, Lorens ne prikazuje promene karaktera svojih junaka, već promene stanja njihovih bića.

Od samog početka je jasno ko te promene priželjkuje, a ko ih se plaši. Ukoliko razmišljamo tom linijom, doći ćemo do zaključka da se dva glavna para u *Zaljubljenim ženama* pozicioniraju oko osnovnog kontrasta u romanu: narcisističko raspadanje unutar ljuštore ega, naspram kreativno-destruktivnog raspadanja same ljuštore ega. Samim tim nam je jasno da Džerald i Gudrun kao par, i Džerald kao pojedinac, pripadaju prvom delu kontrasta, dok za Gudrun tek treba da ustanovimo na koju će se stranu, ako ikoju, polarizovati. Poput Hermione, i Džerald je duboko u sebi prestravljen pogledom u budućnost: dok god je imao cilj koji je trebalo ostvariti u rudnicima, on je osećao pripadnost velikoj industrijalizovanoj mašini, te nije morao razmišljati o smislu i svrsi svog postojanja. Međutim, dovevši (očekivano) očevu kompaniju do savršenstva, Džerald je potajno sve češće osećao svoju nepotpunost i neuspeh u ostalim sferama života. Kada govorimo o neuspehu u ostalim sferama života, mislimo na jalovost manifestacija društvenih uloga, koje je Džerald, kao autentični primerak svoje klase, morao prihvatiti. Komplikovanost opterećenja klasnim nasleđem, najbolje ćemo sagledati ako se vratimo u godine Džeraldovog detinjstva. Atmosfera haosa koju smo zatekli u Šortlandsu posle venčanja, samo je odjek atmosfere koja je vladala u Džeraldovom detinjstvu: majka nije dozvoljavala da deca budu kažnjavana, i pred njima je oca porodice nazivala kukavicom, ako bi se usudio da ih kazni. Stiče se utisak

¹¹³ [“every natural crisis in emotion or passion or understanding comes from this pulsing, frictional to-and-fro which works up to culmination“. Prevod na srpski: N. G.]

da su mnogobrojna deca Kričovih bila prepuštena sopstvenoj zlovolji, jer se gospođa Krič, u skladu sa svojim položajem, njima nije bavila, naravno, ali nije dozvoljavala ni da bilo kakve vaspitne mere primene ni dadilje, ni otac. Za Džeralda, gospođa Kerk, nekadašnja sluškinja kod Kričovih, rekla je da je bio pravi demon već sa šest meseci, te da ga je puno puta „štipnula za malu stražnjicu još dok je bio dojenče.“ (Lorens 1976a: 270). Ovako prizeman, komičan opis nekog koga upoznajemo kao moćnog i gotovo nedodirljivog, Lorens je način da kontrastira svakodnevnu parodiju života, razočaravajućem ishodu onoga što smatramo svojim velikim životnim delom. Naime, nakon razgovora Ursule i Gudrun sa gospođom Kerk, scena se seli u um Džeraldovog oca, čoveka na telesnom umoru, koji je dovoljno živio da vidi sva svoja načela i ideale takođe na umoru, većinu i sahranjene. Džerald, to nemoguće dete sa ištipanom zadnjicom, postaće ubica očevih ideala, i ovaj strašan kontrast Lorens koristi da nam dodatno potamni sliku koja nam se pojavljuje pred očima. No, pre nego što s predumišljajem ubije starovremenska načela, Džerald će postati nehотиčni ubica svog brata. U prvi mah se čini da je Džeraldovo nasleđe suviše okrutno, međutim, ovaj tragičan incident uklapa se u način odrastanja dece Kričovih, bez kontrole, bez granica. Dalje, uklapa se u Džeraldov lik tragičnog junaka, pomalo kao lik sa šekspirovskom tragičnom greškom, koja će donekle odrediti unutrašnju nesigurnost koja opstaje, uprkos spoljašnjem utisku savršenosti i ležernosti. Na kraju, uklapa se u utisak okoline, a pre svega porodice, o Džerald, a taj je utisak strahopoštovanja, ne zbog naročito autoriteta, nego snage same ličnosti. Kao da neka pritajena jeza obuzima svakog ko ga pogleda. Slično je i sa Hermionom, i takve utiske Lorens ponavlja više puta, ne dajući nam da zaboravimo od kakve su materije sazdana ova dva lika. Gotovo da bismo ih mogli uporediti sa glavom Gorgone, na čiji prizor se posmatrač okamenjuje. U slučaju njih dvoje, duše i volje onih koji im se suviše približe, izlažu se opasnosti da budu zaustavljene u razvoju.

Mladi naslednik poslat je u školu, ne na Oksford, već je odabrao Nemačku. Iako je mrzeo školu i predstavljala mu je mučenje, sada je smatrao da se to mučenje jednostavno mora proći, pa kako bude. Džeralda upoznajemo kroz odnos sa Gudrun, ali možda još i u većoj meri, kroz odnos sa Rupertom i razgovore s njim. I ovde, razgovarajući o slanju Džeraldove sestre Vinifred u školu, razotkrivamo razliku između njih dvojice i jedan deo one tragične greške u Džerald:

„ - Ona je čudno dijete – neobično dijete, neobičnije i od vas. A po mom mišljenju, osobita djeca se nikad ne bi smjela slati od kuće u školu. Samo približno prosječna djeca se mogu slati u školu – meni se tako čini. – Ja opet mislim sasvim suprotno. Ja mislim da bi postala vjerovatno normalnija kad bi otišla od kuće i družila se s ostalom

djecom. – Ona se ne bi družila, razumijete li? Ni vi se niste nikad družili, zar ne?“ (Lorens 1976a: 260).

U nastavku razgovora, Džerald tvrdi da ga je škola, iako ju je mrzeo, dovela u red, i da se ne može živeti, ukoliko se nekako ne dođe u red. Rupert, naprotiv, smatra da se ne može živeti ako se sasvim ne izađe iz reda. Dakle, vidimo da je Džerald odrastao u stalnom konfliktu sopstvenih osećanja i nametnutih pravila ponašanja. Potpuno odsustvo kontrole kod kuće, a onda odrastanje uz potčinjavanje kroz obrazovni sistem, dve krajnosti iz kojih ništa drugo ni ne može da proizađe, osim upravo one ljuštore ega, prepune unutrašnjih, autodestruktivnih sukoba. Kao svaki poslušan aristokrata, on smatra da se porodična i klasna tradicija i pravila moraju poštovati i sprovoditi bez izuzetka, i bez obzira na posledice. Jer, kakav značaj mogu imati posledice, naspram vekovne tradicije. „Tradiciju“ čitamo kao slepo povinovanje pravilima za življenje svakodnevnog života: od presvlačenja za ručak i večeru i ispravnog odabira escajga, do odabira podobnog životnog partnera. Strogo ograničen pravac kretanja pojedinca unutar Džeraldove klase, značio je potpuno odsustvo dodira sa velikim delom spoljašnjeg sveta. A spoljašnji svet je, do vremena kada je Džerald odrastao, u intervalima, i sve češće, stupao na staze utabane samo za njegov soj ljudi. Ne možemo reći da se Džerald ovoj novoj liberalizaciji međuklasnih odnosa protivio, ali, svoje strogo propisane uloge nije se odricao. U više navrata, Lorens ukazuje na moć Džeraldove samokontrole, proistekle iz potiskivanja, karakterističnog, kako za aristokratiju kao društveni sloj, tako i za vreme i mesto dešavanja. Naime, u situacijama kada Džerald diskretno izađe iz okvira uloge koju igra, uvek se uspešno vrati unutar nje, i takve epizode Lorens najčešće podvlači promenom u izrazu lica ili boji glasa, ili jednostavnim, ali rečitim poravnavanjem odeće: „Gerald je na trenutak sav sjao od zadovoljstva, kao da je učinjeno nešto naročito da bi ga obradovalo. Onda njegovo lice poprimi izraz dolične ozbiljnosti i on polagano kimnu glavom.“ (Lorens 1976b: 46). Ovde je reč o razgovoru sa Rupertom, a u narednom primeru, pojavljuje se maska savršenog sina: „Onda se začu tiho otvaranje vrata. Gerald se trgnu. Bio je ozlojeđen. I upravo taj njegov trzaj uplašiti Gudrun. On onda hitro pođe naprijed, namješteno uljudan i ljubazan.“ (Lorens 1976b: 113). Kada je posetio bolesnog Ruperta, „Prema ustaljenim pravilima, nosio je crno odijelo, izgledao je svečan, lijep i *comme il faut*.“ (Lorens 1976a: 255). U poglavlju *Borba gladijatora*, pre nego što počne da se rve sa Rupertom, Džerald je nemiran i oseća se neupotrebljeno, beskorisno, jer je potreba za njim u rudnicima bila sve manja. Ipak, on je obučen za večeru, iako sam kod kuće. Mehanika postojanja i opstajanja, održava se, uprkos unutrašnjim sukobima. Zupčnici te mehanike prete da počnu da preskaču samo u dodiru sa Gudrun:

„A tada se njene oči, čudne i plamene, podigoše i pogledaše najprije oca, pa Geralda. A Gerald se ponovo trgnu u duši kao da je to više nego što može izdržati, dok je njen žarki, otvoreni pogled počivao na njemu. Taj je pogled nešto tako otkrivao, ona je u njemu bila tako otkrivena da to njegove oči nisu mogle podnijeti. On okrenu lice. I osjetivši da joj neće moći izbeći, sve se u njemu zgrči pod teretom okova.“ (Lorens 1976b: 53).

Vidimo ovde nagoveštaj potencijalnog pobednika u opasnoj igri dva titana. Koliko god Džerald važio za vođu, Gudrun je ta koja vodi igru, i nastojaćemo da pokažemo suptilne načine na koje ona to radi. Pre svega, moramo razotkriti slabosti i prednosti oba igrača. Krenućemo od klasne pripadnosti jer, uverićemo se, ona u slučaju i Džeralda i Gudrun predstavlja ironični obrt sudbine. Naime, aristokratsko poreklo Džeralda, koje je u generaciji njegovog oca i generacijama pre njega, predstavljalo svaku moguću prednost, za Džeralda je počelo da biva opterećenje i slabost. On jeste iskoristio svoje nasleđene privilegije do maksimuma, ali u osvitu Prvog svetskog rata i drastičnih promena koje će on doneti, Džerald je duboko u sebi osećao nedovoljnost onoga što mu je davno utaban put pružao. On sam kaže da je „onaj vrug u meni ili vrlo živ ili mrtav“. (Lorens 1976b: 36). On oseća da ima još nešto, negde izvan njegovog života i posla, ali ne ume da se do toga probije. Njegov unutrašnji konflikt ostaje u njemu, zauvek u začaranom krugu, nema duhovne snage za inicijalno presecanje pupčane vrpce sa konvencijama koje ga sputavaju. Taj usijani krug unutrašnjeg nezadovoljstva funkcioniše baš kao i njegovi rudnici: kao *perpetuum mobile* – zastrašujuća preciznost mehanike ne dozvoljava grešku, ne dopušta ljudskom faktoru da napravi ni najmanju pukotinu. Zato je Džerald izgubljen. Peter Fjågesund kaže da on predstavlja i staru Englesku i modernu, progresivnu Englesku (Fjågesund 2008), sažimajući u sebi herojsku prošlost i kvaziherojsku sadašnjost. On spada u one junake koji nisu svesni degeneracije društva, iako zbog nje lično pate. Sve ono što je prethodne generacije Kričovih umirivalo, činilo ih ponosnima, korisnima i bogatima, Džerald u nije bilo dovoljno, naprotiv, činilo ga je ranjivim, a posle rata, beskorisnim. Dokaza za to u romanu je i previše, a najstrašniji je svakako Džeraldova smrt u snegu. Istovremeno, poslednji tračak nacionalnog dostojanstva, starih principa koje Džerald predstavlja, na taj način je spašen, jer je smrt u ledenim prostranstvima u kolektivnoj svesti čista, mirna, dostojanstvena, naročito naspram užasnih, degradirajućih, unakazujućih smrti u rovovima Prvog svetskog rata. Lorens nije propustio da na ovaj način čitavoj naciji razotkrije njen samozavaravajući karakter – Džerald zaista umire uzalud, baš kao i ogroman broj ljudi koji su život dali za apstrakciju kakva je nacija.

U smislu veze sa Gudrun, on razmišlja o braku, ali braku kao ispunjavanju određenog seta pravila:

„No nije htio sklapati nikakvu čistu vezu s bilo kojom drugom dušom. To nije mogao. Brak za njega nije bio priznavanje nekog odnosa s Gudrun, nego priznavanje obveza prema jednom utvrđenom svijetu, želio je prihvatiti utvrđeni poredak u koji u životu nije vjerovao, a onda će se povući u podzemlje za cijeli život. To je želio učiniti.“ (Lorens 1976b: 147-148).

Eto danka prihvatanju očekivanih uloga! Nije verovao u brak, ali će se povinovati konvencijama, pa makar život proveo kao lutka u izlogu: spolja savršeno uređen i ugodan, a iznutra prazan, praznog pogleda i misli. Generacije su tako živele, pa zašto bi on bio izuzetak? Jedini pravi izuzetak napravio bi svojim izborom supruge, jer, od njega bi se očekivalo da se oženi ženom klasno jednakom njemu. Njegovi roditelji su već plaćali danak nesrećnog, neuravnoteženog braka, on nema drugi model ponašanja pred sobom. Umesto da ga upravo ta činjenica podstakne da se otrgne ukalupljivanju, on je prosto prepisuje i prihvata je. Iako unapred vidi svoju propast, on kao otrovan nekakvim egzotičnim otrovom koji parališe udove, a ostavlja um još neko vreme da u čudovišnoj panici spoznaje sopstvenu smrt, ne čini gotovo ništa da do nje ne dođe. I tu je vrlo indikativna njegova misao o ponuđenom odnosu sa Rupertom: „Jer, čudnovato se oduševio Rupertovom ponudom. No, bilo mu je još milije da je odbije, da se ne obvezuje.“ (Lorens 1976b: 148). Pred jednim vidom rešenja svog potonuća u podzemlje, Džerald bira da ne prihvati pruženu ruku. Nije to ni prvi ni posledni put da on upravo srlja u samouništenje, i utisak je da je Lorens baš to želeo da naglasi: pojedinac koji između konvencija, očigledno destruktivnih po individualnost, i osobnosti, koje nose rizik od otuđenosti od mase, bira ono prvo, korača sigurnim putem ka svom unutrašnjem raspadu. Ne možemo poreći ni činjenicu da Džerald sadomazohistički uživa u sopstvenom uništenju.

Gudrunino poreklo moglo je vrlo lako da joj, u datom društvenom poretku, predstavlja slabost. Međutim, ona ga pretvara u svoju prednost. Očeva umetnička crta vodi je životu van Beldovera i iskustvima neuobičajenim za člana mnogobrojne porodice Brangven. Imala je pristup i umetničkoj boemiji i aristokratskim krugovima u Londonu, zahvaljujući svom talentu. Na neki način, upravo joj je suprotstavljeni sloj društva, većini nedostupan, omogućio da svoje niže poreklo učini svojom prednošću: umetnički izraz, koji bi se kod žena iz viših društvenih slojeva smatrao simpatičnom, možda i nastranom osobenošću, kod Gudrun je smatran osvežavajućom nadarenošću. Iako je ovakva postavka stvari do srži licemerna i klasno opterećena, ona radi u korist Gudrun. Hermiona i ostali „connoisseurs“ smatrali su poznavanje umetnosti svojom društvenom prednošću, a sebi su mogli dozvoliti spuštanje na niži klasni nivo, radi uživanja u umetnosti. Gudrun ne ostaje ravnodušna na to, i iz dna duše mrzi tu Hermioninu nasleđenu mogućnost izbora, iako je svesna da bi i sama tako

postupala, da je na njenom mestu. Ipak, koristi priliku da blista svojim radovima, i u Londonu je praktično jednaka ljudima koji joj se u Beldoveru verovatno ne bi ni obratili.

Postoji još jedno opterećenje za Gudrun, koje njen položaj u odnosu na Džeraldov, čini daleko težim, a njenu pobjedu, koliko god gorku, čini važnijom. Gudrun, osim klasnog obeležja, obeležava i rodna pripadnost, koja nosi dodatne konsekvence. Već pomenuti razgovor sa Ursulom, u kojem razmatraju mogućnost nevenčavanja, otkriva neveselu sudbinu žene u društvu: ili će ostati usedelica, pa joj u tom slučaju preostaje samo da bude učiteljica u školi ili u nekoj bogatoj porodici, ili će se udati i postati supruga tog i tog gospodina. Kako Ursula pravilno zapaža, to bi bio kraj iskustva, jer od momenta udaje, ženu je čekala uloga majke i domaćice, bez velikih šansi za razvoj sopstva u željenom pravcu. Pitanje je i da li su mnoge žene uopšte imale predstavu o tom „željenom pravcu“, s obzirom na duboko ukorenjene društvene konvencije, koje su zapravo i služile da se kod žena pojavljuje što manje ideja o nekim drugim mogućnostima. Danas, neobično je kada čitamo poglavlje *Kupač*, u kojem sestre Brangven zavide Džeraldnu na slobodi plivanja u jezeru. Iz današnje perspektive, najjednostavnija stvar na svetu, bila bi skidanje u kupaći kostim i uskakanje u vodu, ali Gudrun i Ursula nisu imale takvu mogućnost.

„ – Bože, što znači biti muškarac! – Uzviknu ona. – Što? – uzviknu Ursula iznenađeno. – Sloboda, nezavisnost, pokretnost! – povika Gudrun, čudnovato rumena i blistava. – Muškarac si, želiš nešto učiniti, i učiniš to. Nemaš *tisuću* prepreka koje žena ima pred sobom.“ (Lorens 1976a: 58).

To je možda banalan primer, ali je baš zato i vrlo realan primer Gudrunine ideje o tome da sve vene u zametku. Ovde provejava čak i misao da bi udajom za tako snažnog, modernog, bogatog muškarca, žena iz nižeg društvenog sloja ostvarila izvesnu slobodu, ali, nažalost, to bi bio samo privid slobode, jer bi nastupilo sputavanje u drugu vrstu uloge. I sve to samo zbog nesrećnog rasporeda hromozoma.

Aristokrata po nasledstvu i duhovna aristokratkinja, našli su se jedno naspram drugog, kao u areni. Lorens za oboje formira auru severnih svetova – Džeraldnu konstantnim ponavljanjem motiva polarne svetlosti, severnjačke lepote, snega i leda, a za Gudrun suptilnije: njeno ime potiče iz jezika Old Norse¹¹⁴, a značenje mu je „tajno božije znanje“¹¹⁵. Možemo ovde dodati i jednu crticu Džeraldovog karaktera, koja se u romanu malo spominje, a i dosadašnja kritika nije obraćala puno pažnje na nju. Naime, kada Rupert predstavlja Džeralda Mineti, on kaže da je on vojnik, istraživač i Napoleon industrije. Džerald kao Napoleon industrije predstavlja centralno interesovanje u romanu, dok se o njemu kao

¹¹⁴ Old Norse = jezik iz grupe Severnogermanskih jezika, obuhvatao današnje teritorije Danske, Skandinavije i Islanda.

¹¹⁵ Gudrun, Old Norse: guð = bog, rún = tajno znanje, mudrost.

istraživaču govori konkretno na samo jednom mestu i aludira se nekoliko puta na njegovo poznavanje urođeničkih kultura. O Džeraldovom vojniku ne znamo gotovo ništa, osim što možemo da pretpostavimo da se radi o učešću u Burskim ratovima, jer Rupert kaže da je Džerald „bio u poslednjem ratu.“ (Lorens 1976a: 79). Tu crtu vojnika možemo povezati sa Džeraldovim idealima iz dečaštva i rane mladosti: divio se homerovskim junacima i čitavoj epohi, u kojoj je muškarac bio na čelu vojske heroja. Lako ćemo ovo dovesti u vezu sa severnjačkim, vagnerovskim ratnicima i moralnim kodeksom kojeg podrazumevaju. Raščlanimo li sad simboliku Gudruninog imena i Džeraldovih unutrašnjih moralnih, mentalnih i telesnih sukoba, možda bismo mogli da sagledamo dodatne razloge neminovnosti ishoda borbe između njih dvoje. Gudrun je, prema legendi, bila žena kralja Sigurda, a kada je on umro, preudala se za Atlija. Međutim, saznajući da joj je on ubio braću, ona ubija sinove koje ima s njim, daje mu njihova srca da pojede i potom ga ubija. Dakle, Lorensova Gudrun nosi ime snažne, ratnički nastrojene, beskompromisne žene, opterećene bremenom patrijarhalne tuge za braćom. Iako je sličnost između njih dve minimalna, simbolika koju ime nosi, Lorensu služi ne samo da postavi Gudrun nasuprot Džeraldovom, nego i da je odvoji od Ursule. Rečeno je u više navrata da su sestre veoma bliske, ali i da se u odsudnim momentima udaljavaju, kao na primer u momentima Ursulinog konačnog približavanja Rupertu. U tim trenucima, Gudrun ne može da podnese da je u njihovoj blizini, delimično i zato što je svesna da ona sa Džeraldovom ne može da ostvari takvu vrstu partnerstva. Njena volja, senzibilna, a borbena, takođe snažno klasno obojena, najpre će je odvesti u Džeraldovo naručje, a zatim naterati da mu se odupre svom snagom. Njena snaga neće biti snaga mržnje i gnušanja, kao kod mitske Gudrun, nego snaga spoznaje, ravnodušnosti i sažaljenja. Džerald je privlačni i spoljašnjim izgledom i snagom ličnosti, ona je prosto hipnotisana njegovim celim bićem i rešena je da ga osvoji.

„A Gudrun je kao začarana bila svjesna njegova tijela što se pružalo i dizalo nad vodom poput plamena barskog plina, što se pružalo prema njoj s rukom ispruženom ravno poput stabljike. Od putenog, oštrog osjećanja njegove blizine krv joj obamre u žilama, duh joj se pomuti i obuze je vrtoglavica.“ (Lorens, 1976a: 150).

Džerald, sa svoje strane, stari ratnički, muški moralni kodeks koji upoznaje preko Homera, možda i nesvesno primenjuje na svoj svakodnevni život, tako što ne odstupa od davno zacrtanih pravila „noblesse oblige-a“¹¹⁶. Na svoju žalost, on ne spoznaje činjenicu da su poduhvati Velike Britanije sve, samo ne herojski, te da on kao pojedinac više nije u obavezi da se povinuje njenim pravilima. Isto tako, homerovski ratnici imaju moralne dileme, dok Džerald ne dovodi u pitanje moralnost svojih postupaka, nego sveukupnu

¹¹⁶ Noblesse oblige, franc. = plemstvo obavezuje. U slobodnoj interpretaciji, to je set strogih pravila ponašanja visokog društva.

svrsishodnost svog postojanja, sad kada njegovo industrijsko carstvo funkcioniše savršeno, a on sam kao glavni zupčanik, besprekorno uglančan, gotovo da i nije potreban. Duboko u duši, on oseća da će, ne preduzme li nešto radikalno, jednostavno biti smešten u muzej savršenih mašina, koje nisu prevaziđene, nego su jednostavno postale redundantne, upravo zbog svoje savršenosti. Baš kao i životinjske i biljne vrste, koje su, prema Darwinovoj teoriji dostigle sopstveni maksimum, pa iako zanimljive u svojoj začaurenoj savršenosti, ostaju zauvek ćorsokak evolucije.

Snazna je seksualna energija koja struji između njih dvoje, i odmah je jasno da će ova veza biti sasvim drugačija od Rupertove i Ursuline. Džerald sa svoje strane, takođe posmatra Gudrun, a ona je ta koja uspostavlja posebnu vezu između njih. Od toga momenta, ona vodi igru.

„Veza je među njima bila uspostavljena i pogledom i glasom. Tonom svoga glasa jasno je dala do znanja da su oni istog kova, on i ona, i da među njima postoji neka vrsta đavolskog slobodnog zidarstva. Odsad je znala da ima vlast nad njim. Kad god se budu sreli, bit će tajno povezani. A on će u toj vezi s njom biti bespomoćan. Duša joj je klikkala.“ (Lorens 1976a: 152).

Odmah možemo uporediti odnos ovo dvoje sa odnosom Džeralda i Minet. Lorens na suptilan, ali indikativan način, pokazuje razliku, tok i očekivani kraj ove dve veze. Pogledajmo kako opisuje kretanje Minet, a kako kretanje Gudrun: „Djevojka se držala Džeralda i činilo joj se da joj je kretanje usklađeno sa njegovim. On je to znao i bio ispunjen demonskim zadovoljstvom što ritam njegova hoda nosi oboje. Držao ju je potpuno u šaci svoje volje, a ona je, mičući se u njoj, bila podatna, šutljiva, nevidljiva.“ (Lorens 1976a: 89). U gotovo istu situaciju kretanja Lorens stavlja Gudrun i Džeralda, ali su uloge bitno drugačije: „Činilo se da joj se savršeno prilagodio usklađivši svoj korak s njenim. I tako, odjednom, bio je oslobođen, savršen i snažan poput heroja.“ (Lorens 1976b: 117). U situaciji sa Minet, Džerald je obuzet isključivo procesom potčinjavanja, a ona je lak plen. Sve ono kako je Lorens opisuje, da podseća na mačku, da govori na dečiji način, ne izgovarajući glas „r“ kako bi trebalo, da je kao lepi, ledeni cvet koji se otvorio do užasne razgolićenosti, nezrela, a svesna zla i mračnog, sve to navodi na pomisao da ono čime Džeralda osvaja, jeste maska nevinosti iz koje izbija iskustvo poročne žene, nemilosrdne prema slabijima od sebe, a krotke naspram onih od kojih može imati koristi. Džerald je jasno da ju je osvojio i bez bitke, da je samom svojom pojavom već odneo pobjedu, i to je jedino važno. Minet je samo jedna u nizu seksualnih trofeja, ona mu ne može doneti ispunjenje za kojim žudi, ona služi upravo kao dokaz ispraznosti, još jedna potvrda da je potrebno mnogo više za razvoj sopstva. Džeraldova čulna reakcija na nju je takođe drugačija u odnosu na reakciju na Gudrun: „A kad

je okrenuo glavu, njena meka kosa pređe mu preko lica i svi njegovi živci planuše kao pod blagim valovima struje. Ali u srži kičme, glavno središte njegove snage držalo se čvrsto ulivajući mu veličanstven ponos.“ (Lorens 1976a: 90). Dakle, vidimo da su uključena samo čula, nema mentalne povezanosti, samim tim nema ni govora o spoznaji viših nivoa svesti putem čulnih iskustava, što vidimo kod Ruperta i Ursule, te pokušaj toga kod Gudrun i Džeralda.

Sa Gudrun, pak, Džerald se oseća snažnim, ali ne zbog lakoće osvajanja, nego upravo zbog uzbudljive mogućnosti borbe. Čak, u prvi mah, on je taj koji pokušava da prilagodi sebe njoj, oseća da mu je dorasla, pa i više od toga. Lorens ponovo govori o srži Džeraldovog bića, ali ovog puta, to nije ona ponosita srž, pobedonosna samo zbog svojih nasleđenih prednosti, nego „snažna, divna srž njegova bića. Toplina i gibanje njenog hoda čudesno su ga prožimali.“ (Lorens 1976b: 117). Njemu je potrebno da mu neko nadogradi ono što mu nedostaje, a nedostaje mu upravo srž – s obzirom na to da je dotadašnji centralni deo njegovog života zauzimala porodična kompanija, on je morao na drugoj strani potražiti svrhu svog postojanja. I kako sam priznaje, „Stotinu ću puta prodati dušu – ali ne bih mogao podnijeti da niste ovdje. Ne bih mogao podnijeti da budem sam. Mozak bi mi prsnuo. Istina je.“ (Lorens 1976b: 118). I tu je ključ razumevanja Džeraldovih patnji: njegov ideal vojskovođe heroja u prljavom, industrijskom svetu neostvarljiv je, a pri tome, čini se da je zaboravio da vođe uvek na kraju ostaju sami sa svojim bremenom. Nadalje, ispunivši ono što je mislio da mu je svrha i što je mogao u svakom trenutku kontrolisati, ostaje užasnut pred nečim što je neminovno i ne da se kontrolisati – pred smrću. Slike smrti, ne samo konkretne, očeve smrti, nego i one prikrivene čulnim doživljajima, konstantno se nižu kada je reč o Džeraldu i Gudrun. Na primer, u toj istoj slici kretanja, za Gudrun Lorens kaže: „Polagano je umirala, i dok su hodali kroz mrak olujne noći, ona se pripijala uz njega.“ (Lorens 1976b: 117). Odmah zatim, kaže da je „polagano srkala taj otrov“. (Lorens 1976b: 117). U nastavku poglavlja, strastveni zagrljaj njih dvoje izaziva „nesvesticu“, „neljudsku napetost“, „kobno likovanje“, „zamiranje duha“, „spoznaju smrti“, „tonjenje u beskrajnu prazninu“, sve dok sutradan, ove vizije smrti ne zameni stvarna, iskežena smrt, gotovo kao uvreda u kući plemenitaša, koji ne priznaju poraz bilo koje vrste. Razarajući vrtlog smrti Lorens vešto nadovezuje na jednako razarajući vrtlog strasti, ukazujući time na neminovni ishod veze koja počinje uznemirujućim čulnim slutnjama smrti, i čiju će konzumaciju ubrzati konkretna smrt.

Smrt Džeraldovog oca ne predstavlja samo porodični žalosni događaj, nego i konačnu smrt epohe, koja je predugo болоvala, baš kao i sam otac. Na neki način, gospodinu Kriču ovo nije prvi put da umire, koliko god to čudno zvučalo. Naime, kada je Džerald preuzeo rukovodstvo nad rudnicima i sproveo modernizaciju, njegov otac je zapravo već tada

umro. Umro je čitav sistem načela prema kojima se gospodin Krič vladao, tako da su ti trenuci obeležili njegovu duhovnu smrt. Za razliku od Džeralda, koji je preuzeo kontrolu nad poslovanjem i tako sebi omogućio određeni period korisnosti i smisla, njemu je preostalo samo sećanje na godine kada je kao viktorski mogul držao sve konce u svojim rukama. Sada, u smrti, njegova volja je i dalje snažna, ali besprekorno dostojanstvo uloge koju mora do kraja da izvede, biva narušeno očajničkom, telesnom željom da zavapi pred Džeraldom. Da, baš pred Džeraldom, odnosno pred delom sebe u njemu, onim delom koji se još drži starog dekoruma, koji odbija da traži pomoć i negira gubitak kontrole. Džerald ništa strašnije od toga ne bi moglo da se desi, jer on smatra da „čovjek treba brzo umrijeti, poput Rimljana, i treba biti gospodar sudbine u umiranju kao i u životu.“ (Lorens 1976b: 59). Ne zaboravimo da Džerald umire upravo tako – pored nekoliko načina da izbegne smrt (blizina Marienhütte-a, gvozdeni klinovi sa konopcima za lakše savladavanje uspona i stara rimska staza što vodi u Italiju), on bira brzu, veličanstvenu, jezivu smrt, baš kao Rimljanin i, sa previše simbolike, nad stazom iz doba slavnog Rimskog Carstva.

Kao da otac želi da ga natera da uvidi da mu je borba uzaludna, da će pre ili kasnije morati da poklekne, te da mu njegova smrt ne donosi konačno oslobođenje od starog sveta, nego naprotiv, viziju sopstvene budućnosti u kojoj će i on sam postati plen industrije. Jedina razlika je u tome što je otac bio žrtva modernizacije, on je odbačen kao nedovoljno produktivna mašina, a Džerald će dovesti savršenstvo, koje će ga učiniti nepotrebnim.

Ima li onda razlike u svrsi postojanja između njega i običnog radnika? Obojicu će zameniti mehanicistički princip, jedino što je Džerald finansijski nezavistan, a običan radnik mora pronaći način da sebi obezbedi egzistenciju. Svrhu, srž života, i jednom i drugom ubija velika industrijska mašinerija, Džerald jer u svojoj konačnosti, zamrznutosti, ne vidi ništa drugo što bi ga ispunilo, a radniku zato što, izbačen iz jednog velikog sistema, da bi preživeo mora postati deo nekog drugog, možda još surovijeg, koji će ga zasigurno odvesti i dublje u tupu ravnodušnost. Kako bi to Lorens rekao,

„Bio je to prvi veliki korak ka uništenju, prva velika faza kaosa, zamjena organskog načela matematičkim, razaranje organskog cilja, organskog jedinstva i podvrgavanje svake organske jedinice velikom mehaničkom cilju. Bilo je to čisto organsko rasulo i čista mehanička organizacija: prvo i najljepše stanje haosa.“ (Lorens 1976a: 294).

Potajno je Džerald svega ovoga bio svestan. Lorens kaže: „Živjet će, ali smisao njegova života srušit će se u njemu, božanski razlog njegova postojanja će nestati. (...) Osjećao je da je njegovom *razumu* potreban jak poticaj prije nego što bi se tjelesno mogao uzbuditi.“ (Lorens 1976a: 296-297). U takvom mentalnom i fizičkom magnovenju, sa jasnom slikom očeve smrti i zlokobnom vizijom sopstvene sudbine, Džerald se okreće Gudrun. Čak i

kada oseća da mu je potreban podsticaj da bi dalje živeo, on ga ne dobija putem zacrtavanja nekakvog kreativnog cilja, nego u uzbuđenju predstojeće borbe da svoj očaj pretoči u nekog drugog, da tog drugog potčini sebi i od njega (zapravo, nje) napravi isto tako konačno, izgubljeno biće, kakav užasno shvata da je i sam. Bio je to pravi momenat za ostvarivanje onoga što su oboje osetili u razgovoru sa Džeraldovom mladom sestrom Vinifred, očevom ljubimicom. Naime, shativši da devojčica ne želi verovati da će joj otac umreti, i Džerald i Gudrun osetili su snažan zov telesnog samozaborava:

„I oboje osjetiše potajnu želju da od svega dignu ruke, da sve odbace i utonu u potpunu raspojasanost, grubu i nesputanu. U Gudrun se uzburka neka čudna, pogubna strast. (...) Žudila je za tim, podrhtavala je od blizine tog muškarca koji je stajao upravo iza nje i u kojem je naslućivala onu istu pogubnu razvratnost koja se i u njoj uzburkala.“ (Lorens 1976b: 62-63).

Nisu mogli da nađu mesta za konkretnu, opipljivu smrt u svojim životima, kojima su do tada suvereno vladali. Do smrti gospodina Kriča, ona je za njih predstavljala udaljenu apstrakciju. S obzirom na to da su oboje verovali u silu volje, i sprovodili je u onome u čemu su bili najbolji, sada su bili frustrirani mogućnošću da i njih nešto prisili, kako zaključuje Meri Frimen. Samozaborav i razvratna sloboda koja ih privlači, produkti su straha, ne samo straha od smrti, nego od gubitka kontrole, samim tim i gubitka srži života, ili konačne dijagnoze njenog nepostojanja. Na kratko, moguće je izbeći priznavanje gubitka tla pod nogama. U tom procesu samozavaravanja, vidi se razlika između Džeralda i Gudrun. Ishod tog procesa znamo, ali moramo razmisliti o samom njegovom toku, sagledati i Džeralda i Gudrun na početku destruktivnog ponašanja, u toku njega i na samom kraju. U tom smislu, prisetimo se događaja koji su bili okidači za buđenje strasti. Za Gudrun, to je bilo savladavanje arapske kobile pred teretnim vozom, a za Džeralda, Gudrunina pljuska, posle plesa pred govedima. Obe scene su epifanijske, presudne, gotovo hipnotišuće, nabijene snažnim emocijama, i Lorens ih majstorski opisuje, mešajući osećaje i reakcije ljudi i životinja:

„Gudrun je gledala raširenim, opčinjenim očima. Ali on je sjedio plamenih očiju i nepopustljiv, obuzdavajući kobilu, koja se okretala, vitlala i propinjala poput vrtloga vjetra, nemoćna da se otme iz kliješta njegove volje, ili da pobjegne od mahnite, jezovite lomljave što je u njoj odzvanjala, dok su vagoni polagano kloparali, teško, stravično, jedan za drugim, goneći jedan drugoga prek tračnica na prijelazu. (...) Gudrun je bila kao da joj je duša obamrla pri pomisli na neodoljivu, meku težinu čovjeka koja je tonula u živo tijelo konja: jakim, nesalomljivim bedrima plavokosi muškarac steže drhtavo tijelo kobile da bi je potpuno obuzdao; iz udova, slabina i

listova nogu, kojima je snažno obuhvatio i uklještio kobilu, osjećala je neki blagi, megnetički utjecaj.“ (Lorens 1976a: 140-141).

Nema sumnje da Lorens i ovde pribegava seksualizaciji jezika, najavljujući budući Džeraldov i Gudrunin odnos, zasnovan na snazi telesnog spajanja, prepun potčinjavanja i opiranja. Prenoseći ovakav odnos na društvo uopšte, možemo se saglasiti sa mišljenjem Dženifer Majkls, koja kaže da konj u Lorensovim delima predstavlja sva živa, spontana bića koja društvo zauzdava i muči:

„Međutim, želja za podređivanjem jednog živog bića nemilosrdnoj volji, stav je za koji Lorens veruje da je tipičan za društvo uopšte. Konj tako predstavlja sva živa, spontana bića utamničena i mučena od strane društva koje, izgubivši svoju moć, oseća da ga ugrožava životnost i odbija da je toleriše.“ (Michaels 1978: 116).¹¹⁷

Gudrun postaje svesna da će i ona, kao i kobila, biti primorana na bespogovornu poslušnost, ali zov podzemlja, u tom trenutku, jači je od želje za izgradnjom sopstva. Gudrun opija snažan osećaj ponosa što gospodar bezmalo svih duša te oblasti, bira baš nju. Nju pokreće „čudna, pogubna strast“ (Lorens 1976b: 62), za razliku od Ursule, koju pokreće „čudan sjaj nekog duševnog plamena.“ (Lorens 1976a: 10). Prema interesantnom zapažanju Džona Marksa, Ursulina želja za stranim i egzotičnim, oličenim u Rupertu, kao čoveku van konvencija, predstavlja regenerativni potencijal Engleske, dok Gudrunin erotski život „otkriva kako glad za industrijom može samo da ošteti englesko sopstvo.“¹¹⁸ (Marx 2005:155). On tumači Gudrunine izbore partnera kao najsigurniji indikator da industrijalizacija gura ljudski rod na strmu ivicu degeneracije. Gudrunin sledeći izbor, Lerke, samo je potvrda toga.

Ona i Džerald stalno će biti kao gladijatori u areni, gde vlada zakon jačeg. Svaki njihov telesni susret imaće porednika i poraženog – uvek će se znati konačni skor. I taj rezultat biće u tom trenutku nepromenljiv, ne kao kod Ruperta i Ursule, gde se ne traži porednik i gde uvek postoje mogućnosti prilagođavanja jedne ili druge strane, nadgradnje jednog bića uz pomoć drugog. Džerald i Gudrun, naprotiv, vuku se međusobno sve dublje u mračni, podzemni svet, u kojem svoje strahove od suočavanja sa sopstvenim nedostacima privremeno umrtvljuju sadomazohističkim užicima. No, ne smemo zaboraviti Rupertovo zapažanje da je i žena poput konja: želi da bude potčinjena, ali takođe i da se "želi oteti i strmoglaviti jahača u bezdan." (Lorens 1976a: 177). Upravo to važi za Gudrun, koja je privučena Džeraldovom dominantnom prirodom, ali će ga na kraju zaista uništiti i gotovo

¹¹⁷ [“The desire to subjugate a living creature to a ruthless will is, however, also an attitude that Lawrence believes to be typical of society as a whole. The horse thus represents here all living, spontaneous creatures who are imprisoned and tormented by a society which, having lost its own potency, feels threatened by vitality and refuses to tolerate it.” Prevod na srpski: N. G.]

¹¹⁸ [“reveals how an appetite for industry can only damage the English self.“ Prevod na srpski: N. G.]

doslovno baciti u bezdan. Lorens kod Ruperta i Ursule vezuje telesni čin sjedinjavanja sa vrhunskim iskustvom intelektualne spoznaje, dok je kod Džeralda i Gudrun i tu situacija drugačija. Ovo su motivi koji se pojavljuju u njihovim susretima: „lepotu poput boli“, „otrovni napitak smrti“, „mozak sažgan, ranjen“, „čelični zagrljaj“, „bol nenadmašivog blaženstva“ i slično. Poglavlje *Zameten*, sa Džeraldom i Gudrun, predstavlja na neki način pandam poglavlju *Izlet*, sa Ursulom i Rupertom. Konstrukcija je ista u oba: u prvom delu oba poglavlja, ova dva para imaju razmirice, različito motivisane doduše, a potom sledi neka vrsta pomirenja, pa seksualni čin. I tu se sličnost završava. Gudrun, ohrabrena dodatnom snagom koju je dobila posle Ursulinog odlaska, izaziva Džeralda da joj prizna da je zapravo ne voli, da je želi i da se ona sažalila nad njim posle smrti njegovog oca. Emocije koje se u tom momentu bude u oboje, ubilačke su prirode. „Kada bih je samo mogao ubiti“, šaptalo je neprestano njegovo srce. 'Kad bih je samo mogao ubiti – bio bih slobodan.'“ (Lorens 1976b: 265). Gudrun je došla do faze sažaljenja prema Džerald, ali ne onog početnog, majčinskog, nego ledenog, superiornog, uništavajućeg. Džerald se oseća poniženim, sve ono što je važno za njegove vrline, Gudrun je unizila i obezvređila do krajnjih granica. Njegov atletske izgled, socijalne veštine, bogatstvo, sve je to sažela i uništila u dve rečenice: „Tako si uporan, a u tebi je tako malo ljubaznosti, tako malo finoće. Tako si okrutan, uništavaš me – samo me razaraš – za mene je to grozno.“ (Lorens 1976b: 266). I na kraju, da bi dokazala svoju nadmoć i njegovu nemogućnost da potisne svoju želju za njom, ne smiruje se dok ga ne privoli na seksualni čin, rizikujući sopstveno uništenje. Ali, dok su Rupert i Ursula čulni užitek doživeli u skladu sa prirodom, ostvarujući savršeni sklad svojih bića i najavljujući plodnu budućnost za oba sopstva, za Gudrun i Džeralda on predstavlja uništenje: „Njegova je strast bila za nju užasna, napregnuta i jeziva, bezlična kao uništenje, krajnja. Činilo joj se da će je ubiti. Ubijala ju je.“ (Lorens 1976b: 267). Kada je dokazala sebi da i to može da preživi, mogla je da dozvoli i da povremeno gubi prednost. Znala je da će na kraju odneti pobjedu. Narušavanje Lorensove dijalektike o savršenoj povezanosti suprotnosti, ovde je u stanju tik pred vrhunac: „Ali uvijek je postojala ona vječna njihaljka u obliku vage, jedno se od njih uništavalo da bi drugo postojalo, jedno se potvrđivalo jer se drugo poništavalo.“ (Lorens 1976b: 268).

Okidač Džeraldove strasti za Gudrun, bio je njen fizički korak prema njemu. I ovde Lorens spaja ljudske doživljaje sa životinjskim. Nakon plesa pred škotskim govedima, i osećaja istovremenog straha i zadovoljstva, Gudrun je ljuta što je prekinuta u svom slavodobitnom trenutku. Rupert i Džerald, koji su oterali hipnotisano krdo, presekli su svengalijevsku nit, koju je Gudrun isplela svojim čudnim plesom. Da bi pokazao Gudruninu snagu volje, Lorens joj dozvoljava da ona bude ta koja će na kraju potpuno oterati goveda,

prkoseći Džerald. Istovremeno, ona mu pokazuje da neće biti lak plen, te da podatne žene – mačkice na kakve je navikao, njoj nisu dorasle. Pljusnuvši ga lako po obrazu (gotovo kao Majno divlju mačku), ona ostavlja prvu oznaku svoje nadmoćnosti: „Osjećala je u duši nesavladivu želju da prema njemu bude krajnje nasilna. Ugušila je strah i očaj koji su ispunjavali njenu svijest. Željela je i dalje činiti ono što je već učinila, s čvrstom odlukom da se ne da zaplašiti.“ (Lorens 1976b: 216). Prvo pravilo samoodbrane glasi da se ne sme nasilniku pokazati strah. To upravo Gudrun radi – prva postaje nasilna, da dobije prednost, da zbuni protivnika, što nikako nije zdrava osnova za vezu u kojoj bi trebalo oba partnera da se razvijaju do svog maksimuma. Nedugo potom, izjaviće i da će ona biti ta koja će poslednja udariti – reči izgovorene bez razmišljanja, ali, uverićemo se, veoma istinite. Kada ga zamoli da se ne ljuti na nju, on će joj reći da je voli. Džerald izjavljuje ljubav pod čudnim okolnostima: na trenutak je ukroćen, obespravljen, mazohistički potčinjen: „Užasan teret od kojeg mu se mutilo u glavi, grozno mutilo, pa potpuni gubitak vlasti nad sobom, bilo je previše za njega.“ (Lorens 1976a: 217). I ponovo se nižu slike jeze i straha: „ukočene oči“, „krv joj se sledi“, „poput tijela bez duše“, „strašno je patio“. Na ovako snažne i zloslutne emocije, koje oboje osećaju, nadovezaće se stvarna smrt – Džeraldova mlađa sestra, Dajana, utopiće se u jezeru usred glamurozne zabave. Od prećutnog razumevanja dvaju dominantnih volja, do smrti sa kojom će se suočiti nešto kasnije, Gudrun i Džerald stižu vožnjom u čamcu kao da prelaze reku Stiks, već obeleženi, prokaženi prokletnici. Njihovu mračnu romantiku prekidaju krici Vinifred i ostalih prestravljenih gostiju. Džerald će roniti tražeći nastradalu sestru, ali, sve i da je priroda bila milostivija prema njoj, strašna, neumitna logika obeležnosti, neće mu dozvoliti da je spasi. Bratu sa znakom Kaina, nije dozvoljeno da se iskupi.

Dakle, navedeni počeci međusobnog prepoznavanja između Gudrun i Džeralda, slute na odnos u kojem će jezičak na vagi dominacije prevagnuti čas na jednu, čas na drugu stranu, praćen tragedijama, seksualnim činovima nalik samrtnim laokonovskim zagrljajima i stalnim pokušajima da se potčini onaj drugi, po bilo koju cenu. Ni nastavak nije ništa manje mračan. Naime, Džerald i Gudrun će konzimirati svoju vezu u senci smrti, uz tragove prljavog, unakaženog, industrijskog kraja, koje će Džerald uneti u Gudruninu sobu i dušu. No, ona će najpre biti namamljena u Šortlands, utvrđenje prokletih, baš u trenutku kada se spremala napustiti Englesku. Džeraldov otac grčevito se hvata za razgovore sa Gudrun, kao da pokušava još malo životnog soka da ukrade od nekog ko nije Krič. Ona na neki način to prećutno prihvata, ulazeći u bolesnikovu sobu kao u prostor koji već ne postoji, kao da je već otplovio na drugu obalu.

Zatim na njenu obalu, u njenu porodičnu kuću, u njenu devojačku sobu ulazi Džerald. Kao da dolazi iz podzemnog sveta, sa strašnim iskustvom čoveka koji je video sablasti i koji je u smrtnoj opasnosti da to i sam postane, on traži Gudrun grčevitim pokretima ranjenika. Očaj, mrak, hladnoća, praznina, počeli su da previru u njegovoj duši, i on je gotovo potpuno nesvesno, kao u snu, stigao do Beldovera. Simbolično je što on stiže do Gudrunine kuće baš u momentu kada Ursula i Rupert izlaze iz nje. Par kojeg čekaju godine međusobnih spoznaja i razvoja sopstva, morao se ukloniti pred razornom snagom mraka, ostavivši nebranjenu teritoriju. Ursula će se vratiti u kuću, ali Džerald će već biti na dobrom putu da neopažen uđe u Gudruninu sobu – bujicu koja je probila branu, ništa ne može zaustaviti. Iz mračnog hodnika, Džerald instinktivno prepoznaje vrata njene sobe, poput krvoslednika, i ulazi kao u žrtveni hram.

„Gledala ga je dok je stajao s druge strane kreveta. Kapu je bio navukao duboko na čelo, crni ogrtač mu je bio zakopčan do grla. Lice mu je bilo čudno i sjajno. Bio je neizbežan poput nekog natprirodnog bića. Kad ga je vidjela, znala je. Znala je da u tom susretu ima nečeg sudbonosnog i da to mora prihvatiti. No ipak ga je morala izazvati.“ (Lorens 1976b:134).

Gudrun ne očekuje ništa manje od Džeralda. Znala je da prvo telesno iskustvo sa njim mora da podrazumeva njegov nelegitiman ulazak u njen prostor. Tu, u njenoj sobi, u njenom devojačkom krevetu, on je morao tražiti svoje pravo, da bi njegova pobjeda bila potpuna. Došavši ranjen i opasno blizu ništavila, bilo mu je potrebno da, barem privremeno, oseti pobjednički naboj u svojim žilama. A ona ga je na neki način prizvala: on jeste ušao na njenu teritoriju van svih pravila, ali, njene prethodne male pobjede dovele su do toga da mu nije preostalo ništa drugo, nego da svoj prvi, veliki trijumf doživi tako da liči na potčinjavanje njegovoj volji, što je moguće više. Morao je uprljati njenu bosonogu priliku u spavaćici, njen mikrosvet za koji je znala da će na kratko izgubiti. Na njeno insistiranje da joj kaže zašto je došao, Džerald kaže: „- Jer – jer je tako moralo biti. Da vas nema na svijetu, ne bi bilo ni mene.“ (Lorens 1976b: 136). I to je tačno. Ko zna gde bi Džerald završio te noći, u kakvom mračnom, blatnjavom kutku, da nije osećao zov bića sličnog sebi. Njegov simboličan prelazak preko groblja i tragovi ilovače koju unosi u kuću Brangvenovih, zlokobni su znaci izgubljenosti duše i pretnja tragičnim krajem. Međutim, tog puta, Džerald je spašen Gudruninim bezuslovnim prihvatanjem njegovog mraka.

„Bio je došao da traži svoje pravo. Pustila ga je da je grli, da je čvrsto privlači uza se. Našao je u njoj potpuno olakšanje. U nju je pretočio sav svoj nagomilani mrak i smrt koja ga je nagrizzala, i bio je opet potpun. Bilo je divno, božanstveno, bilo je to čudo. Bilo je to čudo njegova života koje se vječno ponavljalo i u spoznavanju

kojega je tonuo u zanos olakšanja i divljenja. A ona ga je primila poput vrča s otrovnim napitkom smrti. Nije imala snage u ovom presudnom trenutku ni za kakav otpor. Bila je ispunjena užasom, razornom silinom smrti, i ona ju je prihvatila u zanosu potčinjavanja, u mukama snažnog, žestokog uzbuđenja.“ (Lorens 1976b: 136-137).

To će ujedno biti i jedini put kada ona ne pruži nikakav otpor. Lorens takođe kaže da je Gudrun u tim momentima potpuno svesna, odvojena od fizičke realnosti Džeraldovog tela koje leži preko njenog. Ta neprirodna svesnost u tako čulnim trenucima, navodi nas na misao o modernističkoj odsutnosti iz sadašnjeg trenutka, odsutnosti i odvojenosti od unutrašnjeg bića i bića kao dela prirode, što je suština Lorensove kritike modernističke ideje. Jer, rezultat takve odsutnosti i apstrakcije, može biti samo uništenje. Uništenje prirode, svake mogućnosti za pronalaženjem kakvog-takvog unutrašnjeg spokoja, pa i društva u celini. Nema ispunjenja, nema pravog, zdravog, sveobuhvatajućeg, jednostavnog užitka spajanja dva ljudska tela, sve se vrlo brzo vrati u mehaniku napete budnosti. Što se Džeralda tiče, umesto da posle konzumiranja veze sa Gudrun započne njegova dominacija, tu apsurdno počinje njegov pad, jer Gudrun spoznaje sve njegove slabosti, kao majka kod svog deteta. Polazeći od Frojdove konstatacije da se muškarci plaše da će im žena uzeti snagu, Kamil Palja kaže da su „žena i priroda uvek spremne da muškarca pretvore u dečaka i dete“ (Palja, 2002: 23). Džerald se odmara na njenim grudima, poput umirenog deteta, sveden na zadovoljenje osnovnih životnih potreba hrane i nežnosti:

„Opet je bio muškarac, snažan i cjelovit. A bio je i dijete, smireno i ojačano i puno zahvalnosti. (...) Ali čudotvorni, blagi sokovi njenih grudi su ga zalili, zalili su njegov spržen, ranjen mozak kao ljekovita izvorska voda, kao blag, umirujući vrutak samog života, savršen kao da se opet kupa u majčinoj utrobi.“ (Lorens 1976b: 137).

Džerald se na kratko povratio iz mehaničke tuposti, osvežen Gudruninim životnim sokovima, onim što više nije moglo pomoći njegovom ocu. I to je bila svojevrsna pobeda nad njim. Omiljeni, a prokaženi sin, nasuprot omrznutog muža i oca, kojem se istovremeno divi i prezire ga. Džerald kao Kain, morao je dobiti zadovoljštinu negde van svojih rudnika, a gde bolje nego tamo gde će se osećati dvojako: kao dete i kao zreo muškarac. Barem na trenutak uminula je snaga njegovog prokletstva iz detinjstva, a povratila se snaga osvajača, osvajanjem nimalo lakog plena. Ne možemo se oteti utisku da, ukoliko bi potrajali kao par, Džerald i Gudrun pretvorili bi se u gospodina i gospođu Krič, nezadovoljne partnere između kojih neprestano traje borba na život i smrt, koji komuniciraju ledenim, prezrivilim pogledima i svoje partnerske neuspehe kompenzuju dobročiniteljskim ili tiranskim odnosom prema podređenima. Setimo se šta Lorens kaže o njima:

„A sve to vrijeme žena mu se suprotstavljala kao jedan od velikih paklenih demona. Čudna kao kakva ptica grabljivica, čarobne ljepote i uvučena u se poput sokola, udarala je o rešetke njegova čovekoljublja i poput sokola u krletci utonula u šutnju. (...) I zato što je bila njegova zatočenica, njegova strastvena ljubav prema njoj uvijek je ostala jaka kao smrt. Uvijek ju je volio svim žarom srca i duše. U toj krletci ništa joj nije bilo uskraćeno, imala je svu slobodu. Ali, od toga je gotovo poludjela. Neobuzdane i osorne naravi, ona se osjećala nepodnošljivo poniženom zbog nježne, malne molećive ljubavnosti svoga muža prema svakome.“ (Lorens 1976a: 274).

A Gudrun je već svesna da budućnosti nema: „Vidjela je tako daleko, čak do u samu vječnost – no ništa nije vidjela.“ (Lorens 1976b: 138). Ovde se ponovo možemo poslužiti rečima Kamil Palje: „Težnja za oslobođenjem putem seksa je osuđena na propast. Orgazam je dominacija, predaja ili prodor. Priroda ne poštuje ljudski identitet.“ (Palja 2002: 4). Tu leži jedan od problema odnosa Džeralda i Gudrun: van spavaće sobe (a i tu im je odnos ratnički), oni su toliko disfunkcionalni, da nemaju ništa što ih suštinski spaja. Ono što im je zajedničko – potreba za dominacijom i klasna arogancija (koja se, doduše, manifestuje na različite načine), zapravo ih još više razdvaja. Gudrun, kao i Džeraldu, izuzetno je stalo do onoga što se vidi spolja. Ono što je unutar bića, kao i ono što je između njih dvoje i četiri zida, užasavalo ju je, jer je znala da je u potpunom neskladu sa onim što žele pokazati i što im se čini nedodirljivo za običan svet. Znala je, mada ne odmah tada, da ta spoljašnja slika o sebi ne može dugo da potraje, i da će to biti razlog njenog razilaženja sa Džeraldom. Kada kasnije, usred beline Alpa, bude razmišljala o njihovom mogućem zajedničkom životu u Engleskoj, sa užasom će shvatiti njegovu neljudsku mehaniku:

“On [Džerald], njegovo tijelo, njegov nagon, njegov život – sve je bilo isto to otkucavanje, isto skakutanje po brojčaniku, užasno mehaničko pomicanje naprijed preko oznaka sati. Što su bili njegovi poljupci, njegovi zagrljaji? Čula je jasno njihovo tik-tak, tik-tak.” (Lorens 1976b: 294).

Osećala je i da polako i sama postaje ne više od lepo složenog mehanizma: “Zar njeno lice nije zaista izgledalo kao brojčanik – prilično okruglasto i često blijedo i neosetljivo. Ustala bi da se pogleda u zrcalu, ali pomisao da će ugledati vlastito lice, koje je nalikovalo na uru s dvanaest sati, ispuni je tako dubokim užasom da brzo stade misliti o nečem drugom.” (Lorens 1976b: 295). Uprkos svoj svojoj snazi umetnika, koji prema nekom nepisanom zakonu mora da bude van ustaljenih okvira društva, i Gudrun je bila potrebna dobra, stara, klišeovska uteha snažnijeg:

“Oh, zašto nije bilo nikoga da je uzme u naručje i da je u sigurnom i potpunom zagrljaju uspava. Toliko je željela taj savršen san u koji bi sva utonula. Uvijek je u

svom snu ležala tako nezaštićena. I uvijek će u snu ležati bez zaštite, bez olakšanja, bez spasa. (...) Gerald! Zar bi je on mogao držati u naručju i čuvati je u snu? Ha! Njemu treba netko tko bi njega uspavao – jadni Gerald!” (Lorens 1976b: 295).

Ponovo smo kod Lorensove dijalektike suprotnosti. Čim je jedan činilac osetio slabost onog drugog, on dobija snagu da ga uništi, sažaljenje nad potpunom razotkrivenosti pretvara se u prezir i osećaj gađenja, a strah od uvlačenja u vrtlog pristajanja na poluživot, jači je od nekadašnjih sličnosti. Njeno prvo epifanijsko otkrovenje nevažnosti spoljnje predstave, dešava se pred prozorom njihove sobe u Alpima. Snegom prekrivena dolina, obrubljena visokim obroncima nepristupačnih planina, činila je da sve što joj je u Engleskoj bilo važno, iščezne. „To je bilo središte, čvor, pupak svijeta, gdje je zemlja pripadala nebesima, čista, nepristupačna, neprohodna. To je Gudrun ispunjavalo čudnim ushićenjem.“ (Lorens 1976b: 208-209). Kao da je sve vreme upravo ovaj trenutak čekala, da spere sa sebe i prljavštinu industrijske palanke i snobizam londonske boemštine. Sve njene uloge – ljubavnice, umetnice, nastavnice, jake žene – jednostavno su nestale u hladnoj čistoti snežnih padina. Povratak nije bio moguć, ali je Džerald ponovo tražio svoje pravo. Došli su kao ljubavnici-avanturisti, a ona je već na samom početku avanture spoznala svoju novu transformaciju i udaljila se od njega. U tom trenutku, još nije imala dovoljno snage da mu se potpuno odupre, samo je „ležala mirno, bezazlena, daleka, poput djeteta koje je savladano i koje ništa ne razumije nego se samo osjeća izgubljenim.“ (Lorens 1976b: 211). Unutrašnje saznanje koje ju je ophrvalo, jačaće svakim minutom provedenim u Džeraldovoj blizini i razotkrivaće joj svu jalovost i prazninu onoga od čega je sazdan. Istovremeno, obezvrediće i njen položaj, učinivši ga ujedno i smešnim i tragičnim. Jedan pogled na Ruperta i Ursulu, bio je, u novim okolnostima, dovoljan da shvati bezizlaznost onoga što joj se u prvi mah činilo boljim i zanimljivijim: „Kako lijepo i jednostavno izgledaju zajedno’, pomisli Gudrun ljubomorno. Zavidjela im je na njihovoj neposrednosti, ne djetinjoj sposobnosti da budu jedno drugom dovoljni, što je njoj zauvijek bilo nedostižno.“ (Lorens 1976b: 212).

Odbacivanju svega što joj je u Engleskoj predstavljalo imperativ, pomoglo je društvo stranaca – Nemaca – koje ih je prve večeri prihvatilo. I Ursula je tu došla do izražaja, pevajući nesputano i sa nepoznatom slašću, Džerald je vodio žive razgovore, a Gudrun je osećala neobičnu privlačnost prema Lerkeu, sitnom čoveku koji će podeliti sa njom odsudne momente. U tišini hladnoće, nikakve skrupule više nisu važile, baš kao i na vrelom afričkom suncu. U takvim ekstremima, duša se ili oporavlja, ili nepovratno gubi, a Gudrun je odlučila da se oporavi: „I u njoj se stvori duboka odluka – da se bori s njim. Jedno od njih će morati slaviti pobjedu nad onim drugim. Tko će to biti? Duša joj je jačala poput čelika. Gotovo se sama u sebi smijala svom samopouzdanju.“ (Lorens 1976b: 226). Naravno da pobjeda u ovoj

borbi neće biti slavni trijumf i početak divnog, srećnog života – biće to samo beg od jedne opasnosti, koju će vrlo verovatno zameniti nova. Motiv ekstremnih prirodnih uslova, koji se pretaču u ekstremne ljudske reakcije, Lorens prikazuje još u *Dugi*, kada Anton Skrebenski, Ursulin nesuđeni životni partner, govori o Africi (gde je proveo šest godina):

„Ne plašim se tame u Engleskoj”, reče on. 'Meka je, i meni prirodna, to je moje okruženje, naročito kada si ti ovde. Ali u Africi ona se čini teškom i tečnom od straha – ne straha od nečeg – nego samo straha. Čovek je udiše, kao miris krvi. Crnci je poznaju. Oni je obožavaju, zaista, tu tamu. Čovek ga prosto voli – taj strah – on je nešto puteno.“ (Lorens 1995: 376).

Ovde vidimo sličnost Antona i Džeralda – obojici je potrebna žena da ih dopuni, bude im i majka i ljubavnica, i naravno, ugledna društvena saputnica. Sve to, ali – u Engleskoj, tačnije, na teritoriji gde će poznata mehanika do kraja podržati određen način života, te se krajnjim naporima truditi da održi privid sklada, privid života, privid suštine. Svaki izlet u manje strogo ukalupljeno okruženje, predstavlja opasnost od potpunog raspada ustrojstva svakodnevice. Za Džeralda, to je opasnost od potvrde svih njegovih nepriznatih strahova i slutnji o sebi, a za Gudrun, opasnost od konačnog izbora, koji će isključiti sve ostale opcije.

Kada je prošla kriza straha i spoznaje, Gudrun je mogla sebi dozvoliti da bude velikodušna prema Džeraldu, te da se čak i divi svim njegovim aristokratskim prednostima, koje su ga u svakom društvu preporučivale kao savršenu priliku. Šaljivo ga prekorevajući što je učinio da se ćerka nemačkog profesora beznadežno zaljubi u njega, ona hrani njegov ego, jačajući time svoju novu poziciju, sa prednošću tajne spoznaje. Ono što ga je činilo tako atraktivnim – njegov položaj, sposobnosti, bogatstvo, izgled – sve joj je sad izgledalo jalovo i ogoljeno na samo jednu ulogu, ulogu savršenog alata. Baš kao i ledeni šiljak koji nemilosrdno probija i menja sve površine sa kojima dođe u dodir, tako i Džerald uspeva da reši svaki zadatak koji je postavljen pred njega. Osim, naravno, onog koji leži u njemu samom, i kojeg pokušava da potisne. U ludoj vožnji sankama, Gudrun oseća savršenstvo i sigurnost kojom Džerald pristupa i tom banalnom zadatku, i to joj je još jedan od pokazatelja da kada ostane bez zadatka, on neće znati kuda dalje. U potrazi za još izazovnijim padinama, oni prosto gube osobine koje ih razlikuju od životinja, čula se pooštravaju, a pogled postaje tvrđi i ukočeniji.

U tom redukovanom stanju, Gudrun još jasnije vidi sliku Džeralda kao savršenog alata, i još joj je odbojniji upravo u toj savršenosti, naročito u poređenju sa Lerkeom, koji je „nalik na kunića s klempavim ušima ili na zlobnog patuljka iz skandinavske bajke“. (Lorens 1976b: 238). Lerke se ne trudi da se spoljašnjim izgledom prilagodi bilo kakvim pravilima,

ni da sakrije svoje telesne nedostatke. Gudrun privlači njegova gotovo namerna ružnoća i potpuni nehaj za sve ono s čim su oni došli iz Engleske, a sada počeli da gube. „Za Gudrun, u Loerkeu je ležala najdublja osnova cijelog života. Svatko ima svoju iluziju, mora imati iluziju, svoje prije i poslije. Ali on je, sa savršenim stoicizmom, živio bez ikakvog prije i poslije, bez ikakve iluzije.“ (Lorens 1976b: 243-244). Kako sam kaže, za njega postoji samo njegov rad. I on priznaje da mu služi, da služi tom pokretu stvaranja, toj mehanici koja ga nosi kreativnošću, ali i nasušnom potrebom opstanka. I to je ono što privlači Gudrun. Džeraldov rad samo je još jedan uspešan sportski meč, a Lerkeov rad nastaje u mukama gladi i društvenog dna. Meri Frimen kaže da je Lerke privukao Gudrun na sličan način kao što je Minet privukla Džeralda, s tim što je Lerke kompleksan onoliko, koliko je Minet jednostavna. Lerke je u najkompletnijem smislu primerak „modernog čoveka“: on poseduje modernističku destruktivnost i ne krije je pod maskom kreativnosti, ili idela, ili stvaranja nečeg novog. On je produžetak onoga što ni Džerald ni Gudrun ne mogu da izvedu do kraja. Iako u osnovi nihilisti, i Gudrun i Džerald imaju određene kočnice, te se suštinski u svom nihilizmu razlikuju: Gudrun nije svesna svoje destruktivnosti, samim tim, ona ne pribegava njenom opravdavanju, ali Lorens je naglašava u više navrata, opisujući njene reakcije na prirodu i ljude oko nje: „Djevojku obuze iznenadan žestok bijes, snažan i ubilački. Željela je da svi budu uništeni, da nestanu, kako bi svijet ostao za nju čist.“ (Lorens 1976a: 15). Ovo se umnogome razlikuje od Rupertove vizije, u kojoj on ni za sebe ne ostavlja mesta, nego čitav svet prepušta neprekinutom prostranstvu trave. Drugom prilikom, kada po Vinifredinoj želji izvuče zeca Bizmarka iz njegove kućice, Gudrun oseća kako je obuzima okrutnost i bes zbog besmislene i glupe borbe životinje. Džerald, međutim, destrukcijom transformiše materiju: uspostavljanjem novog sistema u očevom preduzeću, uništava stari i sve što ga je činilo, uključujući i ljude unutar njega, a sam proces uništavanja uvodi pod maskom modernizacije, ideala industrijalizacije. Od te dve vrste nihilista, Gudrun se čini iskrenija, te na samom kraju romana, ona postaje jači, određeniji lik od Džeralda, uz pomoć treće, konačne vrste nihilizma, ovaploćene u Lerkeu, svesnom uništavaču, dok je Džerald dominirao gotovo celim romanom, do dolaska u Švajcarsku. Interesantno je da Džerald ne podnosi Lerkea, jer ovaj uništava stare snove, prema Meri Frimen, a Rupert ga ne voli jer ne priznaje nove. Dakle, zaista za Lerkea postoji samo njegov rad, ne postoji ni prošlost, ni sadašnjost, samo neki udaljeni datum u budućnosti, kada će čovek sam stvoriti svoje biće, van prirode, ali i van društva. Ta nepodnošljiva neopterećenost mami Gudrun da najzad do kraja, istinski, uništi sve ono što je sad, što je opipljivo, i što ju je do tog momenta činilo „Gudrun Brangven“.

Pitanje je da li bi Gudrun i sa Lerkeom pronašla onu vrstu odnosa koja bi je zadovoljila. Možemo samo da pretpostavimo kakvu bi vezu ostvarilo dvoje umetnika, od

kojih jedno stvara bez naročite svrhe, a drugom je svrha stvaranja – uništenje. Važnije pitanje je zašto je na kraju Lerke istisnuo Džeralda iz Gudrunine naklonosti. Vodimo li se kriterijumom suštinske destruktivnosti, Lerke je snažniji i konačniji, posle njega ne ostaje ništa, samo pusta zemlja, dok se Džerald uvek nalazi u nekom međuprostoru između uništenja i navodnih opravdanja za to. Zbog toga, njegovo sopstvo predugo je u stanju alarmantne uznemirenosti, o čemu je već bilo reči, uključujući tu i nerazrešene odnose sa majkom i ocem, koji se projektuju na sve njegove veze. To prenapeto stanje rezultira u ubrzanom iščezavanju njegovog sopstva. U sveprisutnom snegu „više je nalikovao na neki moćan, zlokoban uzdah nego na čovjeka, njegovi su se mišići napinjali i opuštali dok je jezdio savršenom putanjom, tijela izbačenog u čistom lijetu, bez uma, bez duše, što se vitlalo savršenom linijom jedne sile kretanja.“ (Lorens 1976b: 236). Čini se nadljudskim, baš kako je Gudrun prvih dana boravka ničeovski uskliknula: *übermenschlich*¹¹⁹, nesvesno predviđajući toliki stepen izdizanja iznad ljudskog i prirodnog, toliko snažnog gubljenja veza sa unutrašnjim bićem, da je iščeznuće neminovno. Kako se roman bliži kraju, tako se motivi uništenja, brisanog prostora, smrti, ubistva, ruganja svakom stvaranju sve više ponavljaju, a ritam kojim se smenjuju, ubrzava se i postaje gotovo ekstatičan. Džerald vidi svoj odraz u Gudrun, ali takođe vidi i svoju nemoć da joj se ponovo nametne. Lerke mu je društveni antipod, ali Džeralda užasava upravo činjenica da je on njegova savršena karikatura, a ipak je osvojio Gudruninu pažnju. Lerkeova spoljašnjost, prema rečima Džona Marksa, odslikava Džeraldovu unutrašnju nakaznost, nastalu dejstvom industrijskog kapitalizma. Možda je baš to potrebno Gudrun, da i vizuelno doživi ono što u Džerald u naslućuje, da se prosto naslađuje razotkrivanjem njegovih najskrivenijih strahova, ovde datih u obličju zlog čovečuljka. Na neki način, to je oslobađa jer, lakše je boriti se protiv poznatog neprijatelja.

U drugačijim okolnostima, u Engleskoj, do ovakvog obrta možda nikad ne bi došlo. Ono u šta možemo biti sigurni, svakako je da bi Gudrun, dosledna svojoj težnji za nedefinisanošću, ipak u nekom momentu napustila Džeralda. To je ta hajdegerovska crta odsustva iz sadašnjosti i pokušaja građenja sopstva u nekom trenutku u budućnosti. Odricanje veza sa svim što okružuje čoveka: prirodom, drugim ljudima i uopšte svime što bi moglo predstavljati sputavajući faktor. Gudrun je u tom smislu najžešći zagovornik nevezanosti, ali, stiče se utisak da duboko u duši oseća bojazan da taj budući momenat u kojem bi trebalo iznova stvoriti sopstveno biće, možda nikad neće doći:

„Svijet je sada bio gotov za nju. Postojala je još samo njena unutrašnja, individualna tama, čulni doživljaj unutar njenog „ja“, bestidni religiozni misterij krajnjeg

¹¹⁹ *Übermenschlich*, nem. = nadljudski, prim. aut.

svođenja na iskonsko, mistično, đavolsko vraćanje na ono prvobitno, na razgrađivanje one najvažnije organske jezgre života.“ (Lorens 1976b: 277).

Da li će u toj organskoj destrukciji Gudrun uspeti ponovo svojim vajarskim rukama stvoriti svoje biće, ostaje nepoznanica. Međutim, jasno je da je za taj proces potreban upravo neko poput Lerkea, pobornika ničeg i vernog ničemu. Potpuno nasuprot Rupertu i Ursuli, koji još uvek vide makar i slabašan odsjaj duge na kraju svih propalih ideala i obesmišljenih vrednosti, Gudrun i Džerald, a sada Gudrun i Lerke, uništenjem pokušavaju potvrditi postojanje. Ne zaboravimo da Rupertov zbrisani svet podrazumeva nepreglednu livadu sa zecom koji stoji na dve noge, dok se Lerkeova vizija sastoji od okrutne, ledene pustinje i groznih belih stvorenja koja se kreću po njoj – apokaliptična vizija koja podseća na katastrofalne posledice rata. A za Gudrun i Džeralda, vizija veoma bliske budućnosti nosi kraj jednog ličnog rata, smrt jednog ili drugog. Gudrun mora po svaku cenu da izbegne Džeraldovu fizičku snagu, dok on sve češće razmišlja o ubistvu kao jedinom načinu da pobeđi, jer vraćanje Gudrun ne dolazi više u obzir. „Sve dok joj rukama ne stegne vrat“, „trebao bih je ovdje ubiti“, „zapamti, nije svršeno“, misli su koje opsedaju Džeralda, nehomičnog bratoubicu, svesnog uništitelja očevih ideala i potencijalnog ubicu s predumišljajem i samoubicu. Kada se situacija osmotri iz ove perspektive, jasno je da je tragičan kraj neminovan.

I dok se ledena belina oko Džeralda sve više steže u vidu unutrašnjeg mraka i ništavila, za Gudrun je praktično počelo proleće: „Osjećala je kako joj se otvaraju vrata u slobodu, kako se u njoj budi novi izvor života. (...) Sutrašnjica pred njom bila je potpuno neodređena. To joj je pružalo zadovoljstvo.“ (Lorens 1976b: 298). Nije to Ursulino proleće novih mogućnosti, niti je to novi životni ciklus rađanja Brangvenovih u skladu sa prirodom, to je samo još jedna neizvesnost, nezaokružena ideja, iluzija koja će, približili joj se suviše, ponovo postati razočaranje. Ona zamera Džerald i njegovu potrebu za stalnim fizičkim kretanjem, a zapravo je ima i sama, jedino u drugačijem obliku. Ne možemo da se otmemo utisku da ona na kraju romana postupa neobjašnjivo okrutno prema Džerald: odbija ga i podsmeva mu se, a onda ga u dva navrata zavodi i koristi njegovu opčinjenost njome, baš kao najobičnija proračunata ženka, svesna svoje vlasti nad muškarcem. Džojš Kerol Outs kaže da se Gudrun na kraju pretvara u običnu vulgarnu devojkicu (Oats 1978), a mi ćemo dodati da i pored krajnje nasilnosti koju Džerald ispoljava, on zadržava čudno džentlmenstvo, kao deo kompletnog materijala od kojeg je sazdan, a koji je zapravo i njegova smrtna presuda. Gudrunini postupci, međutim, odaju zlobu deteta koje je rešeno da napakosti i uradi po svom, pa da se još i naruga roditeljima. A dečija zloba često je povezana i sa blaženom neosetljivošću i nerazumevanjem tuđe patnje. Lorens ovo pojačava i njenom reakcijom na

vest o Džeraldovoj smrti – ona sedi u svojoj sobi čak i kada zna da je Džeraldovo telo doneto u hotel. Takođe, poslednja osoba koji bdi pored njega je Rupert, ne Gudrun. Odvojenost, zaista.

Zatekavši Gudrun i Lerkea na odmorištu posle sankanja, Džerald više ne može da savlada osećaj gađenja, prevarenosti i poniženja. Dodajmo tome i sugestivnost njegovog imena (Lorens je sigurno imao na umu Lokija, nordijskog boga nesloge i nevaljalštine), pa će parodija svega u šta je Džerald verovao da *mora* da veruje, biti potpuna. Čulno uživajući u udaranju Lerkea, a onda, dodatno izazvan Gudruninim udarcima, najzad oseća potpunu ispunjenost stežući svoje prste oko njenog vrata. Krajnja, apsolutna, neponovljiva ekstaza gotovo da mu je zagarantovana.

„Oh, kakvog li blaženstva, napokon, kakvog zadovoljstva, napokon! Prava slast zadovoljenja ispuni mu dušu. Promatrao je kako se nesvjestica uvlači u njeno nabreklo lice, promatrao je kako joj se oči kolutaju. Kako je bila ružna! Kakvo ispunjenje, kakvo zadovoljstvo!“ (Lorens 1976b: 303).

Najzad će i sebi dokazati beleg Kaina, konačno će sve ono što je čekalo potisnuto, vrebalo pravi momenat, eruptirati u sladostrasnoj sadističkoj monodrami. Međutim, još jednom, njegova nasleđena, snažna klasna volja, pozvala ga je na red. U strašnom trenutku gnušanja nad samim sobom i Gudrun, on shvata da nema te osobe, te „materije“ zbog koje bi odstupio od načela koje je smatrao svojim, ma koliko bili lažni. Ali, ta načela i sve nuspojave koje idu uz njih, uništavala su ga: „- Dosta mi je bilo – da mi je samo zaspati. Dosta mi je bilo. – Klonuo je od osjećaja mučnine.“ (Lorens 1976b: 304). Tada nastupa nihilistička autodestruktivnost, kao kod samouništavajućih uređaja, kada ispune svoju svrhu. Nema dalje borbe, jednostavno je uzaludna. Svuda oko njega grobna bela tišina, spremna da ga prihvati zauvek, tako savršenog, spolja netaknutog, salonski konzerviranog mladog, perspektivnog, poželjnog industrijalca. Mesec nad njim, ženski princip, kao da je morao da se uveri da će Džerald nestati, da će se ostvariti još jedna besmislena smrt i Pirova pobeda. Lorens mu je upriličio još jedan susret pre smrti, ne bi li pojačao svu težinu modernističkog sjaja i bede: „Bilo je to raspelo, dopola zameteno snijegom, mali Krist ispod polukružnog krovića na vrhu motke.“ (Lorens 1976b: 306). I ovde, na samom vrhuncu tragedije, Lorens ne zaboravlja svakodnevno – lokalna boja prikazana je u krstu sa krovicom, tipičnim za planinske krajeve. A sam simbol odslikava Džeraldovu (i ne samo njegovu) isusovsku muku podvojenosti bića: svest uma i svest krvi, zauvek i odvojeni i isprepleteni, i poništavajući i proždirući jedno drugo, naneli su nepopravljivu štetu pojedincima na društvenom, kulturološkom i istorijskom razmeđi.

Dalje se ne može. Lorens Džeraldovo putovanje završava elegijski, gotovo vapajem: „No on je nesvjesno koračao dok se nije okliznuo i strmoglavio, a pri tom padu nešto mu se slomilo u duši i on odmah utonu u san.“ (Lorens 1976b: 306). Borba je gotova. Smrt, uvek besmislena, sada se i najokorelijim nihilistima, čini još besmislenijom. Gudrun na francuskom pita da li je Džerald mrtav. To tiho „Il est mort?“, više zvuči kao glasno „Le roi est mort!“, ali bez onog nastavka „Vive le roi!“, jer, zaista, nema ko da zameni mladog kralja rudnika. Možda poslednji od svoje vrste, Džerald, iako predstavnik odlazećeg sveta, tek svojom smrću razotkriva nemoć i jalovost i vrlog novog sveta. Sad je tek jasna potpuna, zastrašujuća vizija ništavila koja ih sve očekuje. Morao je Lorens da provuče dah ratnih užasa koji naše junake tek očekuju. A Džeraldova fizička smrt, samo je materijalizacija duhovne, koja je nastupila mnogo pre nje. Gudrun se povukla u osamu, poput prokažene seoske čarobnice. Pobjeda ili poraz, besmisleno je i pitati. Krije se tu još jedna Lorensova ironija: po neku vrstu spasa, Gudrun će poći u Nemačku – zemlju sa kojom će sukob Velikoj Britaniji doneti tektonske promene i od čije sile će morati da se spašava. Džerald umire u blizini starog carskog puta, Gudrun odlazi u zemlju svetih rimskih careva, a pronaći će još strašniju sliku uniženja ljudske vrste. Ova simbolika kompletira apokalipsu u koju klizi društvo nagriženo korozivnim dejstvom nemilosrdne industrijalizacije i bespoštedne prevlasti kapitala. Ursula i Rupert povući će se u napušteni mlin, simbol početne, bezazlene industrije, a na širem planu – Engleske, dok će im Gudrunin mogući povratak iz Nemačke, doneti i rat. Džeraldov svet biće zameten i smrznut baš kao i on sam.

6. Virdžinija Vulf: *Džekobova soba*

6.1. Posleratna Engleska: suočavanje sa gubicima

Kada je Britanija objavila rat Nemačkoj 4. avgusta 1914, dan nakon nemačkog ultimatumu neutralnoj Belgiji, većina engleskih zemljoposjednika nije bila u potpunosti svesna veličine i užasne prirode sukoba koji je bio pred njima. Pamela Horn (Horn 2014) u knjizi *Ladies of the Manor* navodi da su mnogi pripadnici tzv. dokone klase¹²⁰ bili zabrinutiji za razvoj situacije u Dublinu zbog Trećeg akta o samoupravi, nego za glasine o zategnutoj situaciji u Srednjoj Evropi, nakon ubistva nadvojvode Franca Ferdinanda. Londonska društvena sezona bila je u punom jeku: održavala su se tradicionalna predstavljanja debitantkinja na kraljevskom dvoru, redovni nizovi večernjih zabava, balova, poseta pozorištima, operama, sportskim događajima i mnoštvu subotnjih i nedeljnih kućnih zabava, koje su podrazumevale i po dvadeset-trideset gostiju, plus sluge i sluškinje svakog od njih.

Doslovno jedan dan pošto je Austrougarska objavila rat Srbiji 28. jula 1914, Margo Askvit (Margot Asquith), druga žena Herberta Henrija Askvita (Herbert Henry Asquith), premijera Velike Britanije, ugostila je mnoge uvažene članove visokog društva na prijemu u Dauning Stritu, uključujući i nadbiskupa od Kenterberija, i zabeležila da su njeni gosti bili iznenađeni činjenicom da je ona sprečila svoju sestru da ode na odmor u Francusku i ubrzala povratak svoje ćerke iz Holandije, gde je bila u poseti prijateljima. Slično ovome, Hornova navodi da je lord Kroford 23. jula otputovao na Vagnerov festival u Bajrojt, očigledno nesvestan neminovnosti rata, te se požalio supruzi da mu kriza između Austrougarske i Srbije „kvvari Bajrojt“. Takođe je ostalo zabeleženo da je jedna od retkih osoba koja je daleko ranije od klase kojoj je pripadala shvatila ozbiljnost situacije, bila ledi Karnarvon, nezakonita ćerka bogatog bankara Alfreda de Rotšilda, nesumnjivo zahvaljujući brojnim inostranim vezama njenog oca. Ona je unapred dobila dozvolu da Hajkler Kasl pretvori u bolnicu za ranjene oficire, ukoliko bude za to potrebe.

U časopisu o visokom društvu, „The Bystander“, 8. jula 1914. stoji da je praktično cela engleska godina sezona praznika. Časopis navodi da letnji praznici traju od juna zaključno sa oktobrom, potom sledi jesenja sezona koja protiče u lovu, pucanju i drugim aktivnostima, sve do Božića. Tada kreću zimski praznici do februara, kojima sledi prolećna sezona na sunčanom jugu, a koja ustupa mesto dinamičnoj londonskoj društvenoj sezoni, koja traje do kraja leta. Ovakav način života biće grubo zaustavljen ratnim dejstvima, a

¹²⁰ Engl. Leisured classes, prim. aut.

upravo će ovi slojevi društva podneti i najveće ljudske žrtve u Prvom svetskom ratu: od svih plemića i njihovih sinova mlađih od 50 godina koji su učestvovali u ratu, gotovo svaki peti je poginuo. Samo do kraja 1914, dakle u prvih nekoliko meseci rata, poginulo je šest perova, šesnaest baroneta, devedeset pet sinova perova i osamdeset dva sina baroneta. Sa vojnim sukobom do tada neviđenih razmera, stigle su i ekonomske i društvene posledice koje će Englesku, ali i ostatak Evrope za te četiri i po godine promeniti više nego što ih je promenio čitav devetnaesti vek.

Na najbanalnijem društvenom planu, planu nepisanih zakona, prva promena se mogla videti vrlo brzo, a ogledala se u opuštenijem stavu prema obavezi da mlade devojke ne smeju nikuda bez pratilje. Ovo će svakako doprineti slobodnijem ponašanju i otkriću sveta izvan strogo nadziranog odrastanja ženske dece. Doprineće i sklapanju neprimerenih brakova zahvaljujući pojačanim emocijama i strahu od smrti. Nensi Kjunard, osamnaestogodišnja buntovna naslednica brodovlasnika (kasnije novinarka, borac za ljudska prava, pesnikinja i ratna reporterka), udala se u novembru 1916. za Sidnija Ferberna, mladog ranjenika sa Galipolja, upravo u tom vrtlogu veselosti i strepnje i žalosti, tipičnih samo za ratna vremena, da bi već nakon medenog meseca shvatila da joj je ovaj brak nepodnošljiv. Mladi suprug, iako iz društveno uvažavane porodice, intelektualno i kulturološki nije imao gotovo ništa zajedničko sa svojom živahnom suprugom. Pamela Horn, u knjizi *Country House Society* (2015), navodi komentar Nensine biografkinje Lois Gordon (Gordon): „Jedno je provesti večer sa ranjenim vojnikom; sasvim drugo je udati se za njega.“¹²¹ (Horn 29). Kasnije je Nensi tih dvadeset meseci provedenih sa Sidnijem, pre nego što je ponovo otišao na front, opisivala kao najnesrećniji period u svom životu. Mladi par posle rata nikad više nije živio zajedno, razdvojili su se 1919. Konačno su se razveli 1925. i postali deo posleratne statistike, koja beleži porast stope razvoda, zahvaljujući brakovima sklopljenim na brzaka, pošto su parovi shvatali da u mirnodopskim uslovima nemaju baš mnogo toga zajedničkog. Mogućnost razvoda je, sama po sebi, u tom smislu, postala jedna od bitnijih društvenih promena.

Na ekonomskom planu, društvena elita suočavala se sa, posle viktorijanskog pozitivizma, neočekivanim urušavanjem zemljoposedničkog trona. Naime, sredinom viktorijanskog perioda, sve do kraja sedamdesetih godina devetnaestog veka, zemljišni posed je bio najsigurniji način da se sačuva bogatstvo, te su viktorijanski patriciji, prema rečima Dejvida Kanadina (Cannadine 1999), u to vreme bili istinski gospodari zemlje. Pripadnici plemstva, viđeni kao ekonomski sloj društva, bili su „i elita po bogatstvu, pošto su obuhvatali većinu najbogatijih ljudi u zemlji, i elita po teritoriji, pošto su posedovali većinu britanske

¹²¹ [„It was one thing to spend an evening with a wounded soldier; another to marry him.”“ Prevod na srpski: N. G.]

zemlje.“¹²² (Cannadine 1999: 10). Ono što je još važnije, jeste činjenica da u prve tri četvrtine devetnaestog veka, gotovo da nije ni postavljano pitanje njihovog isključivog prava na vladavinu zemljom. Kako Kanadin navodi,

„Zemljoposednici su imali slobodnog vremena, samopouzdanja, iskustva, stručnosti: imali su vremena da vladaju; od njih se očekivalo da vladaju. Zadatak poslovnih ljudi bila je privreda; zadatak zemljoposednika bilo je upravljanje.“¹²³ (Cannadine 1999: 15)

On dalje objašnjava da je ova klasa ljudi imala najneophodniju od svih karakteristika dominantne grupe, a to je da nisu samo oni osećali da imaju zakonsko pravo na vlast, već su to osećanje delili sa čitavom populacijom. „Oni nisu bili samo gospodari na zemlji i zvezde na nebeskom svodu: oni su bili i stvaraoci istorije.“¹²⁴ (Cannadine 1999: 15). Sa tog trona, društvena i ekonomska elita počće lagano da pada već osamdesetih godina devetnaestog veka, i taj pad trajaće dugo i nezaustavljivo, da bi sa Prvim svetskim ratom i kasnije Velikom ekonomskom krizom zauvek promenio kompletnu finansijsku, političku, društvenu i mentalnu strukturu Velike Britanije.

Osvrnućemo se ukratko na ovaj proces do početka devetnaestog veka, da bismo bolje razumeli dubinu i neminovnost promena koje će nastati u periodu od 1914. do 1919. U celoj Evropi postojali su nesumnjivi pokazatelji da stari poredak nije više tako čvrst. Naime, Dejvid Kanadin kreće od neznatnijih indikatora, poput prodaje drevnih rezidencija starih porodica bogatim Amerikancima, ženidbe francuskih i britanskih plemića američkim naslednicama i nekontrolisanog umnožavanja naslednih titula u Italiji. Dramatičnije uzroke pada patricijske moći Kanadin nalazi u iznenadnom kolapsu poljoprivredne osnove evropske privrede, i to delom zbog ogromnog priliva jeftinih stranih dobara iz Severne i Južne Amerike, a delom zbog neopozivog razvoja visokokoncentrisane industrijske ekonomije. Ovo je neminovno dovelo do oštih posledica po suštinski agrarnu elitu evropskih zemljoposednika. Širom kontinenta, opale su poljoprivredne cene i arenda. Kanadin podseća da su ovi procesi povezani sa političkim i društvenim posledicama. Cvetali su nacionalni pokreti i pobune seljaka. Sve prosperitetnija srednja klasa neprimetno se preobratala u novu i neverovatno bogatu međunarodnu plutokratiju. Razumljivo, samo bogatstvo više nije bilo dovoljno, oni su stremili političkoj moći i društvenom priznavanju, za koje su smatrali da im, zbog bogatstva, pripadaju.

¹²² [„...both the wealth élite in that they encompassed most of the richest men in the country, and the territorial élite in that they owned most of the land in Britain.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹²³ [„Landowners had leisure, confidence, experience, expertise: they had time to govern; they were expected to govern. The business of businessmen was business; the business of landowners was government.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹²⁴ [„They were not only the lords of the earth and the stars of the firmament: they were also the makers of history.“ Prevod na srpski: N. G.]

„Istovremeno, urbani i industrijski porast doneo je novi svet štrajkova i nemira, socijalista i anarhista i političkih partija radničke klase. Širom Evrope, čuli su se zahtevi za proširenje prava glasa, što će i biti dopušteno u naredne dve decenije, a što je fundamentalno promenilo prirodu političkog života i ravnotežu političke moći.“¹²⁵ (Cannadine 1999: 26)

Dejvid Kanadin zaključuje da će u budućnosti biti bitni brojevi, ljudi i organizacije, a ne plemići, patriciji i patronat. „Doba masa smenilo je doba klasa. U isto vreme kada je privreda postala globalna, politika je postala demokratizovana.“¹²⁶ (Cannadine 1999: 26). Konkretno, što se Engleske tiče, kompletna teritorijalna osnova patricijskog postojanja bila je podrivena, te je zauvek nestalo ležerno samopouzdanje sredine viktorijanskog perioda. „Zemlja više nije bila najsigurniji ili najbezbedniji oblik čuvanja bogatstva, i to će tako ostati narednih sedamdeset godina.“¹²⁷ (Cannadine 1999: 27).

U toku Prvog svetskog rata i posle njega, teret direktnog oporezivanja, uključujući porez na zemlju, poreske stope i porez na prihod, narastao je, na pojedinim imanjima, sa 9 na 30 odsto od prihoda. U takvoj situaciji, mnogi plemići, a naročito oni koji su u kriznim godinama pre rata napravili dugove i dočekali rat pod hipotekama, bili su primorani da prodaju delove svojih imanja. Trend prodavanja primetno je počeo da raste 1917, ali je ubrzan nakon primirja u novembru 1918. Između 1918. i 1921. četvrtina zemlje u Engleskoj je promenila vlasnike u kupoprodajnom talasu bez presedana. Promene koje su time nastale – stare plemićke vile pretvorene u škole i druge institucije, naseljene energičnim poslovnim ljudima raznolikog porekla, povlačenje prezimena stare loze po sudovima zbog dugova, upuštanje u različite poslovne poduhvate u pokušaju da se nadomeste izgubljeni zemljišni prihodi, udaja i ženidba za partnere iz porodica ne tako zvučnih imena, ali finansijski boljeg statusa, sve više žena koje se posvećuju konkretnoj karijeri, umesto dotadašnjih isključivo humanitarnih aktivnosti – možda je najsazetije opisao vojvoda od Marlboroa, rekavši da je stari poredak osuđen na propast. Drugačije viđenje iznosi jedna ushićena volonterka: „Kakav je blagoslov imati pravi posao predodređen baš za mene! Nadam se da se nikada više nećemo vratiti u vreme kada smo za doručkom planirale samo kako da se zabavimo u toku dana.“¹²⁸ (Horn 2014: 216).

¹²⁵ [„At the same time, urban and industrial growth brought into being a new world of strikes and riots, socialists and anarchists, and working-class political parties. Throughout Europe, there were widespread demands for extensions of the franchise, which were to be conceded during the next two decades, and which fundamentally changed the nature of political life and the balance of political power.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹²⁶ [„The age of the masses had superseded the age of classes. At the same time that economz became global, politics became democratized.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹²⁷ [„Land was no longer the safest or securest form in which to hold wealth, and this was to remain so for the next seventy years.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹²⁸ [„What a blessing it is to have a regular work cut out for one! I hope we shall never go back to the times when all we had to plan at breakfast was how to amuse ourselves during the day.“ Prevod na srpski: N. G.]

Ekonomski gubici, koliko god doprinosili izmenjenoj društvenoj slici posle rata i odlasku čitavog jednog sistema i načina razmišljanja u nepovrat, ne mogu se meriti sa uticajem ljudskih gubitaka:

„Trojica Vindama, dvojica Grenfela i dvojica Čarterisa su poginula. Lord Penrin je izgubio svog najstarijeg sina i dva polubrata. Peti lord de Frejn i jedan od njegove polubraće poginuli su istog dana u maju 1915, a drugi polubrat umro je dve godine kasnije. Lord Kimberli, lord Midlton i lord Denbig izgubili su svaki po dva sina, a to je zadesilo i ser Džordža Dešvuda. Grofica udova od Erlija izgubila je muža u Burskom ratu, a sada je izgubila sina, Patrika, i jednog zeta, Klementa Mitforda. Jedan od braće Entonija Idna ubijen je u Francuskoj u oktobru 1914, a drugi je pao na Jitlandu u maju 1916. Od deseterice unuka velikog lorda Solsberija, petorica su ubijeni u ratnim dejstvima. Ali, čak ni ovi primeri ne mogu preneti u potpunosti bolni osećaj gubitka koji je iskusila većina zemljoposedničkih porodica, što je bio neizbežan rezultat njihovog proširenog srodstva i isprepletanih bračnih veza. To je značilo da su zabrinutost, gubitak i žalost preživljavani iznova u više navrata.“¹²⁹ (Cannadine 1999: 79-80)

Ne čudi onda zaključak Čarlsa Frederika Mastermana da je feudalni sistem nestao u krvi i vatri, i da je zemljoposednička klasa sagorela u tome. Kada je najzad stigao dan konačne pobede, opšte osećanje na frontu bila je depresija. Radost i proslava u Londonu, mnoge je pogodila gotovo kao i gubitak voljenih osoba. Dejvid Kanadin navodi neke od zapisa ljudi koji su preživeli rat:

„’To divlje veče iritiralo je moja osećanja...bio sam preplavljen potištenošću...i otišao sam rano u krevet.’ Meri Vemis se slaže: ’Niko’, primetila je, ’ne može da se oseća veselo...Nedostaju nam naši sjajni pobednici u ovom pobedničkom času.’ Jer, kako se Vinston Čerčil kasnije prisećao, ’bol za onima koji se nikad neće vratiti kući’ učinio je da pomisao na veselu, bezbrižnu proslavu deluje gotovo kao svetogrđe.“¹³⁰ (Cannadine 1999: 79)

¹²⁹ [„Three Wyndhams, two Grenfells, and two Charterises had fallen. Lord Penrhyn lost his eldest son and two half-brothers. The fifth Lord de Freyne and one of his half-brothers were killed on the same day in May 1915, and another half-brother died two years later. Lord Kimberly, Lord Middleton, and Lord Denbigh each lost two sons, and so did Sir George Dashwood. The dowager Countess of Airlie had lost her husband in the Boer War, and now lost a son, Patrick, and a son-in-law, Clement Mitford. One of Anthony Eden’s brothers was killed in October 1914, and another went down at Jutland in May 1916. Of the great Lord Salisbury’s ten grandsons, five were killed in action. But even these examples cannot convey the full sense of bereavement that most landed families experienced, the inevitable result of their extended cousinhoods and interlocking marriage alliances, which meant that anxiety, loss, and grief were experienced many times over.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹³⁰ [„’That wild evening jarred on my feelings...I was filled with gloom...and retired to bed early. Mary Wemyss agreed: ’No one’, she observed, ’can feel light of heart...We miss our shining victors in the hour of victory’. For as Winston Churchill later recalled, ’the ache for those who will never come home’ made the thought of joyous, carefree celebration seem almost blasphemous.“ Prevod na srpski: N. G.]

Slično čitamo i u dnevničkim zapisima Virdžinije Vulf, koja sa izvesnom razočaranošću piše o proslavi primirja, smatrajući da ona služi da se odobrovolje i stišaju narodne mase: „Ima nešto proračunato i političko i neiskreno u vezi sa tim proslavama mira. Uz to, izvode se bez ikakve lepote i ne baš spontano.“ (McIntire 2008: 183). Kakva razlika u sentimentu u odnosu na sam početak rata, kada su se mnogi mladići, prema pisanju Osvalda Mozlija, sina stafordširskog plemića, plašili da će se rat završiti pre nego što oni dospeju na front. Gospođa Gel se seća regrutnog sastanka na kojem su mladići koje je ceo skup poznavao još kao dečake, mirno i skromno iskoračili i upisali svoja imena za domovinu: „Pošto su se prijavili, bilo je teško čestitati im mirnog glasa.“¹³¹ (Horn 2015: 22). S obzirom na stravične gubitke, možemo se saglasiti sa G. V. E. Raselom (Russell), koji je rekao da je teret rata jednako pogodio i siromašne i bogate, jer ni siromaštvo ni bogatstvo ne mogu da poprave slomljeno srce.

Uz finansijske turbulencije, ljudske gubitke i izmenjeni društveni poredak, strahote Prvog svetskog rata iznedrile su i klasne spona do tada nedoživljene. U rovovima, u situacijama novim i za plemića i za slugu, muškarci su osetili posebnu vrstu drugarstva koje se rađa iz zajedničkih trpljenja u nemogućim uslovima. Mnoge aristokrate duguju živote običnim vojnicima, i ti dani zajedničkog suočavanja sa smrću i užasom, dovodili su često do toga da se oseće bližim svojim ratnim drugovima, nego svojoj rodbini iz iste klase. Kod kuće, mnoge plemkinje su postajale medicinske sestre i izvršavale zadatke koje su im zadavali oni koji su bili ispod njih na društvenoj lestvici, o čemu u redovnim uslovima ni jedni ni drugi ne bi ni sanjali. One kojima su bile potrebne lične sluškinje da se obuku, sada su praznile noćne posude, menjale prljave, krvave čaršave, previjale rane, svakodnevno gledale jezive bolove i prisustvovala agoniji umirućih. „Posle ovako iznenadnog društvenog mešanja bez presedana, aura distance, koja je bila osnovni aspekt aristokratske hegemonije, nikad više neće biti neprikosnovena kao nekad.“¹³² (Cannadine 1999: 84). Iz ovog, čisto ljudskog, osećaja zajedništva, neopterećenog klasama, nepisanim pravilima i teretom tradicije, ali izazvanog bespoštednim stradanjima, proizašao je i osećaj ranjivosti, koji je mnogo više pogodio privilegovane klase. Kanadin kaže da je deo aristokratske mističnosti bilo i nepomućeno samopouzdanje, osećaj da će se sve dobro završiti i gotovo spokojna ravnodušnost prema strelicama sudbine. Međutim, njihovo naivno verovanje da im predstoji gospodski rat koji će se završiti do Božića, pokazaće svu skupoću tog samopouzdanja. Otišavši u rat kao gospoda, ginuće kao životinje u klanici, kaže Kanadin i dodaje da je, ironijom sudbine, rat u kojem ih je toliko poginulo, zapravo bio posvećen demokratizovanju sveta: ne sme se gubiti iz vida

¹³¹ [„...after they were enrolled, it was hard to congratulate them with a steady voice.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹³² [„After such sudden and unprecedented social mixing, the distancing aura that was an essential aspect of aristocratic hegemony would never be inviolate again.“ Prevod na srpski: N. G.]

činjenica da su upravo ratna dešavanja iskorišćena za svrgavanje monarhija u Istočnoj Evropi, da je Četvrti akt o reformi u Britaniji doneo pravo glasa svim odraslim muškarcima i ženama starijim od trideset godina, te da je na taj način, i na mnogo drugih, karakterističnih za pojedine države, rat doneo dugoročno promene na bolje običnom, bezimenom čoveku. Najviše koristi, nažalost, kao i u većini ratova, imali su profiteri, smutljivci i, kako Dejvid Kanadin kaže, sledbenici Lojda Džordža. On navodi reči Artura Balfura, koji kaže da se nije nikad toliko plašio rata, koliko mira. Meri Elčo je sigurna da se njihov svet zauvek promenio, da je uzdrman do temelja, da je rat uništio blago prošlosti i bacio svoju zlokobnu senku daleko na budućnost. „Jer stvar nije samo u tome da su podneli vrhunske žrtve nesebično, stoički i bez žaljenja. Veća i mnogo okrutnija ironija bile je u tome da su te žrtve podnešene za odbranu zemlje koja je postepeno, ali nepovratno prestajala da bude njihova.“¹³³ (Cannadine 1999: 87).

U prilog ovome govori i još jedna velika promena, ovog puta u javnom životu. Novi bogataši, daleko imućniji od starih aristokrata, mogli su sebi kupiti put do oba doma Parlamenta, pa čak i do vlade. „Preko vlasništva novih, popularnih novina, mogli su primentiti moćan i potpuno neodgovoran uticaj na državna pitanja. A vršeći pritisak na siromašne ljude u Parlamentu, svoje finansijske dužnike, uspevali su da vrše i mnogo zlokobniji uticaj.“¹³⁴ (Cannadine 1999: 326). Zemljoposednici, aristokrate, klase koje su do tada upravljale Britanijom, posedovale su određenu svest o dužnosti i nacionalnom ineteresu. To nisu bili ljudi koji su tek tada nešto stvarali, to su bili ljudi sa korenima daleko u engleskoj istoriji, ljudi za koje je tradicija porodice bila jednaka tradiciji države. Međutim, finansijeri, kapitalisti, špekulanti, ljudi koji su organizovali vladine zajmove i grabili ugovore s vladom, u politiku su ušli da bi iz nje nešto izvukli, a ne da bi joj doprineli.

„Štaviše, obično nisu posedovali nikakve teritorije u zemlji, nisu imali osećaj istorijske povezanosti, nikakvu odanost određenom mestu. Njihovo bogatstvo, ukoliko je i bilo u Engleskoj, sastojalo se prvenstveno od izuzetno lako unovčive imovine; držali su veliki deo svog bogatstva, ako ne i sve, preko okeana; vrteli su svoje milione promiskuitetno po svetu, u potrazi za većom zaradom; a niko od njih nije uložio većinu svog bogatstva u britansku zemlju. Zato je plutokrata bio

¹³³ [„For it was not just that they made these supreme sacrifices selflessly, stoically, and uncomplainingly. The greater and far crueller irony was that they had been made in the defence of a country that was gradually but irrevocably ceasing to be theirs.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹³⁴ [„Through their ownership of the new, popular press, they might exert a powerful and totally irresponsible influence over the nation’s affairs. And by bringing pressure to bear on poor men in Parliament, who had become financially beholden to them, they could wield even more sinister influence.“ Prevod na srpski: N. G.]

dvostruko opasan: gradio je uspeh u Britaniji, a nije joj čak bio ni lojalan.“¹³⁵
(Cannadine 1999: 327)

Dejvid Kanadin dalje obrazlaže način na koji su ovakvi ljudi iskvarili javni život, govoreći o promenama u svetu štampe. Naime, između osamdesetih godina devetnaestog veka i tridesetih godina dvadesetog, znatno se promenila priroda britanske štampe, delom zbog potrebe da se novinama snabde novo, šire tržište, s obzirom na to da su pripadnici radničke klase postajali sve obrazovaniji. Postepeno je stara, liberalna, razumna štampa zamenjena novom, jeftinom, vulgarnom i neretko šovinističkom štampom, za koju je karakteristično bilo da objavljuje vesti na senzacionalistički način, izvlačeći izjave članova Parlamenta iz konteksta i interpretirajući ih onako kako im odgovara. Dejvid Kanadin kaže da su to bile novine polupismene demokratije, i da je njihov cilj bio da izveštavaju o događajima jednako koliko i da utiču na njih. Petnaestak listova bilo je u rukama svega trojice ili četvorice novih bogataša, uključujući braću Astor i braću Beri. Administracija Lojda Džordža, tačnije, on lično, dala je neproporcionalno velik broj titula njegovim prijateljima iz Flit Strita: između 1918. i 1922. podelio je titule baroneta, viteza, plemića i državnih savetnika četrdesetdevetorici vlasnika, urednika, direktora, predsednika odbora i glavnih deoničara u novinama. „Jedan od njih, lord Ridel, nije bio samo vlasnik tabloida *News of the World* i čovek koji je platio kuću Lojda Džordža: on je takođe bio i prvi razvedeni muškarac kojem je dodeljeno plemstvo.“¹³⁶ (Cannadine 1999: 334).

U tom svetu džentlmenskih pravila koji je neumitno nestajao, više je nego logično što je nastao roman *Džekobova soba* (1922), svedočanstvo o nestajanju i gubitku, o nemoći da se spozna šta dalje. Virdžinija Vulf u ovom romanu pribegava neizgovaranju onoga što zapravo pritiska svaku rečenicu u tekstu, a što na kraju bude jasno baš kao i da se o tome vikalo iz sveg glasa, kao da je Bonami umesto Džekobovog imena izvikivao „Rat! Rat!“. Na taj način, Vulfova se na sebi svojstven način približila viktorijanskoj tradiciji: o onome što je smatrano nepristojnim, nije se govorilo, niti se o tome pisalo. Veliki viktorijanski pisci pronalazili su načina da zaobiđu „nepristojno“ i čitaocima dozvole da naslute ono što nije iskazano. Čitava Virdžinijina *Džekobova soba* jedna je velika slutnja, jedna dugačka, neizgovorena i neizgovorljiva žalost zbog besmislenog gubitka. Taj gubitak desio se usled neoprostive nepristojnosti – stravičnog sukoba naroda – Prvog svetskog rata. Džulija Brigs (2006) navodi da se taj pritisak ratnog neizgovorljivog oseća i kasnije, u *Gospođi Dalovej*

¹³⁵ [„Moreover, they usually possessed no territorial stake in the country, no feeling of historical association, no loyalty to a locality. Their fortunes, if based in England, were primarily held in highly liquid assets; they kept much (and sometimes most) of their wealth overseas; they moved their millions promiscuously around the world in search of higher profits; and none of them put the majority of their riches into British land. So the plutocrat was doubly dangerous: on the make in Britain, yet not even loyal to it.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹³⁶ [„One of them, Lord Riddell, was not only the owner of the *News of the World* and the man who paid for Loyd George's house: he was also the first divorced man to be enobled.“ Prevod na srpski: N. G.]

(znatno eksplicitnije nego u *Džejkobovoj sobi*), *Ka svetioniku* i *Godinama*. Prvi svetski rat je u *Gospođi Dalovej* (1925) praktično jedan od glavnih likova, s obzirom na to da je uzrok stradanja Septimusa Smita, istraumiranog ratnika čije samoubistvo na neki način iskupljuje Klarisu Dalovej. U *Ka svetioniku* (1927), rat je povezan, osim očigledno sa pogibijom sina gospodina i gospođe Remzi, Endrjua, takođe i sa smrću ćerke Pru na porođaju i same gospođe Remzi, vezivnog tkiva čitave porodice. U romanu *Godine* (1937), Pegi prezrivo kaže da je statua Idit Kavel¹³⁷ na trgu Trafalgar uvek podseti na reklamu za uloške, što njena sagovornica tumači kao ogorčenost zbog gubitka brata Čarlsa u Prvom svetskom ratu.

Za Virdžiniju Vulf – pacifistkinju, rat nije bio samo nepristojan, nego i odraz sebičnosti društva, tačnije njegovog vladajućeg dela. U razmišljanjima Džona Raskina, koje navodi Jangdžu Son (2006), posao muškarca u sopstvenom domu je da mu obezbedi održavanje, napredak i odbranu, a žene, da mu obezbedi red, udobnost i ljupkost – isto važi i kada je reč o državi. Deo osnove viktorijanskog nacionalnog identiteta, navodi dalje Son, jeste ideal doma kao mesta udobnosti, čistoće i pristojnosti. Son podseća da su se arhitektonske debate od četrdesetih do osamdesetih godina devetnestog veka svodile na isticanje engleskih kuća za jednu porodicu, naspram stanovanja u zgradama u Francuskoj, time ističući koncept superiornosti engleskog nacionalnog identiteta koji obezbeđuje privatnost i zatvorenost. Ta privatnost i zatvorenost podržava analogiju između doma i nacije, oličene u kući na selu, domu kao ostrvu i ostrvskoj državi, time i ostrvskoj naciji. Izolovanost (imanja na selu, porodice na imanju, države na ostrvu i ostrva u okviru kontinenta) i pripadnost uskom krugu (porodici, klasi, naciji) odveli su do potrebe da se isti sačuvaju od spoljnog, stranog, drugog i Drugog. To Drugo se doživljava kao inferiorno, te se zaštita od Drugog pretvara u dominaciju nad njim. Prevedeno na jezik društvenih događaja koji su prethodili Prvom svetskom ratu, imperijalni status britanske države i nacije stavlja je u položaj doma koji je potrebno odbraniti potčinjavanjem svega stranog. Tu Virdžinija Vulf vidi sebičnost koja vodi ratu i, prema rečima Jangdžu Son, razotkriva na koji je način retorika odbrane bezbednosti doma povezana sa averzijom prema društveno – prostornim mešanjem sa Drugim. Viktorijanska ideologija doma koja sadrži nacionalni identitet, služila je i da održava patrijarhalni društveni poredak, opterećujući ženu kao središte doma i nosioca nacionalnog identiteta, neverovatnim teretom odgovornosti i dužnosti. Imala je Vulfova primere za to u svojoj porodici, a i veličanstveno je u svojim delima dočarala patrijarhe u porodicama kojima je stvarni gravitacioni centar žena, te kad ona nestane (i u porodici Stiven

¹³⁷ Edith Cavell, britanska medicinska sestra, slavljena zbog bezrezervnog spašavanja života vojnika sa obe zaraćene strane. U toku rata pomogla je da oko 200 savezničkih vojnika pobegne iz okupirane Belgije, zbog čega je uhapšena i osuđena na smrt streljanjem. Engleska crkva obeležava njen dan u Kalendaru svetaca, 12. oktobra. (prim. aut.)

i u fiktivnim porodicama), patrijarh postane ono što zapravo sve vreme i jeste – neko zbog koga porodica (dom) počinje da se osipa.

Prvi svetski rat na neki način je to doneo Engleskoj. Klasa društva koja je upravljala imperijom, do tada neprikosnovena, nedodirljiva okolnostima bilo koje vrste, pokazala je, kako je prethodno objašnjeno, svu svoju ranjivost. Pomenute su finansijske i društvene posledice, konstatovan je nezapamćeno velik broj ljudskih žrtava, ali, možda najviše uznemirujuće po naciju sa snažnim poistovećivanjem sa zatvorenim, bezbednim okriljem ostrva, države, imanja i porodice jesu mnogobrojni (i različiti) slučajevi muške hysterije uzrokovane snažnim strahom, mučenjem, nepokretnošću borbe i neprekidnim eksplozijama. Naime, način ratovanja prisiljavao je vojnike da dugo budu u rovovima, izloženi artiljeriji dalekog dometa, vazдушnim napadima i neprijatelju kojem nisu mogli videti lice i taj sasvim objektivan osećaj gotovo potpune nezaštićenosti, ogoljenosti do najskrivenijih instikata, izazivao je uznemirenost koja nije mogla da se kanališe ni superiornim stavom, ni verom u srećan ishod, ni mišlju o naciji, državi i monarhiji. Predstavnici britanske nacije poslali su u Drugo, da brane Sopstvo, a doživeli su stravičnu invaziju na sve aspekte bezbednosti. Izdaje ih čak i razum, onaj viktorijanski „zdrav razum“ koji se očekuje od svakog pristojnog pripadnika nacije. U prvo vreme, reakcija vojne javnosti na psihički šok u ratu, kako navodi Ilejn Šovolter (1991), svodila se na osudu, jer je tako nešto smatrano kukavičlukom i simuliranjem. Mnogim vojnicima je prećeno vojnim sudom ukoliko im se nastave simptomi (koji su uključivali mlitavost, grčenje, paralizu, mucanje, gubitak glasa, impotenciju, slepilo, gluvoću, lupanje srca, nesanicu, košmare, vrtoglavice i akutnu depresiju), mnogi su podvrgavani kaznenim tretmanima poput elektrošokova, a samo je mali broj oficira dobio negu zasnovanu na psihoanalitičkim konceptima potiskivanja i oslobađanja, podseća Šovolterova. Ona dalje navodi i mišljenje istoričara Erika Lida, koji kaže da navedeni simptomi nisu posledica običnog rata, nego industrijalizovanog rata, koji je kao takav, tada prvi put vođen. Psihoanaliza je povezala pojavu ratnih psihičkih šokova sa čitavom mrežom emocionalnih kontradiktornosti. Ilejn Šovolter navodi neke primere kontradikcija: vojnici su podsticani da ubijaju po cenu oslobađanja infantilnih sadističkih impulsa, koji su do tada bili uspešno potisnuti; takođe su podsticani na formiranje snažne emocionalne veze sa drugim muškarcima, a homoseksualizam je bio zabranjen. Ono što je najstrašnije, kraj rata uopšte nije doneo i prestanak neuroza, nego je, naprotiv, tada nastala svojevrsna epidemija nervnih poremećaja. Šovolterova ističe da je u godinama odmah posle rata toliko hiljada veterana zatražilo lekarsku pomoć zbog ovakvih oboljenja, da je do 1922. osnovano više od stotinu specijalizovanih ustanova koje su se bavile ovim problemima. To dokazuje da je ono što je moralo i delimično uspevalo da bude potisnuto u borbi, njenim prestankom izašlo na videlo u

još strašnijem obliku, potpomognuto osećajem krivice preživelih. Preživeli su morali uložiti trud da sećanje na rat ne ostane samo u kolektivnoj memoriji, kao apstraktna katastrofa čiji je kraj potrebno dostojno obeležiti, nego je bilo potrebno napraviti pun zaokret od rigidnog stava prema promenama koje su nastupile, da bi žrtve Velikog rata dobile smisao kakav im priliči. Ovo čitamo u Virdžinijinom strahu od zaborava o kojem govori u svojim dnevničkim zapisima, ali i na poslednjim stranicama *Gospođe Dalovej*, na kojima nam jasno stavlja do znanja da niko od Klarisinih gostiju nije doživeo smrt bliske osobe u ratu što, videli smo, nije u skladu sa stvarnošću. Time spisateljica pokušava da nam ukaže na zatvaranje očiju pred stvarnošću koja je neminovna koliko i naredni rat, koji će uslediti dve decenije kasnije. Ilejn Šovolter (1999) kaže da Vulfova želi da na taj način vidimo emocionalnu represiju engleskog uglađenog društva. Ona beleži misli Aleksa Zverdlinga (1986) prema kojima pomenuta rigidnost ukazuje na nešto u prirodi njihovih karaktera koje ih čini nesposobnima da reaguju shodno ključnim momentima njihovog vremena i njihovih života. Njihovo ostrvo, njihova država, zemljišni posed i vila na njemu, njihova privatnost i zatvorenost, smrtno su ranjeni, ali su oni te rane pokušavali ignorisati. Ignorišući rane, ignorisale su se žrtve koje su podnete za to isto ostrvo, tu državu, ta imanja.

To je plašilo Virdžiniju Vulf. Zato je u *Džekobovoj sobi*, romanu napisanom posle rata, a sa radnjom u predratnom periodu, simbolima, aluzijama, predosećanjima ukazivala na neke od ključnih momenata rata koji će uslediti. Tim upozoravanjima iz vremenske i iskustvene pozicije „već viđenog“, spisateljica prosto apeluje na nezaboravljanje gubitaka, na neumanjivanje agonije, jer se upravo to dešavalo upornim insistiranjem na održavanju fasade u kući u kojoj trule grede prete da se obruše na njene stanovnike. Nije slučajan Džekobov odlazak u Grčku, poprište odsudnih momenata u Prvom svetskom ratu, kao god ni ulazak u katedralu Svetog Pavla, koja, prema rečima Čarlsa Endrjuza, „postaje mikrokosmos Engleske, natopljen nacionalnom crkvom, klasnim tenzijama i javnom tradicijom.“¹³⁸ (Andrews 2008: 67). Smeštanjem Džekoba u Grčku, vešto pripremvši to isticanjem njegovih sklonosti ka homerovskom delu tkanja engleske kulture, Virdžinija Vulf anticipira besmislenost ratnih razaranja, doba kada muze ćute¹³⁹. Njegov ulazak u katedralu Svetog Pavla i opis žene iz radničke klase koja se, posle napornog dana u službi privilegovanih klasa, odmara uz grob vojvode od Velingtona, ne znajući pri tome ništa o velikom ratniku, spisateljičin je način da, s jedne strane, podvuče značaj engleske istorije i kolektivne imperijalne svesti za Prvi svetski rat, a s druge strane da ga potpuno obesmisli: gospođa Lidžet uživa u heruvimima na grobu vojvode, nezainteresovana za lik i delo onog koji leži

¹³⁸ [„St. Paul’s becomes in this scene a microcosm of England, infused with the national church, class tension, and public tradition.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹³⁹ Inter arma silent musae, lat. = Među oružjem muze ćute (u vreme rata umetnost je zapostavljena), prim. aut.

ispod. Tu jednostavno prestaje smisao patriotskih osećanja, smišljenog hranjenja nacionalnih poriva, svega onog što služi za podsticanje euforije pravedničkog rata. Spisateljica će ovim najaviti i demokratizaciju društva, kao jednu od tekovina rata, o kojoj smo ovde pisali ranije, jer katedralu dele pripadnici svih klasa, baš kao što će deliti i rovove u Flandriji, Galipolju, Ipreu. Nikog neće na osnovu klase zaobići ni božija milost, ni neprijateljska artiljerija. Za sve njih podjednako važi Virđžinijina aluzija na smrt s početka romana, u vidu ovčije lobanje koju, prigodno na plaži pronalazi baš Džejkob.

6.2. *Džekobova soba* kao eksperiment: glas onoga koga nema

„Njegov glas je nosio neku neobičnu tugu. Lišen svake telesnosti, lišen svake strasti, odlazeći u svet, usamljen, bez odziva, lomeći se o stene – barem je tako zvučao.“¹⁴⁰
(Woolf 2005: 15)

U romanu *Džekobova soba*, Virdžinije Vulf, objavljenom 1922, glas o kojem je reč pripada dečaku Arčeru, koji doziva svog mlađeg brata Džekoba po kornvolskoj plaži. Na različite načine i od strane različitih osoba, ali sa sličnim ishodom – bez odziva – Džekob će biti zvan kroz ceo roman. Preklapajući utiske raznih ljudi o Džekobu, pomeranjem vremenske i prostorne perspektive, pokušavajući da uhvati i u reči pretoči „puls života“, Virdžinija Vulf slika kubističkim kistom platno puno nejasnih težnji i nadanja, neispunjenih snova, nesigurnih pitanja i nedorečenih odgovora. I sama spisateljica, kao da je pišući *Džekobovu sobu*, dozivajući i ona glavnog junaka, postavila, pre svega sebi, egzistencijalno pitanje o svom budućem književnom izrazu. Ako i nije bila u potpunosti zadovoljna odgovorom, zasigurno je znala da će se udaljiti od edvardijanske tradicije, koja bi od nje zahtevala opisivanje porodičnih veza, imanja i ostalih detalja za koje je mislila da su ružni, nespreni i neprikladni, kako je to iznela u sjajnom eseju „Mr. Bennett and Mrs. Brown“ (Woolf 1924). Marija Ipolito i Rajan Tvini (Ippolito, Tweney 2003) navode da su romanopisci poput Dostojevskog, Džojisa, Doroti Ričardson i Virdžinije Vulf, napustili tradicionalne forme i težili da prošire domen romana, da bi obuhvatili i unutrašnji život uma, a ne samo spoljašnji svet. Koristeći metod toka svesti, oni su zamenili tradicionalni naglasak na dijalozima i objektivnim opisima nizom misli i utisaka književnih likova. Prvo napisati knjigu, a potom osmisliti teoriju, mantra je kojom se očigledno Virdžinija Vulf vodila pišući i *Džekobovu sobu*, i sve što je došlo posle nje. U eseju „Modern Novels“, objavljenom 1919, a revidiranom i ponovo objavljenom 1925. sa naslovom „Modern Fiction“, Vulfova hvali nameru Džejmisa Džojisa da „se približi životu,... da otkrije svetlucanja tog najintimnijeg plamena koji proplamsava poruke kroz um“¹⁴¹. Ovim je ujedno otkrila i svoje namere i spisateljsku misiju.

Ipolito i Tvini (2003) podsećaju da je Virdžinija još 1908, dakle četiri godine pre nego što će čitati prvi prevod Dostojevskog na engleski jezik i desetak godina pre nego što je po prvi put čitala Džojisa, u svom dnevniku zapisala da bi trebalo da piše ne samo okom nego

¹⁴⁰ [„The voice had an extraordinary sadness. Pure from all body, pure from all passion, going out into the world, solitary, unanswered, breaking against rocks – so it sounded.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁴¹ [„to come closer to life,... to reveal the flickerings of that innermost flame which flashes messages through the brain.“ Prevod na srpski: N. G.]

i umom, te da bi trebalo da otkrije stvarnost ispod onog što se vidi okom. Gotovo trideset godina kasnije, u radijskom obraćanju, ona će objasniti moć čitanja i pisanja, moć reči, kazavši da je istina koju one pokušavaju da uhvate mnogostrana, te da je one prenose tako što su i same mnogostrane, bljeskajući čas na ovaj, čas na onaj način. Na ovo se nadovezuje i njen savet čitalaštvu da se i sami upuste u pisanje, kako bi na najbrži način razumeli šta romanopisac radi dok eksperimentiše sa opasnostima i teškoćama reči. U romanu *Džekobova soba*, ta mnogostranost istine koju reči prenose, ogleda se upravo u nedostajanju i odsustvu glavnog junaka, odnosno u različitim prostorima, mestima i predmetima koji su ga nekada na neki način posedovali, i ljudima koji su ga sretali, poznavali, koji su razmišljali o njemu i razmenivali mišljenja sa njim. U tom smislu, Virdžinija Vulf u ovom romanu ne daje sliku stvarnosti ispod spoljašnje predstave kroz tok svesti jedne osobe, glavnog lika, nego traga za glavnim likom kroz svest svih ljudi oko njega. Ipolito i Tvini (2003: 38) navode da u *Džekobovoj sobi* čitalac „preko promenljivog hora unutrašnjih glasova ne samo da saznaje šta likovi misle, nego i šta misle jedni o drugima“¹⁴². Većina napisanih tekstova o *Džekobovoj sobi* slaže se u oceni da roman prikazuje uzaludnost takve potrage, to jest, nemogućnost postojanja konačnog, potpunog i samo jednog opisa Džekobove ličnosti (a i bilo kog pojedinca)¹⁴³. Rejčel Holander (2007) dodaje i posleratnu krizu vere u mogućnost potpunog znanja i istinitog razumevanja, a mi je tumačimo u svetlu sloma gotovih istina i pravila, koja su još važila samo jednu generaciju pre, da bi u generaciji Virdžinije Vulf doživela psihičke šokove od kojih se nisu oporavila, baš kao ni ratni heroji Britanskog carstva. Ovde se vraćamo na Virdžinijino kubističko platno: impresije sa različitih strana, pomeranje vremenske perspektive – preplitanje sadašnjosti, budućnosti i prošlosti, odsutna prisutnost Džekoba „koji postaje Drugo za mnoge, predmet njihovih želja, ali ga niko nikad nema, niti ga *pozna*, ni na koji stalan način“¹⁴⁴ (Coleman 2008: 114). Na ovaj način, spisateljica ostvaruje dvojaki efekat:

„Dok Vulfova radi na tome da transformiše konvencije književne predstave da bi što vernije odslikavala dezorijentisanost Engleske posle Prvog svetskog rata, ona direktno razmatra i probleme individualnih veza i odnosa romana sa njegovim čitaocima“¹⁴⁵ (Hollander 2007: 42).

¹⁴² [„via a shifting chorus of internal voices, we not only know what the characters think but what they think of each other“]. Prevod na srpski: N. G.]

¹⁴³ [Videti: Zwerdling (1986), Ippolito and Tweney (2003), Hollander (2007), Coleman (2008)]

¹⁴⁴ [„who becomes the Other for many, the object of their desire, but no one ever *has* him or *knows* him in any permanent way.“]. Prevod na srpski: N. G.]

¹⁴⁵ [„As Woolf works to transform the conventions of literary representation to reflect more faithfully the disorientations of post-World War I England, she addressed head-on the problems of individual connection and of the novel’s relationship to its readers.“]. Prevod na srpski: N. G.]

Početak i kraj romana naglašavaju Džekobovo odsustvo kao da zaokružuju priču o neuhvatljivosti, nedovršenosti, nedorečenosti, u pokušaju da drže na okupu nebrojene fragmente života i sećanja i sačuvaju ih od iščeznuća. Na početku romana, Džekobova majka, udovica već dve godine, pita se: „*Zaista, gde je taj dosadni mali dečko?*“¹⁴⁶ (Woolf 2005: 11). Na kraju, godinama kasnije, ona ulazi u njegovu momačku sobu i pita njegovog prijatelja sa koledža: „Šta da radim sa ovima, gospodine Bonami?“ Pružila je par Džekobovih starih cipela.¹⁴⁷ (Woolf 2005: 124). Osećaj nelagode i besmisla provlači se u ponašanju i kretnjama gospođe Flanders i na početku i na kraju romana: na početku je zatičemo kako piše pismo prijatelju i udvaraču, kapetanu Barfutu iz Skarboroa, njenog rodnog mesta, dok joj suze klize niz obraze, istovremeno razmišljajući o tome gde je tog puta nestao mali Džekob. Za to vreme, Džekob „slabašnim nogama“ (Woolf 2005: 12) lovi krabe, nailazi na dvoje ljudi koji leže na obali i shvativši da se izgubio, gotovo da počinje da plače, ali ugleda životinjsku lobanju i potrči joj u susret. Ovo hrljenje ka jednom od najprepoznatljivijih podsetnika na smrt, možemo tumačiti kao predznak onoga što će doći na kraju romana, takođe samo implicirano, nikad izrečeno: „Ostavio je sve baš kako je i bilo,“ čudio se Bonami. 'Ništa složeno. Sva njegova pisma rasuta okolo, svako ih je mogao pročitati. Šta je očekivao? Da li je mislio da će se vratiti?' razmišljao je, stojeći nasred Džekobove sobe.¹⁴⁸ (Woolf 2005: 123). Gospođa Flanders malog Džekoba moli da baci tu lobanju ovce, „sve vreme svesna, u dubinama svojih misli, neke duboko potisnute nelagode“¹⁴⁹ (Woolf 2005: 13). Možda je i to predosećaj žene već obeležene smrću, pa pokušava da ukloni od svoje dece fizički nametljiv simbol, kada već ne može neumitnu snagu onog zloslutnog *Et in Arcadia Ego*¹⁵⁰. Osetiće se gospođa Flanders i kasnije u romanu nemoćno kada, čitajući Džekobova pisma, zapravo ne bude saznavala ništa konkretno o njegovom životu, ali sam kraj romana podsetiće nas na ovaj početak i Džekobovo uporno otimanje i neuhvatljivost. Kako joj se još tada, na plaži „izmigoljio“¹⁵¹ (Woolf 2005: 13), tako ga do kraja romana ni ona, niti iko od ostalih likova nije mogao potpuno spoznati. „Kakva pometnja na sve strane!“ uzviknu Beti Flanders, banuvši kroz vrata spavaće sobe.¹⁵² (Woolf 2005: 124). Trenutak pre toga, Bonami ga očajnički doziva, zureći kroz

¹⁴⁶ [„Where is that tiresome little boy?“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁴⁷ [„What am I to do with these, Mr Bonamy?“ She held out a pair of Jacob's old shoes.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁴⁸ [„He left everything just as it was,‘ Bonamy marvelled. ‘Nothing arranged. All his letters strewn about for anyone to read. What did he expect? Did he think he would come back?’ he mused, standing in the middle of Jacob's room.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁴⁹ [„aware all the time in the depths of her mind of some buried discomfort.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁵⁰ *Et in Arcadia Ego*, lat. = Ja sam i u Arkadiji, u smislu neizbežnosti smrti, ona se nalazi čak i u bajkovitoj, idiličnoj zemlji, prim. aut.

¹⁵¹ [„squirmed away from her“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁵² [„Such confusion everywhere!“ exclaimed Betty Flanders, bursting open the bedroom door.“ Prevod na srpski: N. G.]

prozor – sve ovo navodi na nelagodnu spoznaju gubitka nekoga koga nikad do kraja zapravo bližnji nisu uspjeli da odgonetnu, definišu, upoznaju, a njegovo postojanje je prekinuto. Kolman kaže da je „Džekob predmet koji je uvek unapred izgubljen“¹⁵³ (Coleman 2008: 114).

Te početne i krajnje scene romana veže i detalj naoko čisto umetnički, privatni, detalj koji u roman upisuje Čarls Stil, amaterski slikar koji se dalje u romanu uopšte ne pojavljuje. Naime, na slici punoj svetlih boja, koju tih trenutaka slika, on dodaje malo crne boje: „bila je to baš *takva* nota koja je sve ostalo povezala“¹⁵⁴ (Woolf 2005: 12). Crni suncobran Džekobove majke u vezi je sa bliskom prošlošću i gubitkom supruga, crno na slici vezivno je i proročansko tkivo ka crnini koju će da nosi po Džekobovoj smrti na kraju knjige. A Stilov komentar o tome da se može postati slikar i u pedesetoj, pojačava osećaj da Džekob, kao god i mnogi njegovi vršnjaci, neće imati prilike da postane bilo šta. Džulija Brigs (Briggs) u zbirci eseja *Reading Virginia Woolf* navodi da je roman *Džekobova soba* opsednut onim što Džekob neće doživeti da postane, te se ponavljaju klišeji u vezi sa životima velikana. U tom smislu, ovo delo moglo bi biti i obrnuti bildungsroman, tekst u kojem niko *ne postaje* nešto određeno, a glavni lik je cilj izgubljene trke sa vremenom, bliskošću, poznavanjem sebe, drugih i društva u celini i gospodarenjem sobom. Ukoliko se i može reći da je u *Džekobovoj sobi* iko išta postao, onda je to svakako gospođa Flanders, koja je od udovice postala i majka koja je izgubila sina, dok je ovaj možda postao narodni heroj, stradao možda baš na frontu koji anticipira njegovo prezime. Tako se postajanje apsurdno zasniva na nestanku i praznini. Džulija Brigs navodi da se gubitak i odsustvo nalaze u središtu umetnosti Vulfove. Njeni kasniji, nedovršeni memoari, „Skica prošlosti“, beleže kako se okrenula pisanju kao načinu da se uhvati u koštac sa bolom:

„kapacitet za primanje šokova je ono što me čini piscem...to jeste, ili će postati otkrovenje nekog reda veličine; to je simbol nečeg stvarnog iza spoljašnjosti; i ja ga činim stvarnim pretakajući ga u reči. Samo na taj način činim ga celovitim; njegova celovitost znači da je izgubilo svoju moć da me povredi.“¹⁵⁵ (Woolf 1976: 72)

Kao što smo imali prilike da vidimo i kod Emili Bronte, nedostajanje je kod Virdžinije Vulf takođe neiscrpan izvor meditacija i misaone i tekstualne građe, koja se pod veštima spisateljčinim perom pretvara u eksperiment, zamišljen da otelotvori sam proces najintimnijih razmišljanja, ostavši veran duši i umu po svaku cenu.

¹⁵³ [„Jacob is the object always already lost.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁵⁴ [„ – it was just *that* note that brought the rest together.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁵⁵ [„the shock-receiving capacity is what makes me a writer...it is or will become a revelation of some order; it is a token of some real appearances; and I make it real by putting it into words. It is only by putting it into words that I make it whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me.“ Prevod na srpski: N. G.]

Ta tamna boja koju na kraju nanosi Čarls Stil dominantna je te večeri, jer priroda kao da se udružila sa slutnjama smrti, pa su se tamni oblaci nadvili nad obalom Kornvola, donoseći mrak i oluju. U kući, Džekob spava čvrsto, „duboko ošamućen“ (Woolf 2005: 16), a ovčija čeljust sa žutim zubima leži mu u podnožju. Samo nekoliko redova dalje u tekstu, opisan nam je račić u dečijoj kofici koju je napunila kišnica, a koji „polako kruži po dnu, pokušavajući svojim slabašnim nogama da se popne uz strmu stranicu; pokušavajući ponovo i padajući nazad, pokušavajući opet i opet.“¹⁵⁶ (Woolf 2005: 16). Te slabašne noge su i Džekobove, kada je gazio po morskome jezercetu među stenama, ali je ipak uspeo da ovčiju lobanju „šutne do gvozdene rama kreveta“¹⁵⁷ (Woolf 2005: 16). Naizgled, smrt je daleko, saterana na neku marginu, i ljudska vrsta slavi svoju kupljenu pobedu nad njom i prirodom. Račić po svoj prilici neće uspeti da izađe iz kantice, dok je Džekob snagom dečijih životnih sokova odložio dejstvo neumitnog simbola. Virdžinija Vulf nas kombinacijom snage i krhkosti ljudske vrste, oličene u detetu, i prirodnih i fizioloških sila, oličenih u oluji, neminovnosti smrti i nemoćnosti zarobljenog božjeg stvora podseća da, uprkos našem ljudskom poimanju vremena, naši životi, ma kako značajni bili, u poređenju sa večnošću peska i kamena vremena, predstavljaju samo treptaj, kad-tad stopljen sa milijardama drugih. To čitamo i u spoznaji da se glas Sibruka, Džekobovog pokojnog oca, čuje sa ostalima u crkvenom zvonu koje poziva na misu ili sahranu:

„pomešao se sa travom, sa obronkom brdašca, sa hiljadama belih nadgrobniha kamenova, nekim nagnutim, nekim uspravnim, sa trulim vencima, krstovima od zelenog lima, uskim žutim stazicama, i jorgovanima klonulim u aprilu preko zida crkvenog dvorišta, koji mirišu kao bolesnička soba“¹⁵⁸ (Woolf 2005: 17).

Elegično i elegantno, Virdžinija Vulf slika stapanje s prirodom, gotovo kao ono koje u svom bunilu priželjkuje Ketrin u *Orkanskim visovima*, i sama Emili Bronte u svojim pesmama. Glas onoga koga nema, ovde Sibruka, prenosi nam priroda koja ga sad suvereno poseduje, dok nam društveno obeležje, apsurdno, govori o tome kolika je zapravo ostao nepoznanica:

„Gradski trgovac, pisalo je na nadgrobnom spomeniku; ali zašto je Beti Flanders odabrala da ga tako nazove, kad je, kao što su se mnogi još uvek sećali, sedeo iza kancelarijskih prozora samo tri meseca, a pre toga je krotio konje, jahao sa lovačkim

¹⁵⁶ [„slowly circled round the bottom, trying with its weakly legs to climb the steep side; trying again and falling back, and trying again and again.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁵⁷ [„kicked it against the iron bed-rail.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁵⁸ [„he had merged in the grass, the sloping hillside, the thousand white stones, some slanting, others upright, the decayd wreaths, the crosses of green tin, the narrow yellow paths, and the lilacs that drooped in April, with a scent like that of an invalid's bedroom“ Prevod na srpski: N. G.]

psima, obrađivao nekoliko polja, i bio pomalo razuzdan – pa, morala je nekako da ga nazove. Za primer dečacima.“¹⁵⁹ (Woolf 2005: 17)

Jednako lako Virdžinija prelazi sa meditacije o glasu pokojnika na stvaran život, pričom o petlu, simbolu novog dana, novih šansi, ali i iritirajućem podsetniku na nimalo laku svakodnevicu. Beti Flanders je siromašna udovica sa troje dece, ali to ne saznajemo na faktografski način, nego suptilnim scenama pisanja pisma, njenim razmišljanjima o namirnicama i mislima gospođe Džarvis, rektorove žene, da je: „brak utvrđenje, a udovice samotno lutaju otvorenim poljima, kupeći kamenice, napabirčivši poneku zlatnu slamku, usamljena, nezaštićena, jedna stvorenja.“¹⁶⁰ (Woolf 2005: 11). Ovakva suptilna društvena kritika, ponavljaće se i kasnije, na primer kada Beti Flanders krpi Džejkbove kratke pantalone: „želela bi da može da kupi Garfitov akar“¹⁶¹ (Woolf 2005: 19), ili u sceni večere kod Džejkbovog profesora fizike sa Kembridža:

„Mogao je da razgovara o Persiji i pasatima, Zakonu o reformama i žetvenim ciklusima. Na policama su mu bile knjige Velsa i Šoa; na stolu ozbiljni nedeljnici od šest penija, koje su pisali bleđi muškarci u blatnjavim čizmama – nedeljno škripanje i cviljenje mozgovia ispranih u hladnoj vodi i iscedenih do suvoće – melanholične novine.“¹⁶² (Woolf 2005: 29)

Ne možemo se oteti utisku da je i ovo zapravo glas onoga koga nema, to jest, glas spisateljice koji se nigde eksplicitno ne čuje, ali prožima čitav roman, rame uz rame sa glasovima svih likova koje čujemo u fragmentima, te glasom Džejkoba, za kojim se traga sve vreme. Ovakav postupak, sličan postupku koji koriste slikari kubisti, otkriva ljude kao „proizvode svoje prošlosti, kao i svoje sadašnjosti, zbira mnogobrojnih perspektiva o njima i načina na koje ih razni drugi ljudi doživljavaju“.¹⁶³ (Showalter 1991: xxi). Virdžinija Vulf nam na ovaj način otkriva još nešto, smatrajući da je ono što se dešava izvana značajno prvenstveno zbog toga na koji način pokreće i oslobađa unutrašnji život. Naime, ulaženjem u svest svojih likova, spisateljica ih izlaže javnosti u meri u kojoj to ne bi bili u tradicionalnom postupku. Ne ostavljajući nijednu misao skrivenu, Vulfova unutrašnji život pretvara u

¹⁵⁹ [„'Merchant of this city', the thombstone said; though why Betty Flanders had chosen so to call him when, as many still remembered, he had only sat behind an office window for three months, and before that had broken horses, ridden to hounds, farmed a few fields, and run a little wild – well, she had to call him something. An example for the boys.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁶⁰ [„marriage is a fortress and widows stray solitary in the open fields, picking up stones, gleaning a few golden straws, lonely, unprotected, poor creatures.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁶¹ [„she wished she could buy Garfit's acre.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁶² [„He could talk about Persia and the Trade winds, the Reform Bill and the cycle of the harvests. Books were on his shelves by Wells and Shaw; on the table serious sixpenny weeklies written by pale men in muddy boots – the weekly creak and screech of brains rinsed in cold water and wrung dry – melancholy papers.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁶³ [„People are the product of their past as well as their present, the sum of multiple perspectives upon them, the ways that a variety of others perceive them.“ Prevod na srpski: N. G.]

spoljašnji i ogoljava sve ono što bi u vreme njenih roditelja bilo potisnuto: „Kako bih mogla da pomislim na brak?” reče ona gorko u sebi, dok je pričvršćivala kapiju komadom žice. Nikad joj se nije dopadala riđa kosa kod muškaraca, mislila je, razmišljajući o izgledu gospodina Flojda, te noći kad su dečaci zaspali.“¹⁶⁴ (Woolf 2005: 20). Saznanje o intimnim mislima Beti Flanders čitaoce naizgled stavlja u položaj blage prednosti u odnosu na lik o kojem čitaju, jer imaju priliku da procenjuju nešto što bi sami možda sakrili. Međutim, već narednim fragmentom spisateljica ih razuverava, ne proširujući temu, nego čak odlazeći desetine godina unapred, povezujući gospodina Flojda sa novom generacijom, to jest, Džejkobom: „Susrevši Džejkoba na Pikadiliju nedavno, prepoznao ga je posle tri sekunde. Ali, Džejkob je izrastao u tako finog mladića da gospodin Flojd nije želeo da ga zaustavi na ulici.“¹⁶⁵ (Woolf 2005:21). Odmah potom, spisateljica čini skok u nazad i, kao da ne dozvoljava da pomislimo kako „tako finog mladića“ čeka lepa budućnost, opisuje veče kada je Džejkob posle ponoći došao kući „bled, izašavši iz duboke tmine“¹⁶⁶ (Woolf 2005: 22), što neodoljivo podseća na samrtničko bledilo i mrak groba. Da predskazanje bude još uverljivije, spisateljica iznosi detalje poput iznenadnih pucnjeva u šumi te noći i pada drveta, iako nije bila vetrovita noć. Sama Beti Flanders kaže da je Džejkob „jedini od njenih sinova koji je nikad nije slušao“¹⁶⁷ (Woolf 2005: 22), te možemo pretpostaviti da je kao dete zapadao u razne dečije nevolje. Međutim, pucnji u noći, pad bukvinog drveta i ovčija lobanja, sve simboli smrti i smrtne opasnosti, kao da su Virdžiniji Vulf poslužili ne samo kao nositelji crnih slutnji, nego i kao protivteža razlogu zbog kojeg Džejkoba nema – ratu. Još bi, možda, bilo preciznije reći da su svi navedeni kobni predznaci bleđa senka onoga što se sa društvom, državom, pa naposletku i sa Džejkobom kao pojedincem, dogodilo. Kao dete je izbegao opasnosti, ali ga je kao mladića na pragu „odraslosti“ povukao u bezdno društveni slom moralnih i nacionalnih vrednosti. Ovde moramo pomenuti još jedan primer protivteže, a to je gospođa Barfut, odnosno, njeno stanje. Naime, ona je u invalidskim kolicima, a spisateljica, opisujući je, nakratko daje ustupak edvardijanskoj tradiciji, te navodi da je ona ćerka Džejmsa Koparda, gradonačelnika iz vremena jubileja kraljice Viktorije, te da se to prezime nalazi na opštinskim cisternama, izlozima prodavnica i cinkanim roletnama kancelarija nižih advokata. Jasna je namera upućivanja na društveni ugled i klasu, a još je jasniji spisateljčin povratak na svoju anti-edvardijansku tehniku, kojom objašnjava da Elen Barfut nikad nije posetila Akvarijum, te da je zatvorenica civilizacije: „sve rešetke njenog kaveza padaju preko

¹⁶⁴ [„How could I think of marriage!’ she said to herself bitterly, as she fastened the gate with a piece of wire. She had always disliked red hair in men, she thought, thinking of Mr. Floyd’s appearance, that night when the boys had gone to bed.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁶⁵ [„Meeting Jacob in Piccadilly lately, he recognised him after three seconds. But Jacob had grown such a fine young man that Mr Floyd did not like to stop him in the street.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁶⁶ [„pale, come out of the depths of darkness“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁶⁷ [„The only one of her sons who never obeyed her“ Prevod na srpski: N. G.]

šetališta kada je sunčan dan“¹⁶⁸ (Woolf 2005: 23). Njena invalidnost, ali neuzdrmana nadmenost, svedoči o stanju oveštalih formi, te je zato protivteža smrti mladog čoveka koji bi, da je poživio, možda učestvovao u uspostavljanju novih, zdravijih vrednosti. I na ovaj način Virdžinija Vulf daje glas Džejkobu, neposlušnom dečaku koji „kao i obično, lovi te svoje leptire“¹⁶⁹ (Woolf 2005: 26).

Međutim, ne pojavljuju se svi predznaci tragičnog kraja u *Džejkobovoj sobi* u tmurnim situacijama. U gotovo komičnoj epizodi sa gospođom Norman u vozu za Kembridž, kada ona sedi s njim sama u kupeu i procenjuje kolika opasnost joj pretila od toga, skenirajući njegov spoljašnji izgled – „čarape (labave), kravata (ofucana)“¹⁷⁰ (Woolf 2005: 26), Džejkob je iz misli gospođe Norman iščileo „kao što se iskrivljena igla, koju je bacilo dete u bunar želja, kovitla u vodi i zauvek nestane.“¹⁷¹ (Woolf 2005: 27). I ovde nam je spisateljica otkrila misli koje sredovečna žena koja ide u posetu sinu nikad ne bi priznala, a kamoli izrekla glasno: uprkos svojim godinama, gospođa Noris primećuje Džejkobovu ravnodušnost prema njoj, usput zaključujući da je fin, zgodan, zanimljiv, otmien, lepo građen, poput njenog sina. Ta ranjivost likova pod perom pisca, omogućava prevazilaženje onoga što Aleks Zverdling opisuje kao „čvrstoću, rigidnost, statičnost, nemogućnost prenošenja osećanja drugima“¹⁷² (Showalter 1991: xliii). U mislima gospođe Džarvis očigledna je takva nemogućnost: „Kad bi mi samo neko mogao dati...kada bih samo ja mogla nekom dati...’ Ali ona ne zna šta je to što želi dati, niti ko je to ko bi mogao njoj da nešto da.“¹⁷³ (Woolf 2005: 25). Nesposobnost artikulisanja želja i htenja povezana je sa društvenim očekivanjima, jer osoba koja oseća da njena svrha nije do kraja ispunjena, a nema mogućnosti da se kreće van zadatih okvira, najčešće ni ne može da se jasno izrazi šta je to u čemu je zaključena i kako bi to eventualno mogla nadoknaditi. Tu treba tražiti još jedan glas koji nedostaje: ne glas nekog ko nije među živima, nego glas onoga ko je mrtav, ili barem uspavan u životu. Virdžinija Vulf maestralno daje glas takvima, preko gospođe Džarvis: „Ona nije bila veoma nesrećna, i, budući da je imala četrdeset pet godina, nikad ni neće biti veoma nesrećna, takoreći očajnički nesrećna, i napustiti svog muža i dobrom čoveku uništiti karijeru, kako je nekad pretila.“¹⁷⁴ (Woolf 2005: 24). Virdžinija daje potpun legitimitet neprikladnim osećanjima, neartikulisanim zahtevima, povremenim izlascima iz šina koje svojom čvrstinom drže kola na zacrtanoj trasi,

¹⁶⁸ [„all the bars of her cage falling across the esplanade on sunny days“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁶⁹ [„Jacob is after his butterflies as usual’ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁷⁰ [„of socks (loose), of tie (shabby)“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁷¹ [„as the crooked pin dropped by a child into the wishing-well twirls in the water and disappears for ever.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁷² [„solidity, rigidity, stasis, the inability to communicate feelings“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁷³ [„If only someone could give me...if I could give someone...’ But she does not know what she wants to give, nor who could give it her.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁷⁴ [„She was not very unhappy, and, seeing that she was forty-five, never perhaps would be very unhappy, desperately unhappy that is, and leave her husband, and ruin a good man’s career, as she sometimes threatened.“ Prevod na srpski: N. G.]

pogledima izvan ponuđenih vrtova, i sve to jednom jedinom rečenicom: „Ja ipak imam dušu“¹⁷⁵ (Woolf 2005: 25). Na samom kraju romana, Sandra Ventvort Vilijams, koketna žena koju je Džekob upoznao u Grčkoj, pita gospođicu Edwards ono što su se možda mnoge žene u njenom položaju pitale: „Da li ste srećni, gospođice Edwards?“ – pitanje o kojem Sisi Edwards nije razmišljala već godinama.¹⁷⁶ (Woolf 2005: 113). Taj svojevrsni samozaborav, oličen u nepostavljanju pitanja ni sebi ni drugima i nedovođenju u pitanje istinitosti i pravičnosti datih odgovora, glas je koji će se tek čuti u narednim romanima Virdžinije Vulf.

Gospođa Plamer, supruga Džekobovog profesora fizike, međutim, predstavlja glas druge vrste nevidljivih žena. Nju ne zavodi povetarac na pustari, niti mesec nad brestovima, niti je ushićuje ševin let, kao gospođu Džarvis. Ona je savršeno svesna svog mančesterskog porekla i „instinktivno preciznog poimanja stepenika na lestvici i mravlje priljeznosti u guranju Džordža Plamera ispred sebe, do vrha lestvice“¹⁷⁷ (Woolf 2005: 29). Jedan pogled na ovčevinu koja je servirana za ručak kod Plamerovih, dovoljan je za ovaj kratak, ali upečatljiv uvid u karakter gospođe Plamer, a spisateljica ga nudi na način koji dozvoljava dvostruku interpretaciju: misli o uspinjanju na društvenoj lestvici vrlo lako mogu biti njene, a mogu se pripisati i unutrašnjem monologu gospođe Plamer. Sa suštinske tačke gledišta, nije ni bitno čije su pomenute misli, jer je efekat osvetljavanja jedne društvene pojave sa ženske tačke gledišta svakako postignut. Eventualno bi razrešenje dileme moglo doprineti opštem utisku o tome koliko Virdžinija Vulf u *Džekobovoj sobi* uspeva da prenese tok svesti svakog pojedinog lika. Pitanje „Šta je na vrhu lestvice?“¹⁷⁸ (Woolf 2005: 29), jednako je moglo doći i od spisateljice i od gospođe Plamer. Obe znaju i odgovor: „Očigledno, svest o tome da su svi stepenici ispod vas; (...)“¹⁷⁹ (Woolf 2005: 29), da bi poenta stigla u stilu Džejn Ostin: „...gospođa Plamer mogla je biti jedino u poziciji da se čvrsto drži svog ugleda, pažljivo posmatra podnožje i podstiče svoje dve neprivlačne kćeri da se uspinju stepenicima lestvice.“¹⁸⁰ (Woolf 2005: 29). Sve je u ovih nekoliko rečenica sažeto. Sva srednjoklasna, malograđanska grčevita statusna borba, sva zadihanost igrača u igri povinovanja pravilima. Džekobovo konradovsko „O bože, o bože, o bože!“¹⁸¹ (Woolf 2005: 30), reakcija je urođenog mladalačkog opiranja nametnutom, potpomognutog Homerom, Šekspirom, Bajronom. Uspela je Virdžinija Vulf i ovde da provuče veze sa prošlošću i vizije budućnosti:

¹⁷⁵ [„Yet I have a soul“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁷⁶ [„Are you happy, Miss Edwards?“ – a thing Cissy Edwards hadn't thought of for years.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁷⁷ [„an instinctively accurate notion of the rungs of the ladder and an ant-like assiduity in pushing George Plumer ahead of her to the top of the ladder“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁷⁸ [„What was at the top of the ladder?“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁷⁹ [„A sense that all the rungs were beneath one apparently“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁸⁰ [„Mrs Plumer could only be in a condition to cling tight to her eminence, peer down at the ground, and goad her two plain daughters to climb the rungs of the ladder.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁸¹ [„Oh God, oh God, oh God!“ Prevod na srpski: N. G.]

na ručku je servirana baš ovčestina, kojom se Džekob, zakasnivši čitav sat, poslužuje dva puta, kao da prkosi onom znamenju smrti sa kornvolske plaže. Zoran Paunović u eseju *Život je negde drugde* (2011), napominje da su sve pobeđe Virdžinijinih protagonista samo odlaganje konačnog poraza, te u tom smislu možemo tumačiti svako Džekobovo (ne)svesno poigravanje sa znamenjima smrti. Bajron je konfrontiran sa slikom koju mladosti nameće sredovečnost i ozbiljnost, a Bajronova su i dela koja je Džekob kao dečak odabrao za uspomenu na gospodina Flojda, sveštenika koji ga je podučavao. Bajron je i još jedna žrtva rata, ali i opako prevrtljive malograđanske sredine. Ovakvi detalji čine *Džekobovu sobu* celovitom i gusto tkanom pripovesti, koliko god se na prvo čitanje činilo da je pred čitaocem konfuzan niz „trzaja i skokova“¹⁸² (Briggs 2006: 2).

Upravo takvi trzaji i skokovi pokazuju da je potka priče snažna, jedinstvena nit koja veže svih četrnaest poglavlja u „uverljivo upozorenje na činjenicu da smo prečesto odsutni iz onog što bi trebalo da bude naš život“ (Paunović 2011). Pri tome, spisateljica na taj način prikazuje prustovsko jedinstvo prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, jer se društvena kritika provlači u svim vremenskim perspektivama, neretko putem istih ili vrlo sličnih simbola, likova ili događaja. Uzmimo kao primer već pomenuti mladalački Džekobov bunt. Kao takav, pojavljuje se i u epizodi na mrtvaji, kada zgužva kesu u kojoj su bile višnje i baci je u vodu. Ovakav filigranski detalj vrlo lako može da ostane nezapažen, ali ukoliko se sledi osnovna nit, oni se sami nameću u „trzajima i skokovima“. Na ostrvcu u vodi nalaze se izletnici ledi Miler: „Ugledao je izletničko društvo ledi Miler kada je bacio kesu u reku. Neka vrsta nelagodnosti, mrzovoljnosti, potištenosti pojavila se u njegovim očima. 'Hoćemo li dalje...ova užasna masa...' reče. I tako su otišli uzvodno, pored ostrva.“¹⁸³ (Woolf 2005: 31-32). Ta prazna kesa bačena u vodu ovde nije odraz nevaspitanja, već prkos prikazanom svetu odraslih, ovde oličenom u otmenim izletnicima, a ujedno se i nastavlja na Džekobovu reakciju posle ručka kod profesora Plamera.

Praznina koja se nalazi između „trzaja i skokova“ svedoči o odsustvu svih onih kojima je Virdžinija Vulf dala glas. Izuzetan primer toga nalazi se u opisu Džekobove studentske sobe, potom, nekoliko stranica dalje, Džekoba kako puši i njegovog odlaska u sobu. Naime, u njegovoj praznoj sobi na koledžu, „Beživotan je vazduh u praznoj sobi, samo zatalasa zavese; cveće se pomerilo u tegli. Jedna grančica u pletenoj fotelji zaškripi, iako niko u njoj ne sedi.“¹⁸⁴ (Woolf 2005: 32). Pred kraj istog poglavlja, vidimo Džekoba kako

¹⁸² [„jerks and jumps“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁸³ [„He saw Lady Miller's picnic party on the island as he threw the bag in the river. A sort of awkwardness, grumpiness, gloom came into his eyes. 'Shall we move on...this beastly crowd...' he said. So up they went, pass the island.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁸⁴ [„Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker armchair creaks, though no one sits there.“ Prevod na srpski: N. G.]

zadovoljno puši lulu, a sat koji otkucava „prenosi mu (može biti) svest o starim građevinama i vremenima; i njemu kao nasledniku; a onda o sutrašnjici; i prijateljima; na čiju se pomisao izgleda, iz čistog zadovoljstva i samopouzdanja, protegao i zevnuo.“¹⁸⁵ (Woolf 2005: 36). Opušteni mladalački stav, poza, snaga da se menja svet, isijavaju iz ovih redova, da bi dvadesetak redova kasnije scena izgledala sasvim drugačije: Džekobovi koraci odjekuju sa svih strana, kao da je sam na svetu, a njegovi obrisi se nadvijaju nad drevnim zidovima: „...kao da stari zidovi odjekuju komandujućim autoritetom: 'Mladić – mladići – mladić – nazad u svoje sobe.'“¹⁸⁶ (Woolf 2005: 37). Kao da zidine znaju da se taj mladić neće nikad vratiti u svoju dečačku sobu, kao da su i koraci usklađeni sa vojničkim maršom koji će ga odvesti u smrt. I kao da opet podseća na prisustvo neke nelagode i neprijatne slutnje, spisateljica usred pastoralnog kornvolškog pejzaža i lenje studentske razonode, govori o specifičnoj tuzi koja savladava posmatrača:

„Nema sumnje da, kada bi to bila Italija, Grčka ili čak obala Španije, tugu bi preusmerila nepoznatost i uzbuđenje i podsticaj klasičnog obrazovanja. Ali, kornvolška brda imaju ogoljene dimnjake na sebi; i, na ovaj ili onaj način, ljupkost je đavolski tužna. Da, dimnjaci i stanice obalske straže i mali zalivi o koje se razbijaju talasi koje niko ne vidi, čine da čovek upamti tu savladavajuću tugu. A šta bi mogla biti ta tuga?“¹⁸⁷ (Woolf 2005: 39)

Nekoliko redova dalje, čitalac više nije siguran da li je to tuga koju izaziva predeo, ili se radi o tuzi koju Džekob nosi u sebi, i za koju njegov drugar, Timi Djurant, ne zna odakle potiče, jer Džekob nikad o tome nije rekao ni reči. Njihovom međusobnom suštinskom nepoznavanju, Virdžinija Vulf suprotstavlja prizor podnevnog neba, „sa kojeg se povukao svaki pramen oblaka, tako da je izgledalo kao nešto trajno izloženo, otkriveno.“¹⁸⁸ (Woolf 2005: 41). Neobično je da je nepregledno nebo, ovde simbol prirode, manja nepoznanica od ljudskih emocija među prijateljima. Rejčel Holander (2007) kaže da Virdžinija Vulf u čitavom romanu implicitno pokazuje da je ljude nemoguće u potpunosti razumeti i da je tuđa svest nepristupačna. Ona dalje tvrdi da je čak teško shvatiti i postojanje života unutar druge osobe, a sadržaj i svrha tog života su izvan našeg poimanja. U tom nedostatku i takvoj nemogućnosti, Holander smatra da Virdžinija Vulf vidi sposobnost ljudi

¹⁸⁵ [„conveying to him (it may be) a sense of old buildings and time; and himself the inheritor; and then tomorrow; and friends; at the thought of whom, in sheer confidence and pleasure, it seemed, he yawned and stretched himself.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁸⁶ [„'The young man – the young men – the young man – back to his rooms.'“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁸⁷ [„No doubt if this were Italy, Greece, or even the shores of Spain, sadness would be routed by strangeness and excitement and the nudge of a classical education. But the Cornish hills have stark chimneys standing on them; and, somehow or other, loveliness is infernally sad. Yes, the chimneys and coast-guard stations and the little bays with the waves breaking unseen by anyone make one remember the overpowering sorrow. And what can this sorrow be?“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁸⁸ [„from which every shred of cloud had been withdrawn, so that it was like something permanently displayed with the cover off.“ Prevod na srpski: N. G.]

da započinjaju ratove i ubijaju druge ljude. U tom smislu, saglasni smo sa mišljenjem Džulije Brigs da je „sa Velikim ratom došao kraj romantičnoj viziji prirode koja odgovara ljudskom svetu ili radi u suptilnoj harmoniji s njim, a uoči rata, priroda je posmatrana kao tuđa, neshvatljiva sila.“ (Briggs : 149). Čisto, ali nečitljivo nebo, kontrast je nečitljivosti duše iz koje proističu nesporazumi, sukobi, otuđenja i globalni sukobi, dok ovi generišu menjanje čovekovog viđenja prirode. Poslednji opis engleske prirode u *Džekobovoj sobi* pun je pokreta i blažene rutine, sve dok se ne oglasi zvono koje poziva na večeru:

„Vrhovi drveća pevali su sa povetarcem; grane su krckale čujno i sa njih su tu i tamo otpadale grančice i kora, iako je bilo doba dugodnevice. Vrane su uzletale i sletale, uzlećući svaki put u sve manjem broju, kako su se mudrije ptice pripremale da se ugnjezde, jer je veče već odmaklo toliko da učini atmosferu u šumi gotovo tamnom. (...) Vrane su sa škripom sklopile krila na vrhovima drveća, i spremale su se za spavanje kad se, u daljini, poznat zvuk zatrese i zadrhta – pojača – prilično zaglušujući u njihovim ušima – i uplaši ta pospana krila da odlepršaju ponovo u vis – zvono za večeru u kući.“¹⁸⁹ (Woolf 2005: 44)

Zvono za formalnu večeru kod bogatih Djurantovih, društveni događaj koji, sledimo li tezu o nerazumevanju drugog ljudskog bića, neće doprineti zbližavanju, nego možda čak i produbljanju jaza između pojedinaca, ometa, kažimo to sasvim lorensovski, i dnevni ciklus života prirode. Džekobov večernji sako, zajedno sa zvonom, simbolizuje prekid prirodnog sklada i povratak društvenim obavezama, na neki način i onom svetu za koji je uzviknuo: „O, bože!“ Ni sako, ni njegova preplanula koža, ni pogled kroz prozor, ne govore dovoljno o Džekobu kao osobi. Gospođa Djurant zaključuje da je on nesvakidašnje nezgrapnan, ali da izgleda vrlo otmeno. Ta nezgrapna otmenost seli se iz prirode u urbano okruženje Londona. I ovde, nakon opisa užurbanosti grada, za Džekoba se kaže da izgleda malo drugačije od ostalih. U gužvi Opere, spisateljica odustaje od daljih opisa i kaže: „Ukratko, posmatrač se guši u zapažanjima.“¹⁹⁰ (Woolf 2005: 52). Kao da se radnja ubrzava, a kulise dešavanja postaju oštrije, stvarajući nagli prelaz, gotovo još jednu prazninu, između kornvolškog i londonskog dela romana. Žitelji grada šaroliki su i mnogobrojni, a „Sivi crkveni tornjevi prihvatiše ih; otrcan grad, star, grešan i veličanstven. Jedan za drugim, zaobljeni ili šiljati, probijajući nebo ili gomilajući se, kao jedrilice, kao granitne litice, tornjevi i kancelarije,

¹⁸⁹ [„The tree-tops sang with the breeze in them; the branches creaked audibly and dropped now and then, though the season was midsummer, husks or twigs. Up went the rooks and down again, rising in lesser numbers each time as the sager birds made ready to settle, for the evening was already spent enough to make the air inside the wood almost dark. (...) The rooks creaked their wings together on the tree tops, and were settling down for sleep when, far off, a familiar sound shook and trembled – increased – fairly dinned in their ears – scared sleepy wings into the air again – the dinner bell at the house.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁹⁰ [„In short, the observer is choked with observations.“ Prevod na srpski: N. G.]

pristaništa i fabrike zakrčili su obalu; (...)“¹⁹¹ (Woolf 2005: 51-52). I u tom zgusnutom okruženju, bez direktno izražene emocije (za razliku od seoskog pejzaža), osećamo elegičnost života u gradu, od najskupljih sedišta u Operi, do londonskih hladnih pločnika, na kojima sede prosjaci. Ovde se nižu mišljenja o Džekobu: ponovo čujemo ocenu gospođe Djurant, potom njena ćerka Klara zapisuje u svoj dnevnik da joj se on sviđa, da nije svetovan i nadmen, ali ta rečenica ostaje nedovršena. Odjednom, upoznati smo i sa mišljenjem Džekobove majke, koja o Arčeru misli sa romantičnošću, o Džonu sa nežnošću, dok je Džekobova nespretnost neobično nervira. I da lista domaćih likova iz dečije najranije prošlosti bude potpuna, pojavljuje se i mišljanje kapetana Barfuta, koji Džekoba voli najviše od sve trojice. Međutim, razlog tome ostaje nenapisan, ali pokušaj definicije života i, možda moto *Džekobove sobe*, mogla bi biti sledeća rečenica: „U svakom slučaju, život nije ništa drugo do kolona senki, i bog zna zašto ih prihvatamo tako vatreno, i ispraćamo s takvim bolom, iako su samo senke.“¹⁹² (Woolf 2005: 54).

U Londonu, i Džekobove misli češće saznajemo. Jedan od retkih momenata kada čitamo direktno njegove reči o sebi i svom trenutnom stanju, podseća na dnevnički zapis Emili Bronte, telegrafski, poput izveštaja, s primesom humora: „Imam dvadeset dve godine. Skoro je kraj oktobra. Život je skroz prijatan, iako nažalost, ima veliki broj budala uokolo. Čovek se mora posvetiti nečemu – bog zna čemu. Sve je stvarno veoma veselo – osim ustajanja ujutro i nošenja fraka.“¹⁹³ (Woolf 2005: 55). Uopšte nismo sigurni da li ove njegove misli odgovaraju mišljenjima njegovih poznanika i porodice o njemu, nemamo nikakav mehanizam da to uporedimo ili proverimo. Tako neupoznatom Džekobu moramo verovati na reč kada kaže da su on i Timoti Djurant verovatno jedini ljudi na svetu koji znaju šta su Grci mislili. I ovde ne možemo a da se opet ne setimo Bajronovih dela koje je Džekob uzeo od gospodina Flojda, i suverenosti Bajronove procene stanja u Grčkoj i njegove smrti. Džekob čak biva krunisan titulom najboljeg čoveka, na proslavi Noći Gaja Foksa, ovenčan papirnim cvećem i ustoličen u pozlaćenju stolici hotelske trpezarije. Ovo deluje kao parodija slave koja je pratila Bajrona u vreme kad su plemkinje ludele za njegovim uvojcima i stihovima. Bajrona je društvena aždaja oterala u egzil i, konačno, u smrt, a Džekobovo krunisanje završava se primanjem u krilo Florinde, devojke sumnjivog morala. Džekob nepomično sedi, pridržavajući jednom rukom Florindu, a drugom lulu, kao statua, što

¹⁹¹ [„The grey church spires received them; the hoary city, old, sinful and majestic. One behind another, round or pointed, piercing the sky or massing themselves, like sailing ships, like granite cliffs, spires and offices, wharves and factories crowd the bank; (...)“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁹² [„In any case life is but a procession of shadows, and God knows why it is that we embrace them so eagerly, and see them depart with such anguish, being shadows.“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁹³ [„I’m twenty-two. It’s nearly the end of October. Life is thoroughly pleasant, although unfortunately there are a great number of fools about. One must apply oneself to something or other – God knows what. Everything is really very jolly – except getting up in the morning and wearing a tail-coat.“ Prevod na srpski: N. G.]

Florinda jednom prilikom i kaže: „Džekobe. Ti si kao jedna od onih statua... Mislim da u Britanskom muzeju ima divnih stvari, a ti? Puno divnih stvari...”¹⁹⁴ (Woolf 2005: 60). Jaz između njih dvoje i njihovog međusobnog poimanja, ogleda se u Džekobovim mislima o Florindi netom posle ovih njenih reči: „Džekob je posmatrao Florindu. Činilo mu se, dok je sedela i zurila, da na njenom licu ima nešto užasno glupo.”¹⁹⁵ (Woolf 2005: 60). Tu prazninu spisateljica popunjava Londonom i njegovim stanovnicima, masi koja je bučna, ali istovremeno bezglasna, u opisu sličnom onima koje ćemo čitati desetinama godina kasnije u *Njujorškoj trilogiji* (1987), Pola Oстера:

„Glasovi, ljuti, pohotljivi, očajavajući, strastveni, bili su jedva nešto više od noćnih glasova zveri u kavezu. Samo što ovi nisu u kavezu, niti su to bile zveri. Zaustavite muškarca; pitajte ga kuda treba da idete; reći će vam; ali, bojimo se da ga pitamo kuda da idemo. Čega se to bojimo? – ljudskog oka. Odjednom, trotoar se sužava, ponor se produbljuje.”¹⁹⁶ (Woolf 2005: 61)

Oko ne može da spozna dubinu ljudske duše, ali može da je nasluti, baš kao što Džekob naslućuje nedostatak pameti kod Florinde na osnovu njenog izraza lica, ali istovremeno biva zaveden lepotom njenog tela. „Problem je nerešiv.”¹⁹⁷ (Woolf 2005: 61), misli on, dok Florinda kaže da ne voli kad on „tako izgleda”¹⁹⁸ (Woolf 2005: 61), misleći verovatno na njegovu ćutljivost izazvanu nerešivim problemom vezanosti lepote i gluposti. Ovdje je putenost ispunila prazninu među njima, ali samo za kratko: „Tada ju je video kako se pomalja Grik Stritom ruku pod ruku s drugim muškarcem.”¹⁹⁹ (Woolf 2005: 69). Virdžinija Vulf opisuje njegovo lice u tom trenutku, ali naglašava da ne možemo znati šta se odigrava u njegovim mislima. U tom smislu, um je tajnovitiji od grada, koliko god on bio ispresecan mračnim uličicama: „Londonske ulice imaju svoju mapu; ali naše strasti nisu ucrtane. Na šta ćete naići ako skrenete za ovaj ugao?”²⁰⁰ (Woolf 2005: 70). Kao da se spisateljica držala ove neucrtanosti, pišući *Džekobovu sobu*, te je i čitav roman mapa nedovršenih razgovora, misli, događaja i dela. Iako se to može učiniti kao mana, upravo ta fragmentarnost pomaže da se shvati suština autorkine namere da istakne nemogućnost potpunog međusobnog poznavanja i

¹⁹⁴ [„’Jacob. You’re like one of those statues...I think there are lovely things in the British Museum, don’t you? Lots of lovely things...”“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁹⁵ [„Jacob observed Florinda. In her face there seemed to him something horribly brainless – as she sat staring.” Prevod na srpski: N. G.]

¹⁹⁶ [„The voices, angry, lustful, despairing, passionate, were scarcely more than the voices of caged beasts at night. Only they are not caged, nor beasts. Stop a man; ask him the way; he’ll tell it you; but one’s afraid to ask him the way. What does one fear? – the human eye. At once the pavement narrows, the chasm deepens.” Prevod na srpski: N. G.]

¹⁹⁷ [„The problem is insoluble.” Prevod na srpski: N. G.]

¹⁹⁸ [„I don’t like you when you look like that”“ Prevod na srpski: N. G.]

¹⁹⁹ [„Then he saw her turning up Greek Street upon another man’s arm.” Prevod na srpski: N. G.]

²⁰⁰ [„The streets of London have their map; but our passions are uncharted. What are you going to meet if you turn this corner?” Prevod na srpski: N. G.]

nepostojanje besprekorne linearnosti života i savršenog reda i smisla u životima pojedinaca, ali i naciona. Rejčel Holander (2007) navodi da zgusnutost urbanog života, umesto da bude prilika za formiranje zajednica ili čak intimnosti, zapravo pojačava osećaj anonimnosti. Virdžinija Vulf to prikazuje ovako:

„Blizina omnibusa pružala je vanjskim putnicima priliku da zure jedni drugima u lice. Ipak, malo njih je koristilo tu priliku. Svako od njih je imao svoj posao na umu. Svako od njih je imao svoju prošlost zatvorenu u sebi kao listove knjige koju zna napamet; a njihovi prijatelji su mogli pročitati samo naslov, Džejms Spolding ili Čarls Badžen, a putnici iz suprotnog pravca, nisu mogli pročitati baš ništa – osim 'muškarac sa riđim brkovima', 'mladić u sivom koji puši lulu'.“²⁰¹ (Woolf 2005: 50)

Zato će Džekob, bez obzira na to u kojoj sredini bio, urbanoj ili ruralnoj, ostati zauvek „nesvakidašnje nezgrapnan, ali vrlo otmen“ i ništa više od toga. Sve što bi mogli znati o njemu, moramo izvući iz misli drugih pojedinaca o njemu i od toga sačiniti mozaik, ali nam niko ne garantuje da ćemo ga ikad u potpunosti sastaviti. Sve što je Džekob mogao postati, nalazi se u aluzijama na slavne ličnosti koje se pominju u romanu, pojačavajući tako utisak nedovršenosti, neostvarenja, i Bonamijevom krikom Džekobovog imena, otkinutom u naletu emocija neuobičajenom za sam roman. Tako je problem spoznaje i komunikacije sa drugim osobama zapravo tema *Džekobove sobe*, a ne tačka prekida, smatra Holanderova (2007). Dodaćemo da Džekob na taj način prerasta pojedinca i postaje simbol svoje generacije i svih koje će doći. Generacija čiji pojedinci „mogu živeti svoj svakodnevni život sa osećajem nadmoći, neuznemireni ovakvim alternativama, ali one ipak postoje – a sa njima postoji i rizik da se poremeti sve ono što mislimo da poznamo.“ (Hollander 2007: 53-54).

U sjajnom odlomku pred kraj romana, uviđamo tu strašnu zabludu o poznavanju nekog:

„Jer on je odrastao i postao muškarac, i uskoro će biti uključen u razne stvari – čega je svakako i sobarica, prazneći njegov umivaonik na spratu, prebirajući po ključevima, dugmadima, olovkama, i flašicama tableta razasutim na toaletnom stočiću, bila svesna. Da je on odrastao i postao muškarac, znala je i Florinda, kao što je, instinktivno, znala sve. A Beti Flanders je čak i sad sumnjala u to, čitajući njegova pisma, poslata iz Milana. 'Ne govoreći mi, zapravo, ništa što bih želela da znam' žalila se gospođi Džarvis; ali je razmišljala o tome. Fani Elmer je to očajnički

²⁰¹ [„The proximity of the omnibuses gave the outside passengers an opportunity to stare into each other's faces. Yet few took advantage of it. Each had his own business to think of. Each had his past shut in him like the leaves of a book known to him by heart; and his friends could only read the title, James Spalding, or Charles Budgeon, and the passengers going the opposite way could read nothing at all – save 'a man with a red moustache', 'a young man in grey smoking a pipe'“. Prevod na srpski: N. G.]

osećala. Jer, uzeo bi svoj štap i šešir i odšetao do prozora, i izgledao savršeno odsutan i veoma strog, mislila je.²⁰² (Woolf 2005: 99)

Vrativši se na potrebu za prenošenjem „pulsa života“ putem teksta, možemo zaključiti da i gorepomenuta zabluda proizilazi iz načina na koji živimo, a koji je Virdžinija Vulf uspela da uhvati u romanu: „Tako mi živimo, kažu, vođeni nezaustavljivom silom. Kažu da romanopisci nikad ne uspeju da je uhvate; da ona vitla kroz njihove mreže i ostavlja ih pocepane na tračice. To je ono čime se mi izdržavamo – tom nezaustavljivom silom.“²⁰³ (Woolf 2005: 110).

²⁰²[„For he had grown to be a man, and was about to be immersed in things – as indeed the chambermaid, emptying his basin upstairs, fingering keys, studs, pencils, and bottles of tabloids strewn on the dressing table, was aware. That he had grown to be a man was a fact that Florinda knew, as she knew everything, by instinct. And Betty Flanders even now suspected it, as she read his letter, posted at Milan, 'Telling me', she complained to Mrs Jarvis, 'really nothing that I want to know'; but she brooded over it. Fanny Elmer felt it to desperation. For he would take his stick and his hat and would walk to the window, and look perfectly absent-minded and very stern too, she thought.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁰³[„It is thus that we live, they say, driven by an unseizable force. They say that the novelists never catch it; that it goes hurtling through their nets and leaves them torn to ribbons. This, they say, is what we live by – this unseizable force.“ Prevod na srpski: N. G.]

6.3. Žene koje su preživele i duhovi muškaraca: zov bez odaziva

Na početku romana *Džekobova soba*, pratimo istraživačke korake naslovnog lika, tada dečaka, na peščanim obalama Kornvola, da bi se na njegovom kraju, zajedno sa Džekobovom majkom, pitali šta uraditi sa njegovim starim cipelama. Tragovi njegovih mladićkih koraka ostali su negde na ratištu, na nekom drugom pesku, na nekoj drugoj prašnjavoj zemlji koja neumitno izravna sva svedočanstva o postojanju. Između dečijih tragova u pesku i cipela koje nikad više neće ostaviti nikakav trag, nalazi se čitav jedan svet nedostajanja, neprisustva, nedovršenosti i neostvarenih nagoveštaja. Jedini nagoveštaj koji se i ostvario jeste onaj prirodni, neumitni, sveprisutni – nagoveštaj smrti, ovaploćen u slikama životinjske lobanje, potmulim, zloslutnim zvucima plotuna na obalama Pireja, mrtvom lišću koje najmlađi Flanders baca majci u krilo.

Smrt se nagoveštava u svakodnevnim situacijama, usred života, u užurbanom bujanju prirode jednako kao i u miru groblja. Gospođa Flanders piše pismo i gledajući u more pomisli: „Nesreće su užasna stvar!“²⁰⁴ (Woolf 2005: 11), kao da je udes na moru samo pitanje vremena, iako je ono mirno, da bi nešto kasnije autorka prikazala sliku talasa u kojima se „pokazao taj nemir pred oluju, kao nešto živo, napeto, iščekujući bič.“²⁰⁵ Dvoje ljudi na koje Džekob nabasa na plaži gleda u njega širom otvorenih očiju, opruženi su i ne pomeraju se, baš kao mrtvaci. On beži od njih, simbolično od smrti, ali ga ona iz zasede zaustavlja: naišao je na životinjsku lobanju, možda i najpoznatiji podsetnik na smrt. Okruženje je sasvim pristalo: pesak kao u stihu Longfeloa, „pesak vremena“, potvrda prolaznosti i proticanja, jalovosti i pustoši. I kao da organsko dejstvo prirode nije dovoljno, čovek se i sam pobrine da osigura svoju prolaznost: Beti Flanders podseća svoje sinove na nesreću gospodina Kernaua, koji je izgubio oko u eksploziji baruta – možemo ovo shvatiti kao nesvesni nagoveštaj ratnih stradanja, izazvanih isključivo ljudskim faktorom. Priroda će se kod Virdžinije Vulf pobrinuti za ostalo, kao što se pobrinula za pokojnog muža gospođe Flanders, pomešavši ga sa travom, jorgovanima i kamenjem.

Džekobova soba suptilno, ali sa jasnim ciljem, precizno opertava konture ženskih likova, boji ih živim bojama različitih postupaka karakterizacije, dok muške ostavlja poluskiciranima i definisane nekim ženskim likom. Gospođa Flanders, na primer, dočarana nam je nizom sopstvenih introspektivnih rečenica, neretko iskrzanim, prekinutih narednim mislima, kao kada piše jedno od svojih pisama: „Dragi gospodine Flojd, pisala je – 'Da li

²⁰⁴ [„Accidents were awful things.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁰⁵ [„...showed that uneasiness, like something alive, restive, expecting the whip, of waves before the storm.“ Prevod na srpski: N. G.]

sam zaboravila sir?’ pitala se, spuštajući naliiv-pero. Ne, rekla je Rebeci da je sir u predsoblju. ’Veoma sam iznenađena...’ pisala je.²⁰⁶ (Woolf 2005: 20). Ili bivamo svedoci kratkog, ali snažnog emotivnog izliva, na koji se nastavlja gotovo komična misao: „Kako bih uopšte mogla i pomisliti na udaju!’ reče gorko u sebi, privezujući kapiju parčetom žice. Nikad joj se nisu sviđali riđokosi muškarci, pomisli iste večeri kada su dečaci otišli na spavanje, razmišljajući o izgledu gospodina Flojda.²⁰⁷ (Woolf 2005: 20).

Gospođa Norman nam je još uverljivija u prikazu, mada ni reči nije rečeno o njenom izgledu, već naprotiv, o njoj saznajemo kroz sudove koje donosi o Džejkobu, sedeći s njim u kupeu voza. Saznajemo posredno da ima sina (kada proceni da Džejkob ima otprilike isto godina koliko i njen sin) i da čita roman iz Mudijeve pozajmne biblioteke (kada proverava da li joj je pri ruci, zajedno sa bočicom mirisa koju je planirala da baci na Džejkoba, ukoliko se pokaže da je ovaj opasan), što sveznajućeg autora ostavlja van teksta i čitaocu pruža prisniji odnos sa likovima. Jednako uspešno i snažno Vulfova gradi likove ovakvim, pomalo šaljivim crticama, kao i kada su te crtice daleko mračnije, kao što je to slučaj kod gospođe Džarvis, sveštenikove supruge, koja šeta pustarom kada je nesrećna i čezne za nečim, a nije sigurna šta bi ili ko bi to mogao da bude. Naznaku njene duhovne povezanosti sa Džejkobom, preko uzmicanja pred očekivanjima društva, vidimo mnogo kasnije, kada njegovoj majci kaže da je od trojice njenih sinova, Džejkob uvek bio njen prijatelj. Takođe, i preko nje će spisateljica najaviti smrt – usred razgovora sa Beti Flanders o tome kako je Džejkobu lepo u Parizu, gospođa Džarvis će reći „Nikad ne sažaljevam mrtve”²⁰⁸ (Woolf 2005: 93). Nakon toga, komentar pripovedača je otrovno direktan: „Gospođa Džarvis nije bila omiljena u selu.”²⁰⁹ (Woolf 2005: 93).

Gospođa Djurant, imućna majka jednog od Džejkobovih prijatelja sa Kembridža, ne zaostaje u jasnoći karakterizacije, ali i njenoj raznovrsnosti. Naime, za nju spisateljica kaže da je od gorštačke rase, i odmah potom se uveravamo u autoritaran stav koji zauzima prema svima, od ljudi, preko dece, do biljaka: suncobranom kratko i snažno kuca na vrata gospođe Pasko, znalački i žustro objašnjava metode uništavanja medljike na krompiru, te se za tren oka nađe u sedištu i preuzima uzde nad ponijima. Šta i kako ona govori saznajemo na neobičan način: „Dečko Kernu je znao da gospođa Djurant govori da je to vrlo jednostavno; pomešate prah u galonu vode; ’radila sam to sopstvenim rukama u sopstvenoj bašti’, govorila

²⁰⁶ [„Dear Mr Floyd,’ she wrote – ’Did I forget about the cheese?’ she wondered, laying down her pen. No, she had told Rebecca that the cheese was in the hall. ’I am much surprised...’ she wrote.” Prevod na srpski: N. G.]

²⁰⁷ [„How could I think of marriage!’ she said to herself bitterly, as she fastened the gate with a piece of wire. She had always disliked red hair in men, she thought, thinking of Mr Floyd’s appearance, that night when the boys had gone to bed.” Prevod na srpski: N. G.]

²⁰⁸ [„I never pity the dead”” Prevod na srpski: N. G.]

²⁰⁹ [„Mrs Jarvis was not liked in the village.” Prevod na srpski: N. G.]

je gospođa Djurant.“²¹⁰ (Woolf 2005: 43). Kada se ona uputi nazad ka kolima, „dečko Kerno se ukipi.“²¹¹ (Woolf 2005: 44). Ovde se snažno oseća razlika u klasnoj pripadnosti i ulozi pojedinca s obzirom na tu pripadnost, a bez dijaloga gospodar-sluga, bez ikakvih tradicionalnih načina dočaravanja odnosa u kojem su likovi međusobno. I upravo tu je umetnost Virdžinije Vulf u punom zamahu. Samo crtice su dovoljne da se izrazi nekoliko stranica opisa i objašnjavanja. Što se tiče gospođe Djurant i njene ćerke, spisateljica je još škrtija, ali i preciznija: „Koliko su različite!“ reče gospođica Eliot.“²¹² (Woolf 2005: 46). Ovaj komentar, jedan od dva koja ćemo u vezi sa Klarom, ćerke gospođe Djurant, pročitati u romanu, neverovatno je dovoljan za naš doživljaj. Naredna rečenica već nema veze ni sa Klarom, ni sa bilo čim prethodno izgovorenim, jer je izgovara osoba u prolazu, te ta iskrzanost toka rečenica samo čini dragocenijim ono što uhvatimo kao vrednosni sud.

Virdžinija Vulf je stvorila još jedan upečatljiv ženski lik i sa njim potvrdila magiju minijature, jer se i gospođa Lidžet pojavljuje samo jednom, ali čitaocu ostaje u sećanju kao žena iz radničke klase koja se odmara posle napornog radnog dana pod okriljem grobnice vojvode od Velingtona. Ona je blaženo nesvesna veličine i postignuća osobe u čijoj senci nalazi duhovni i telesni predah, čak ne zna ni njegovo slavno ime, ali nepogrešivo pozdravlja anđelčice s druge strane, želeći iste takve na svom nadgrobnom spomeniku jednog dana, pokazujući prostodušnu malograđansku želju za nečim lepšim i bogatijim, makar i posle smrti, instinktivno osećajući da bi barem u Božijoj kući ona morala biti jednaka sa svojim poslodavcem. Kao da se sav klasni nesklad jednog turbulentnog doba vakuumirao u dve rečenice, koliko je spisateljica posvetila gospođi Lidžet, ostavljajući čitaocima da biraju da li će to tako shvatiti ili ne. Kao i ostale minijature u romanu, i ovu Virdžinija Vulf ostavlja na dovršenje čitalačkom poimanju.

Muškarci *Džekobove sobe* grade se tradicionalnijim sredstvima, ali uvek u službi nekog ženskog lika. Gospodin Flojd, na primer, osim što ga upoznajemo kao nesuđenog prosca Džekobove mame, zauzima neuobičajeno velik prostor u celini: čitav jedan pasus neprekinutog opisa pojedinih faza svog života:

„Tada je gospodin Flojd govorio o Kraljevoj mornarici (u koju je Arčer išao); i o Ragbiju (u koji je Džekob trebalo da ode); a sledećeg dana je primio srebrni poslužavnik i otišao – prvo u Šefild, gde je upoznao gospođicu Vimbuš, koja je bila u poseti ujaku – potom u Hekni – a onda u Maresfild Haus, gde je postao i direktor – i najzad, pošto je postao urednik poznatog serijala crkvenih biografija, povukao se u

²¹⁰ [„The boy Curnow knew that Mrs Durrant was saying that it is perfectly simple; you mix the powder in a gallon of water; 'I have done it with my own hands in my own garden,' Mrs Durrant was saying.“ Prevod na srpski: N. G.]

²¹¹ [„The boy Curnow became as immobile as stone.“ Prevod na srpski: N. G.]

²¹² [„How unlike they are!“ said Miss Eliot.“ Prevod na srpski: N. G.]

Hempsted sa suprugom i ćerkom, te se često može videti kako hrani patke na jezeru Ovčija noga. A što se tiče pisma gospođe Flanders – kada ga je potražio pre neki dan nije mogao da ga nađe, a nije želeo da pita svoju ženu da li ga je negde sklonila.“²¹³ (Woolf 2005: 21)

Ovo jeste rekapitulacija života gospodina Flojda, ali i svojevrsni pogled u budućnost, jer je čitalac u tom trenutku još uvek u Džekobovom detinjstvu, u momentima kada Beti Flanders odbija bračnu ponudu gospodina Flojda, te se ovaj uvid u njegov razvojni put umnogome oslanja upravo na tu činjenicu, kao da čitamo šta se desilo sa mladim sveštenikom, pošto mu se prosidba izjalovila.

Džekobova braća, Arčer i Džon, pojavljuju se samo na početku romana, škrto opisani, gotovo bez ikakve upečatljive odlike. Ono što bismo mogli upamtiti kao deo njihovih likova, jeste saznanje da Džon skuplja insekte i da je kao uspomenu na gospodina Flojda odabrao njegovo mače, a da je Arčer odabrao nožić za pisma jer nije želeo nešto suviše vredno, i da u noći kada je bila oluja, nije mogao odmah da zaspi. „Jadni stari Topaz“²¹⁴ (Woolf 2005: 21) biće istovremeno predmet podsmeha starije braće, ali i sredstvo blagonaklonog osvrta na prošlost, jer će se Beti Flanders, pročitavši vest o postavljanju Endrjua Flojda za upravnika Maresfild Hausa, češkajući Topaza između ušiju, podsetiti da ne voli riđu kosu kod muškaraca.

Kapetan Barfut, verni posetilac gospođe Flanders, u potpunosti je određen ženama: svojom, koja je izdanak imućne, stare porodice, i koja je invalid; tuđom, to jest, Beti Flanders, koju njegova pažnja čini zreloom, nekako višom, „prožima joj lice veseljem, vlaži joj oči bez ikakvog razloga, možda i po tri puta dnevno“²¹⁵ (Woolf 2005: 25); i gospođom Džarvis koja smatra da ga druge žene doživljavaju kao oličenje reda i zakona.

Evana Vilijamsa, muža koketne Sandre Ventvort Vilijams, takođe određuje žena, tačnije, njena lepota i lakoća komunikacije, osobine koje on ne poseduje. On je praktično kao njen negativ, te se čini da postoji samo kao protivteža njenoj blistavosti. Ovde spisateljica opet na komičan i škrt način vrši karakterizaciju – Evan razmišlja o sebi na toliko iskreno samokritičan način, da čitalac mora da saoseća s njim, mada mu je pomalo i smešan:

²¹³ [„Then Mr Floyd spoke about the King’s Navy (to which Archer was going); and about Rugby (to which Jacob was going); and next day he received a silver salver and went – first to Sheffield, where he met Miss Wimbush, who was on a visit to her uncle – then to Hackney – then to Maresfield House, of which he became the principal – and finally, becoming editor of a well-known series of ecclesiastical biographies, he retired to Hampstead with his wife and daughter, and is often to be seen feeding the ducks on Leg of Mutton Pond. As for Mrs Flanders’s letter – when he looked for it the other day he could not find it, and did not like to ask his wife whether she had put it away.“ Prevod na srpski: N. G.]

²¹⁴ [„’Poor old Topaz’“ Prevod na srpski: N. G.]

²¹⁵ [„tinged her face with jollity, and flooded her eyes for no reason that anyone could see perhaps three times a day.“ Prevod na srpski: N. G.]

„Da, sve je on to znao; i divio joj se. Veoma je ugodno, razmišljao je, imati ljubavne veze. Ali, kad je on u pitanju, šta on može sa svojom visinom (Napoleon je bio visok pet stopa i četiri palca, setio se), svojim gabaritom, svojom nesposobnošću da nametne svoju ličnost (a ipak, danas su nam, više nego ikad, potrebni veliki ljudi, uzdahnuo je), nema svrhe.“²¹⁶ (Woolf 2005: 101)

Jedna jedina rečenica o Sandri je dovoljna da bude lakmus hartija Evanovom životnom neuspehu: „Nikad nije uradila ništa bez gospodstvenosti;“²¹⁷ (Woolf 2005: 101). Dok on, „pošto je bio najambiciozniji od svih, a po temperamentu najtromiji, nije ništa postigao;“²¹⁸ (Woolf 2005: 101). On je određen i neželjenim osećanjem ljubomore koje se javlja zbog Džekoba, lika za čijom suštinom tragamo kroz čitav roman, te nam to donosi svedočanstvo o još jednoj spisateljichinoj minijaturi karakterizacije, i to dvostrukom nedorečenošću, koja proizvodi uspešnu sliku Evana Vilijamsa. „Ali, neka đavo nosi ovo nabreklo, mučno osećanje – ovo nespokojstvo, oticanje i vrućinu – to je ljubomora! ljubomora! ljubomora! za koju se zakleo da je više nikad neće osećati.“²¹⁹ (Woolf 2005: 103). I opet čitalac saoseća sa njim, jer u nastavku vidi da se Evan bori da zatomi to izdajničko osećanje, koje samo potvrđuje nemoć, pitajući Džekoba da li će ići s njima do Korinta i, dobivši odgovor, pomisli: „’Evo momka,’ pomisli Evan Vilijams, ’koji bi mogao da bude uspešan u politici.“²²⁰ (Woolf 2005: 103). U ovu rečenicu učitavamo činjenicu da Evan nije uspeo, da je njegovo vreme praktično prošlo, da je sada vreme kada su potrebni veliki ljudi, kako je sam rekao, a on nije od tih. Učitavamo i njegovu zadnju misao o Džekobu i Sandri kao ljubavnicima, pa i pored ljubomore koju oseća, stičemo utisak da bi i on, kao prevareni suprug, nekako dobio na važnosti, s obzirom na to da je ženin ljubavnik jedan fin mladić, potencijalno uspešan čovek. Virdžinija Vulf ovde na neki način brani one osnovne ljudske porive, legitimnost gorčine koju pojedinac oseća zbog ničim neizazvane, prirodne nepravde, a koju taj pojedinac mora pod pritiskom društvenih konvencija i prihvaćenih pravila ponašanja da suspregne. Evan je posmatran naspram Sandre i naspram Džekoba, te se na prvi pogled čini kako je izvukao lošije životne karte, a onda saznajemo da su i njih dvoje vrlo nesigurni, te da je veliki deo onoga što se vidi spolja samo poza: kada Džekob posmatra Sandru i postaje svestan njene lepote i nekako dostojanstvene

²¹⁶ [„Yes, he knew all that; and he admired her. Very pleasant, he thought, to have affairs. But for himself, what with his height (Napoleon was five feet four, he remembered), his bulk, his inability to impose his own personality (and yet great men are needed more than ever now, he sighed), it was useless.“ Prevod na srpski: N. G.]

²¹⁷ [„Never did she do anything without dignity;“ Prevod na srpski: N. G.]

²¹⁸ [„being the most ambitious of men and temperamentally the most sluggish, he had accomplished nothing;“ Prevod na srpski: N. G.]

²¹⁹ [„But confound this tumid, queasy feeling – this restlessness, swelling and heat – it was jealousy! jealousy! jealousy! which he had sworn never to feel again.“ Prevod na srpski: N. G.]

²²⁰ [„’Here is a fellow,’ thought Evan Williams, ’who might do very well in politics.“ Prevod na srpski: N. G.]

uklopljenosti u okruženje, naglo postaje svestan svoje skromne prilike, pa „iznenada prekrsti noge, posmatrajući izuzetnu pohabanost svojih pantalona.“²²¹ (Woolf 2005: 103). Istovremeno, Sandra se poverava Džekobu da je sa četiri godine ostala bez majke, da se gubila u ogromnom porodičnom parku i da je umela da zaluta do kuhinje i sedi batleru u krilu. Sve to ona izgovara kroz smeh, ali tužan smeh, te vidimo jedno tužno detinjstvo deteta prepuštenog samom sebi i milosti posluge, opet po konvencijama društva. Spisateljica nam, dakle, ovim trouglom poručuje univerzalnu poruku *Džekobove sobe*, a ta je da je nemoguće spoznati drugu osobu u potpunosti.

Jedini muškarac čiji profil spoznajemo naspram gotovo svih ostalih likova u romanu, a on jedini zaista i nije preživeo, jeste naslovni lik, Džekob Flanders. Najupečatljivija spoznaja Džekoba je preko njegove majke, to jest preko njegovog konstantnog izbegavanja majčine kontrole u formi odsustva odaziva. Već na prvim stranicama romana, on se udaljava od majke i starijeg brata, odlazi sam na udaljeniji deo kornvolske plaže, odbijajući da se odazove na pozive brata kojeg je majka poslala da ga potraži: „Kaži mu da smesta dođe.“²²² (Woolf 2005:11), i kasnije odbija da baci ovčiju lobanju koju je našao na plaži, uprkos majčinim molbama. U ovim Džekobovim istraživanjima i otkrićima, njemu važnim, Luiz Poreski (Louise Poresky 1981) vidi gestove nezavisnosti i potrage za sopstvom, dok istovremeno u reakcijama Beti Flanders vidi netoleranciju i nerazumevanje sinovljeve duhovnosti i potrebe da se samoizgradi („Jedini od sinova koji je nikad ne sluša, govorila je.“²²³ (Woolf 2005: 22)). Poreski povlači paralelu između biblijskog Džekoba i Džekoba Virdžinije Vulf, objašnjavajući da Beti Flanders, jednako kao majka biblijskog Džekoba, pokušava da ušuška sina ulepšavajući stvarnost, na primer, stvarajući iluziju o ocu. Takođe, momenat kada Virdžinija Vulf kaže da se Džekob izgubio (što možemo tumačiti i kao da je izgubljen u duhovnom smislu), jeste momenat kada on shvati da mu se samo učinilo da je video dadilju, pošto se ispostavilo da je u pitanju stena. Naime, dadilja Flandersovih dečaka zove se Rebeka, baš kao i majka biblijskog Džekoba, a Poreski na osnovu ovoga tvrdi da je Džekob izgubljen, jer je naišao na stenu tamo gde je mislio da će naći ljubav. Ostala njegova otkrića, kraba i leptir, predstavljaju u tom smislu njegovu želju da otkrije sebe, da spozna svoje Ja van sputavajućeg, previše zaštitničkog uticaja majke. Da bi u tome i uspeo, Džekob mora da upozna onaj unutarnji, nesvesni deo sebe, deo koji nije zahvaćen psihološkim projekcijama majke. Ovde je Virdžinija Vulf simbolima i pripovednom tehnikom postigla utisak tog silaska u gotovo neosvetljene delove duše, ponavljajući impresionističke slike dubine (udubljenja u steni ispunjena vodom, mračni

²²¹ [„...crossed his legs suddenly, observing the extreme shabbiness of his trousers.“ Prevod na srpski: N. G.]

²²² [„Tell him to come at once.“ Prevod na srpski: N. G.]

²²³ [„The only one of her sons who never obeyed her, she said.“ Prevod na srpski: N. G.]

delovi katedrale svetog Pavla, mračna šuma u blizini njihovog kornvolskog smeštaja), skrivenog blaga (kraba na dnu bazenčića u steni, dva bela leptira koji obleću oko bresta, crna drvena kutija sa majčinim pismima, starim flannelskim pantalonama i još nekim sitnicama), sumraka (večernji sati na pustari, Mesečeva sonata, noć na ulicama Kembridža, londonsko ulično veče u kojem izmire svi oni koji se danju skrivaju) i noćnih bića (noćni leptiri mrtvačka glava i crvena lenta). Poreski smatra da Virdžinija Vulf u „*Džekobovoj sobi*“ stilski odbacuje realističku jasnoću svoja prva dva romana i usvaja impresionizam da bi odražavao taj iskorak iz svesnog sveta i ulazak u mračno nesvesno.²²⁴ (Poresky 1981: 76). Ona tvrdi da je prava naracija u *Džekobovoj sobi* impresionistička, dok su mesta u romanu gde se pripovedač (spisateljica) direktno obraća čitaocu ostaci realizma, koji zapravo služe da se istakne kontrast između svesnog, koje je opterećeno majčinim imagom, i nesvesnog, u kojem tek treba Džekob da spozna sebe i da se potvrdi kao pojedinac. Iz takvih dubina, logično je da odaziva nema, tačnije, da će Džekob, kada ostvari svoju kompletnost, biti manje pod uticajem društvenih uloga, oličenih u majci i iluziji o ocu.

Pratimo Džekoba do ostvarenja jedne vrste kompletnosti: žene koje upoznaje i sa kojima biva u vezi, svedoče o njegovom napretku u izgradnji sopstva. Prvoj od njih, Klari Djurant, Džekob je pokušao da izjavi ljubav, ali ga je ona u tome sprečila: „’O, gospođice Djurant,’ reče on, preuzimajući korpu sa grožđem; ali ona je prošla pored njega, prema vratima staklenika.“²²⁵ (Woolf 2005: 48). Ne saznajemo zbog čega je Klara izbegla Džekobovu izjavu ljubavi, ali kasnije u romanu saznajemo da Džekob od svih žena nju najviše poštuje, što upućuje na osećanje koje se ima i za majku. S obzirom na to da majka nije imala razumevanja za njegovu spiritualnost, radoznalost i potrebu da sam dođe do saznanja ko je on zapravo, može se povući paralela sa Klarom, koja ne želi da joj on izjavi ljubav. Poreski razmatra mogućnost da Džekob kod majke ne nailazi na ljubav u punom smislu, pa tako i kod Klare, kojoj želi da izjavi ljubav, ostaje uskraćen za to osećanje. Pripovedač nam govori da je Beti Flanders bila nekako romantična u vezi Arčera, nežna u vezi Džona, a iritirala ju je Džekobova nespretnost u kući. „Takav je naš način viđenja. Takvi su uslovi naše ljubavi.“²²⁶ (Woolf 2005: 55). Ono što možemo da ustanovimo je da je Džekob sposoban da voli, da mu je ljubav potrebna i da teži nezavisnosti. Zbog toga on ne sme da se odaziva, štaviše, mora fizički da se udalji da bi se oslobodio majčinog imaga i društvenih očekivanja. Džekob upoznaje Florindu, devojkicu kojoj nedostaje intelektualnosti,

²²⁴ [„Jacob’s Room stylistically abandons the realistic clarity of her first two novels and adopts an impressionism so as to reflect this step out of the conscious world and into the dark unconscious.“ Prevod na srpski: N. G.]

²²⁵ [„’Oh, Miss Durrant,’ he said, taking the basket of grapes; but she walked past him towards the door of the greenhouse.“ Prevod na srpski: N. G.]

²²⁶ [„Such is the manner of our seeing. Such the conditions of our love.“ Prevod na srpski: N. G.]

ali koja ima ono što Džekobu nedostaje: slobodno izražavanje strasti. Kada mu ona sugestivno spusti ruku na koleno, Džekob još uvek potiskuje telesno, ali ubrzo uspeva da prevaziđe stečeni princip represivnosti, vodi ljubav sa Florindom, dok simbol majčinog uticaja, oličeni u njenom pismu, ostaje izvan odaja u kojoj Džekob prolazi kroz fazu potpune bliskosti sa ženom:

„Pismo je ležalo na stočiću u hodniku; Florinda ga je ponela gore, kada je došla te večeri, stavila ga na sto ljubeći Džekoba, a on, videvši rukopis, ostavio ga je tamo, pod lampom, između kutije sa keksom i tabakere. Zatvorili su vrata spavaće sobe za sobom.“²²⁷ (Woolf 2005: 67)

Više je nego jasno koliko Beti Flanders pokušava da zadrži svoj uticaj nad sinom. Pripovedač kaže:

„Ali kad bi svetloplava koverta, koja leži pored kutije sa keksom, imala osećanja jedne majke, srce bi bilo pokidano i tihom škripom, i iznenadnim komešanjem. Iza vrata je bilo nešto bestidno, uznemiravajuće prisustvo, i strah bi je savladao, kao pri smrti ili rođenju deteta.“²²⁸ (Woolf 2005: 68)

Nasuprot ovome, Džekob je posle noći provedene u telesnim užicima kao preporođen, „srdačan, moćan, divno zdrav, kao beba posle šetnje napolju, oka bistrog poput tekuće vode.“²²⁹ (Woolf 2005: 68). Sada može da čita majčino pismo, da sasluša njen poziv, jer je stekao jednu vrstu imuniteta, te će njegovo neodazivanje imati lekoviti uticaj na njegovu odlučnost, što će rezultirati odlaskom najpre u Pariz, a potom u Grčku, sa novostečenim balansom između intelekta i telesnosti. Njegova pisma majci iz Pariza, samo su naizgled odaziv – on je shvatio da majka neće imati razumevanja za njegova otkrića ljudi, mesta i događaja, za njegovo stupanje u stvarni svet po svojim pravilima, pa joj je pisao onako kako bi to radio još neiskusni mladić, kakvim je ona potajno želela da ga sačuva. „Džekob nije imao ništa da sakrije od svoje majke. Samo ni sam nije mogao da razume svoje izuzetno uzbuđenje, a što se tiče pisanja o tome –“²³⁰ (Woolf 2005: 93).

Osoba koja će dopuniti Džekobovu ličnost i čijem će se zovu odazvati nakratko, jeste Sandra Ventvort Vilijams, udata žena koju će sresti u Grčkoj, daleko od majčinog imaga i sa stvarnom mogućnosti da se preda ili izoluje, potpuno po svom nahođenju. U početku,

²²⁷ [„The letter lay upon the hall table; Florinda coming in that night took it up with her, put it on the table as she kissed Jacob, and Jacob seeing the hand, left it under the lamp, between the biscuit-tin and the tobacco-box. They shut the bedroom door behind them.“ Prevod na srpski: N. G.]

²²⁸ [„But if the pale blue envelope lying by the biscuit-box had the feelings of a mother, the heart was torn by the little creak, the sudden stir. Behind the door was the obscene thing, the alarming presence, and the terror would come over her as at death or the birth of a child.“ Prevod na srpski: N. G.]

²²⁹ [„amiable, authoritative, beautifully healthy, like a baby after an airing, with an eye clear as running water.“ Prevod na srpski: N. G.]

²³⁰ [„Jacob had nothing to hide from his mother. It was only that he could make no sense himself of his extraordinary excitement, and as for writing it down –“ Prevod na srpski: N. G.]

Džekob uživa u usamljenosti: „Opružen na vrhu planine, potpuno sam, Džekob je neizmerno uživao. Verovatno nikad u svom životu nije bio ovoliko srećan.“²³¹ (Woolf 2005: 102). Potom, posetivši Partenon sa Sandrom, u svom drugom penjanju do antičke lepote, dovršava svoju ličnost u atmosferi punoj simbola večnosti kojoj Džekob teži i u kojoj će se i obreti na kraju romana. Činjenicu da je Džekob najzad našao istinskog sebe, potvrđuju i ove rečenice: „Bio je iznenađen sopstvenim poznavanjem pravila ponašanja; koliko se može više reći nego što se misli; koliko se može biti otvoren sa ženom; i koliko je malo poznavao sebe ranije.“²³² (Woolf 2005: 104). To što je shvatio da je sebe slabo poznavao, svedoči o nesumnjivom razvoju, o osamostaljivanju ličnosti, ali i o tome da žena čiji je zov bio najuporniji, nije shvatala njegovu suštinu. Poreski pokazuje da su majka i sin čak na potpuno suprotstavljenim stranama:

„Svest o večnosti koja upućuje na boga i psihičku celovitost, a koju nudi Partenon, dijametralno je suprotna ličnosti Beti Flanders. Vulfova je dirljivo ilustrovala ovaj kontrast tako što je utkala sliku Beti usred prizora Džekoba i Sandre na Akropolju. U toj slici majke, Vulfova kaže, „Slani olujni vetar uleteo je kroz prozor spavaće sobe Beti Flanders, i udovica je, pridižući se lagano na lakat, uzdahnula kao neko ko shvata, ali bi rado odbacio od sebe nakratko – ah, samo još nakratko! – pritisak večnosti“ (JR, 160). Beti izbegava celovitost zato što je se boji. Nasuprot njoj, Džekob traga za večnošću, i radeći to, oslobađa se majke.“²³³ (Poresky 1981: 94)

Virdžinijine žene ostaće na kraju romana svedokinje postojanja jednog mladića, „tako otmenog – a ipak tako nezgrapnog“ (Woolf 2005: 109), i svaka od njih nastaviće svoj život bez njega. Klara Djurant dva puta u sebi priziva Džekoba, što podseća na neodgovorene pozive Džekobovog starijeg brata u detinjstvu, a odzvanjaće i u vapajima Džekobovog prijatelja Bonamija na samom kraju, u Džekobovoj sobi. Florindi se učini od jednog mladića da je Džekob, dok Fani Elmer zadržava u svojim mislima viziju o Džekobu, u kojoj je on „veličanstveniji, plemenitiji i bezvidniji nego ikad“²³⁴ (Woolf 2005: 119).

²³¹ [„Stretched on the top of the mountain, quite alone, Jacob enjoyed himself immensely. Probably he had never been so happy in the whole of his life.“ Prevod na srpski: N. G.]

²³² [„He was surprised by his own knowledge of the rules of behaviour; how much more can be said than one thought; how open one can be with a woman; and how little he had known himself before.“ Prevod na srpski: N. G.]

²³³ [„The sense of eternity suggesting God and psychic wholeness, that the Parthenon offers, diametrically contrasts with Betty Flanders’s personality. Woolf poignantly illustrates this contrast by weaving a picture of Betty right into the scene of Jacob and Sandra at the Acropolis. In this picture of the mother Woolf says, „The salt gale blew in at Betty Flanders’s bedroom window, and the widow lady, raising herself slightly on her elbow, sighed like one who realises, but would fain ward off a little longer – oh, a little longer! – the oppression of eternity“. Betty avoids wholeness because she fears it. Conversely, Jacob seeks eternity, and in doing so, he frees himself from his mother.“ Prevod na srpski: N. G.]

²³⁴ [„more statuesque, noble and eyeless than ever“ Prevod na srpski: N. G.]

Sandra Ventvort Vilijams evocira svoje uspomene na Džekoba uz pomoć knjige pesama Džona Dona, koju je dobila od njega:

„Ušetavši predveče, Sandra bi otvorila knjige i oči bi joj se razvedrile (ali ne zbog slova), pa bi, zavaljujući se u fotelju, ponovo usisala dušu trenutka; ili bi, pošto je nekad bila nespokojna, vadila knjigu za knjigom i ljuljala se nad prostorom celog svog života, kao akrobata od prečke do prečke.“²³⁵ (Woolf 2005: 113)

Za to vreme, Džekob se ponovo povukao u samoću, sedi u Hajd parku i iscrtava obrise Partenona u prašini. On je sada u sećanju svih žena sa kojima je imao neku vrstu veze, a na kraju saznajemo da će tu jedino i ostati. Kao što je priroda davno udomila njegovog oca, tako se i sada prosto trudi da pronađe, dozove Džekoba: „I onda, iznenada, kao da se sve lišće podiglo.“²³⁶ (Woolf 2005: 124). Međutim, odaziva nema, i priroda se mirno vraća u prvobitno stanje, utišavajući svoje damare: „Lišće se ponovo sleglo.“²³⁷ (Woolf 2005: 124). Džekobovoj majci ostala je, osim sećanja, ona večnost koju je tako strasno želela da odloži.

Isto to ostalo je i svim ženama Engleske koje su u ratu ostale bez muškaraca iz svojih porodica. Stari general Gibons, postavio je pitanje koje se indirektno provlači romanom: „’Gde su muškarci?’“²³⁸ (Woolf 2005: 110). Virdžinija Vulf sažela je u Džekobu svu izgublenu mladost, muževnost, svu tragediju Velikog rata koja je obesmislila sve dotadašnje skrupule, sva pravila koja su uticala na ljudske živote. „I sve je meko i nejasno i veoma tužno. Tužno je, tužno. Ali sve ima svoje značenje.“²³⁹ (Woolf 2005: 100). Nejasnost će se nastaviti i u narednom romanu, *Gospođi Dalovej*, ali će je Virdžinija Vulf tu izoštriti, razrešivši gubitke i nedostajanja kojima se bavila u *Džekobovoj sobi*.

²³⁵ [„Strolling in at dusk, Sandra would open the books and her eyes would brighten (but not at the print), and subsiding into the armchair she would suck back again the soul of the moment; or, for sometimes she was restless, would pull out book after book and swing across the whole space of her life like an acrobat from bar to bar.“ Prevod na srpski: N. G.]

²³⁶ [„And then suddenly all the leaves seemed to raise themselves.“ Prevod na srpski: N. G.]

²³⁷ [„The leaves sank down again.“ Prevod na srpski: N. G.]

²³⁸ [„’Where are the men?’“ Prevod na srpski: N. G.]

²³⁹ [„’And everything is soft and vague and very sad. It is sad, it is sad.’“ Prevod na srpski: N. G.]

6.4. Virdžinija Vulf u *Džekobovoj sobi*: pisanje o smrti

Pred kraj Prvog svetskog rata, Virdžinija Vulf je brinula o njegovom laganom, ali izvesnom iščezavanju iz kolektivnog sećanja, te je sudbinu plodova pobe poredila sa prašnjavim ukrasima u staklenim vitrinama dnevnih soba nekakvih vikendica. Plašila ju je moć kulturološke amnezije, iako je, kako piše Gabrijel Mekintajer (McIntire 2008), verovala u suštinsku neuništivost prošlosti. Iz ove spoznaje, možemo pretpostaviti, indirektno potiče njena potreba za tematizovanjem smrti – ličnim slutnjama, diskretnim nagoveštajima u predmetima i prirodi i ulaženjem u misli onih koji su se suočili sa gubitkom.

Opominjući stalno na smrt, smrtnost i konačnost, čak i u situacijama u kojima se one čine daleko, spisateljica kao da pokušava da zaustavi proces zaborava i relativizacije gubitka i društvenih tektonskih poremećaja, pre svega na ličnom nivou, a onda i na nacionalnom. Podsećanjem na smrt, kao da se podseća na život koji je postojao nekad i koji ne sme biti zaboravljen. Virdžinija Vulf to čini na nekoliko načina, a možda najefektniji od njih su pogledi unapred, kada trenutni događaji izazovu brz i kratak komentar svojih posledica u budućnosti, i situacije u kojima se iz sadašnjeg momenta objašnjava prošlost. Primer za prvi način, odigrava se na zabavi gospođe Djurant, kada Rouz Šo govori o tome kako je izvesni Džimi odbio da oženi izvesnu Helen, te kako su oni delovali divno dok su plesali. Međutim, „sada se Džimijem hrane vrane u Flandriji, a Helen posećuje bolnice.“²⁴⁰ (Woolf 2005: 71). Prilično je brutalna očiglednost asocijacije na Prvi svetski rat, na devastirajuće sukobe u Flandriji, na događaje koji će se za junake *Džekobove sobe* tek odigrati, i to van narativa. Primer za drugi način pronalazimo u spisateljčinim mislima o Britanskom muzeju, kada kaže da „Kamen leži čvrsto preko svoda Britanskog muzeja, kao što kost leži hladna preko vizija i vreline uma.“²⁴¹ (Woolf 2005: 79). Navodeći imena Platona, Aristotela, Marloa, Šekspira, ali i onih u muzeju nevidljivih, poput Džordž Eliot i sestara Bronte, i to kroz uzvik gospođice Džulije Hedž, feministkinje²⁴², spisateljica na više stranica posredno govori o imperijalnom blagu Engleske, o umnom nasleđu simbolizovanom u velikoj kupoli muzeja, slavnoj prošlosti koja je u poprilično oštrm kontrastu sa sadašnjicom, ali i neizvesnom budućnošću. Naime, posle ovih stranica, Virdžinija prelazi na „veličanstveni svet – svet zdravog razuma, živ i energičan...“²⁴³ (Woolf 2005: 80). Prateći Džekoba, čitalac se nađe na potezu između Hamersmita i Holborna, na mostu Vaterlo, duboko posle ponoći, među

²⁴⁰ [„And now Jimmy feeds crows in Flanders and Helen visits hospitals.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁴¹ [„Stone lies solid over the British Museum, as bone lies cool over the visions and heat of the brain.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁴² [„’Oh damn,’ said Julia Hedge, ’why didn’t they leave room for an Eliot or a Brontë?’“]

²⁴³ [„The magnificent world – the live, sane, vigorous world...“ Prevod na srpski: N. G.]

devojkama bez šešira koje pevaju, među mladićima koji žure za omnibusom. Bubnjevi i trube, vetar, reka, sirotinja, čine stvarnost koja nagoveštava buduća stradanja i turbulentan način života koji će uslediti nakon Velikog rata, kao reakcija na stravične lične gubitke i nemogućnost povratka na predratni način života. Spisateljica opštim metežom na mostu Vaterlo i ulicama Londona najavljuje „veličanstvene mlade ljude“²⁴⁴, predstavnike posleratne generacije koja je osećala otuđenost zbog, između ostalog, pritiska za prihvatanje dužnosti skopčanih sa životom odraslih, na način na koji su to činili njihovi roditelji. S tim u vezi, Pamela Horn u knjizi *Country House Society - The Private Lives of England's Upper Class After the First World War* navodi komentar Sirila Konolija: „Nisu mogli s predratnim strpljenjem da se pomire sa dosadnim poslovima i neprofitabilnim karijerama.“ (Horn 2013: 252). Zvuci bubnjeva i truba predvideli su generaciju koja „rasipa novac za koji su drugi naporno radili. Oni govore i misle gluposti. Njihove zabave su idiotske i za gađenje. Oni sagorevaju svoju mladost u plamenu noćnih klubova i koktel zabava. Oni nekažnjeno krše zakon i očekuju aplauz za svoje imbecilnosti.“²⁴⁵ (Horn 2013: 274). Ovaj sud o generaciji kojoj bi pripadao i Džekob, da je preživeo rat, donosi Ričard Norton u časopisu *The People*, jula 1932, kada je period bučnih i često po život rizičnih zabava engleskog visokog društva već bio potpuno na umoru.

Ovakvi prosevi sećanja i tematizacija protoka vremena, između ostalog, jesu prema Biljani Dojčinović (2015), odlike koje su postale mera modernističkog dela. U toj ravni, roman *Džekobova soba* mogao bi biti mera pisanja o smrti, da bismo se podsećali na život, sve ako to i nije bila spisateljičina namera. No, ako uzmemo u obzir svojevrsni zavet Vulfove, Džojisa i njima srodnih pisaca o prenošenju pulsa života u narativnu formu, nameće nam se zaključak da je ipak osnovni cilj njihovog pera beleženje života i svega onoga što život sa sobom nosi, uključujući i smrt. Kako Zoran Paunović (2011) navodi, sama Virdžinija je u jednom svom dnevničkom unosu pomalo buntovno napisala da je nameravala da piše o smrti, ali da je ipak odnekud banuo život. Kao kada Marina Cvetajeva (1934) kaže „Rasekoh vene:/nezaustavno/Neponovljivo šiklja život/Podmećite tanjire, čančiče./Al' svaki tanjir plitak biće“. U *Džekobovoj sobi* život nije nešto što trijumfuje nad smrću, ništavilom i beznađem, već naprotiv, smrt je ta koja vreba, najavljuje se i na kraju pokazuje svoju punu moć kada čitalac shvati da sve što je pročitao ne vodi nekakvom suvislom završetku, zaokruženju, nego da onaj za kog je smatrao da tek što nije nešto važno postigao, zapravo

²⁴⁴ Bright young people

²⁴⁵ [„They fritter away the money for which others have laboured. They talk and think drivel. Their parties are idiotic and nauseating. They burn up their youth in the flame of night clubs and cocktail parties. They break the law with impunity and expect applause for their imbecilities.“ Prevod na srpski: N. G.]

postoji samo kao odraz u svesti drugih junaka. U tom smislu, gotovo da bi se roman mogao čitati i unazad.

Sadašnjost koja navodno počinje na poslednjim stranicama romana, za Virdžiniju Vulf krhkija je od prošlosti jer, kako Gabrijel Mekintajer navodi, „sadašnjost je 'napukla površina', ranjena privremenost koja vapi za lekovitošću reči, teksta, pripovedanja i beskompromisnošću pesničkog jezika, koji joj još uvek nisu dostupni, jer još nije postala prošlost.“²⁴⁶ (McIntire 2008: 211). Ta sadašnjost je smrt najavlјivanja kroz ceo roman, kroz amalgam lične i nacionalne prošlosti, smrt koja će tek preuzeti primat u životima Virdžinijinih savremenika. Poslednje stranice romana postoje zahvaljujući fragmentima sećanja, utisaka, uopšte, tragovima prošlosti koja, kako Mekintajerova objašnjava, „postoji kao produbljujuća i preko potrebna 'senka' koja čini potporu 'napukloj površini' sadašnjosti.“ (McIntire 2008: 213). Pišući o prošlosti i završavajući roman u prividno sadašnjem trenutku, spisateljica piše omaž svim smrtima koje će ona zajedno sa nacijom lično preživeti, a na koje će uporno podsećati i u romanu *Gospođa Dalovej*, koji će izaći na svetlost dana 1925. Razmere ljudskih gubitaka Prvog svetskog rata, jasno se vide u emotivnom izveštaju britanskog političara i novinara Čarlsa Frederika Mastermana o prvoj bici kod Iprea, u kojem je rekao da je nestao cvet britanskog plemstva, komentarišući dalje bitku na Somi, gde je „polovina velikih porodica Engleske, naslednika velikih imanja i bogatstva, nestalo bez jauka. Ti momci, koji su odgojeni sa izgledima za svako moguće materijalno dobro koje život može da pruži, umrli su bez žaljenja, često zbog nespretnosti svojih generala.“²⁴⁷ (Horn 2013: 40). Pamela Horn navodi da je očekivani period preživljavanja pešadijskog nižeg oficira u pojedinim fazama rata bio svega tri meseca, te se može zamisliti šok u kojem je britanska nacija bila u toku rata i posle njega.

„Vezujemo se za dašak života svojim perom“, podseća Mekintajerova (2008: 213) na misli Virdžinije Vulf zapisane u dnevniku. Već i sama ova rečenica dokazuje nasušnu potrebu za pisanjem, za ostavljanjem svedočanstva vremena i ljudi, koji će teći kao „motorna vozila neprestano preko mosta Serpentajn“²⁴⁸ (Woolf 2005: 115). To neprekidno kretanje podrazumeva i smrt i ponovno rađanje, životni ciklus koji nalazimo kod D. H. Lorensa, a Virdžinija Vulf ga spretno pretače u ciklus gradskog života: „Govori se da su ove aktivnosti, zajedno sa neprestanim poslovanjem banaka, laboratorija, kancelarija i poslovnih kuća,

²⁴⁶ [„The present is a 'broken surface', a wounded temporality, that begs for the healing of word, text, narration, and the intransigency of poetic language that are not yet available to it because it has not yet become the past.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁴⁷ [„(...), half the great families of England, heirs of large estates and wealth, perished without a cry. These boys, who had been brought up with the prospect before them of every good material thing that life can give, died without complaint, often through the bungling of Generals.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁴⁸ [„The motor cars passed incessantly over the bridge of the Serpentine“ Prevod na srpski: N. G.]

zamasi vesla koje tera svet napred.“²⁴⁹ (Woolf 2005: 110). U obe rečenice pojavljuje se reč „neprestano“, postizujući efekat brzine prolaznosti života i s njom neminovno povezane potrebe da joj se umakne i od zaborava otme život pojedinca, život nacije. U stalnoj potrazi za nečim što je možda propustila, kako sama kaže, nalazi se i Sandra Ventvort Vilijams, žena koju je Džekob upoznao u hotelu u Grčkoj, i sa kojom odlazi do Akropolja i Partenona. Ona insistira da nastave kretanje, da nastave razgovor, uvek iščekujući nešto, ali na znajući uvek tačno šta: „Jer nije mogla da se zaustavi sve dok mu ne kaže – ili dok ne čuje njega da to govori – ili je možda želela da on nešto uradi? Uočila je to daleko na horizontu, te se nije mogla smiriti.“²⁵⁰ (Woolf 2005: 112).

To nešto na horizontu kao da je i predmet potrage samog romana jer, baš kao i linija horizonta, i suština Džekobovog karaktera i sudbine je neuhvatljiva, a i sam kraj romana ne predstavlja konačnost (osim u smislu prestanka fizičkog postojanja), nego samo predah u potrazi za onim što se nalazi na horizontu, a zbog čega se ni likovi, ni čitalac, ni spisateljica ne mogu smiriti. Tu moramo tražiti neprekinuti ciklus života, sa smrću kao njegovim sastavnim delom, kao njegovim podsetnikom na postignuća života i živih. Kao da dokazuje neuhvatljivost, spisateljica se pita: „Što se tiče stizanja do Akropolja, ko može da kaže da smo to ikad uradili, ili da je Džekob, kada se sutradan probudio, našao išta opipljivo i dugotrajno što može da zadrži zauvek?“²⁵¹ (Woolf 2005: 113). I u turističkim naletima na ove drevne ruševine, oseća se ta ista „neprestanost“ kao i na mostu Serpentajn, kao i u bankama, kancelarijama, fabrikama, ali one svedoče istovremeno i o prolaznosti i o neprolaznosti: „Stubovi i hram ostaju; emocije živućih se razbijaju o njih iz godine u godinu; a od toga, šta ostaje?“²⁵² (Woolf 2005: 113). Slika prolaznosti i večnosti je potpuna kada se ucrtta i vreme: „U međuvremenu, veliki sat na odmorištu je otkucavao i Sandra je čula kako se vreme nakuplja, pitajući se, 'Čemu? Čemu?'“²⁵³ (Woolf 2005: 113). Neizbežne su i slutnje:

„Englesko nebo je mekše, mlečnije od istočnjačkog. Nešto nežno je prešlo u njega sa brdašaca okruženih travom, nešto vlažno. Slani olujni vetar uleteo je kroz prozor spavaće sobe Beti Flanders, i udovica je, pridižući se lagano na lakat, uzdahnula kao

²⁴⁹ [„These actions, together with the incessant commerce of banks, laboratories, chancellories and houses of business, are the strokes which oar the world forward, they say.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁵⁰ [„For she could not stop until she had told him – or heard him say – or was it some action on his part that she required? Far away on the horizon she discerned it and could not rest.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁵¹ [„As for reaching the Acropolis who shall say that we ever do it, or that when Jacob woke next morning he found anything hard and durable to keep for ever?“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁵² [„The columns and the temple remain; the emotion of the living breaks fresh on them year after year; and of that what remains?“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁵³ [„Meanwhile, the great clock on the landing ticked and Sandra would hear time accumulating, and ask herself, 'What for? What for?'“ Prevod na srpski: N. G.]

neko ko shvata, ali bi rado odbacio od sebe nakratko – ah, samo još nakratko! – pritisak večnosti.“²⁵⁴ (Woolf 2005: 113).

Večnost je ovde priželjkivana, zbog nezaborava, ali se od nje i zazire, jer podrazumeva fizički nestanak. Virdžinija Vulf na neverovatno lak i neprimetan način prelazi sa prostornog beskrajja, oličenog u nebu, kojem se divimo i kojeg ocenjujemo, do vremenskog, koji nam izaziva nelagodu i kojeg bismo još malo odložili. Kada tama obavije Atinu, Pariz, Konstantinopolj, London, veličanstvene gradove, kako ih Virdžinija naziva, prihvatamo to kao prirodni ciklus. Kada čovek postavlja ograde i zaključa ih, ne moramo to uvek shvatiti kao prepreku: „’Pretpostavljam da kapiju ostavljaju otvorenom?’ upita on. ’Možemo je preskočiti!’ odgovorila je divlje.“²⁵⁵ (Woolf 2005: 112). Večnost, pak, ne da se definisati, ne može se prihvatiti s filozofskim mirom, niti joj se vredi odupirati. Kao da je pitanje neke nepojmljive kombinacije sreće, zasluga, materijalne i duhovne čvrstine i ko zna čega još, da li će neko ili nešto ostati u sećanju i nakon fizičkog nestanka. Vulfova pruža uverljivo i stilski genijalno objašnjenje za fizičke objekte, na primeru Partenona:

„Ali ova dugotrajnost postoji potpuno nezavisno od našeg divljenja. Iako je lepota dovoljno čovečna da nas oslabi, da uskomeša duboke naslage blata – sećanja, napuštanja, žaljenja, sentimentalne odanosti – Partenon je odeljen od svega toga; i ako uzmete u obzir to kako on odudara od svega, celu noć, vekovima, počinjete da povezujete blještavost (u podne bljesak je zaslepljujući i friz je gotovo nevidljiv) sa idejom da je možda sama lepota ono što je besmrtno. (...) Partenon je zaista zadivljujući u svojoj sabranosti; koja je toliko snažna da, daleko od toga da on propada, naprotiv, verovatno će nadživeti čitav svet.“²⁵⁶ (Woolf 2005: 105)

Što se ljudi tiče, međutim, spisateljica iznova podseća na varljivost osećaja svakodnevice koja deluje kao gotova stvar, kao nešto što je za sve nas rezervisano kao samo naše i neotuđivo. Beti Flanders čuje buku koja podseća na buku oružja, ustaje iz kreveta usred noći i gleda kroz prozor:

²⁵⁴ [„The English sky is softer, milkier than the Eastern. Something gentle has passed into it from the grass-rounded hills, something damp. The salt gale blew in at Betty Flanders’s bedroom window, and the widow lady, raising herself slightly on her elbow, sighed like one who realises, but would fain ward off a little longer – oh, a little longer! – the oppression of eternity.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁵⁵ [„’I suppose they leave the gates open?’ he asked. ’We could climb them!’ she answered wildly.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁵⁶ [„But this durability exists quite independently of our admiration. Although the beauty is sufficiently humane to weaken us, to stir the deep deposit of mud – memories, abandonments, regrets, sentimental devotions – the Parthenon is separate from all that; and if you consider how it has stood out all night, for centuries, you begin to connect the blaze (at midday the glare is dazzling and the freeze almost invisible) with the idea that perhaps it is beauty alone that is immortal. (...) Parthenon is really astonishing in its silent composure; which is so vigorous that, far from being decayed, the Parthenon appears, on the contrary, likely to outlast the entire world.“ Prevod na srpski: N. G.]

„Ponovo, izdaleka, čula je potmuo zvuk, kao da noćne žene tresu velike tepihe. Morty je izgubljen, a Sibruk mrtav; njeni sinovi se bore za svoju domovinu. Ali, da li su pilići bezbedni? Da li se to neko mota u prizemlju? Rebeka zbog svoje zubobolje? Ne. Noćne žene lupaju velike tepihe. Njene kokoške se malo pomeriše na svojim prečagama.“²⁵⁷ (Woolf 2005: 123)

U ovih nekoliko rečenica, spisateljica je hermetički upakovala čitavu paletu prigušenih emocija: od straha od jasne, ali iskustvu nepoznate opasnosti, preko patriotizma pomešanog sa brigom za potomstvo, do iskonske, sasvim materijalne zebnje za opstanak. Skrivena, ali zbog toga ne manje snažna potka svakoj od tih emocija, jeste smrt, ili tačnije strah od smrti. Sopstvene smrti, smrti deteta, smrti u ratnom sukobu razmera većih nego što to jedna stanovnica malog engleskog mesta može da pojmi, smrti u običnoj kućnoj provali, smrti od gladi, smrti dotadašnjeg načina života, smrti nacionalnog poretka i ponosa. Teško je reći koji je strah strašniji za Beti Flanders u tim trenucima, možemo samo da odredimo koji na kratko prevlada. Strah od konkretnog, neposrednog ugrožavanja opstanka zbog moguće nestašice svakodnevnih potreština, sigurno nakon prvobitnog straha od ratnih dejstava oličenih u zvucima oružja preuzima primat, kao duboko usađeni nagon za samoodržanjem. On neće iznedriti materijal za večnost, ali predstavlja deo pulsa života koji Virdžinija Vulf želi da podeli sa čitaocem, deo koji je oslobođen suvišnih detalja poput opisa spoljašnjeg izgleda, porodičnih veza, društvenog položaja i materijalnog stanja. U centru pažnje nalaze se duša i nepregled svesti književnog lika, kroz koje se i spisateljica i čitalac kreću istim korakom, zajedno istražujući staze i stranputice.

U tom neobičnom plesu sa večnosti, u kojem se plesač čas strasno približi svom usudu, čas od njega uzmakne, mameći ga ponovo, završni pokret je samo jedan – smrt. *Džekobova soba* je, na neki način, niz plesnih pokreta koji vode ka onom poslednjem, tačnije, ka čitaočevoj spoznaji da je taj poslednji odigran čak i pre samog početka plesa. Jedan od takvih pokreta vidimo u razgovoru Beti Flanders i Arčera, pred spavanje. Oluja je, i on ne može da zaspi, te uporno majci postavlja pitanja koja ukazuju na moguće nesreće:

„Kakva je to silna voda što juriša unutra?” mrmljao je Arčer. ’To samo otiče voda za kupanje,’ reče gospođa Flanders. Nešto je napolju puklo. ’Mislim, hoće li taj parobrod potonuti?’ reče Arčer, otvarajući oči. ’Naravno da neće,’ reče gospođa

²⁵⁷ [„Again, far away, she heard the dull sound, as if nocturnal women were beating great carpets. There was Morty lost, and Seabrook dead; her sons fighting for their country. But were the chicken safe? Was that someone moving downstairs? Rebecca with the toothache? No. The nocturnal women were beating great carpets. Her hens shifted slightly on their perches.“ Prevod na srpski: N. G.]

Flanders. 'Kapetan je odavno u krevetu. Zatvori oči i misli na vile kako čvrsto spavaju pod cvećem.'²⁵⁸ (Woolf 2005: 15)

Slutnje se pokušavaju odagnati iluzijama, prividima spokoja, te kako naiđe talas strepnje, tako se plesač približi večnosti, ali se brzo i udalji, u detinjstvu uz majčinu pomoć, a kasnije samostalno. Večere, proslave, umne i one manje umne rasprave sa kolegama, odlazak u Grčku, flertovi i veze sa devojkama – jednostavno rečeno – život mladića, sve su to i nesvesni pokušaji da se umakne večnosti, sa osećajem da se ima sve vreme ovog sveta i da će se svaki trenutak iskoristiti u potpunosti:

„Korili, hvalili, nema sumnje da se u nama krije divlji konj. Galopirati neumerno; stropoštati se na pesak potpuno izmoreni; osećati da se zemlja okreće oko nas; imati – u potpunosti – nalet prijateljstva prema kamenju i travi, kao da je ljudskom rodu odzvonilo, a što se tiče muškaraca i žena, neka idu do đavola – ne može se zanemariti činjenica da nas ova želja obuzima poprilično često.“²⁵⁹ (Woolf 2005: 100)

Ovde kao da odzvanja epifanija Stivena Dedalusa u Džojsovom *Portretu umetnika u mladosti*: „Živeti, grešiti, padati, trijumfovati, iznova stvarati život iz života!“ (Džojls 2004: 171). Vulfova, međutim, s vremena na vreme ukazuje na opominjuće znake, znake koji najčešće ostanu neprimećeni u rutini svakodnevice. „Svako lice, svaka prodavnica, prozor spavaće sobe, pab i mračni trg je kao slika koju grozničavo okrećemo – u potrazi za čim? Isto je i sa knjigama. Za čim tragamo u milionima stranica?“²⁶⁰ (Woolf 2005: 71). I dok dođemo do kraja knjige, ne primetimo da je vreme prošlo, da to što smo tražili, ako smo i našli, sada gotovo da ni nema značaja. Na kraju *Džejkbove sobe*, kada shvatimo da on više nije među živima, ta činjenica nas porazi i pored svih aluzija na njegovo neprisustvo i njegovu „nevidljivost“:

„Održavajući se poslednja dva meseca samo na osnovu razglednica, Fanin pojam o Džejkobu je bio veličanstveniji, plemenitiji i bezvidniji nego ikad. Da bi pojačala svoju viziju, počela je da posećuje Britanski muzej, gde je držala oborene oči sve dok ne dođe naporedo sa mučenim Odisejom, a onda ih je otvarala i primala svež

²⁵⁸ [„What's all that water rushing in?' murmured Archer. 'It's only the bathwater running away,' said Mrs. Flanders. Something snapped out of doors. 'I say, won't that steamer sink?' said Archer, opening his eyes. 'Of course it won't,' said Mrs. Flanders. 'The captain's in bed long ago. Shut your eyes, and think of the fairies, fast asleep, under the flowers.'“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁵⁹ [„Blame it or praise it, there is no denying the wild horse in us. To gallop intemperately; fall on the sand tired out; to feel the earth spin; to have – positively – a rush of friendship for stones and grasses, as if humanity were over, and as for men and women, let them go hang – there is no getting over the fact that this desire seizes us pretty often.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁶⁰ [„Every face, every shop, bedroom window, public-house and dark square is a picture feverishly turned – in search of what? It is the same with books. What do we seek through millions of pages?“ Prevod na srpski: N. G.]

šok Džejkobovog prisustva, dovoljan da joj potraje pola dana. Ali, to se počelo habati.“²⁶¹ (Woolf 2005: 119-120)

Džejkob je u Faninom životu u tom momentu, iako živ, fizički odsutan, a ona primenjuje metod prisećanja sličan metodu Virdžinije Vulf koja, pišući o smrti, pokušava da sačuva život od zaborava: u muzeju, prestonici nezaborava prošlosti i mrtvih, Fani oživljava svoju mentalnu predstavu Džejkoba na osnovu sećanja, utisaka, iskustva i sličnosti, baš kao da nije živ, kao da i on pripada muzejskoj postavci. U drugom jednom primeru pak, Džejkob je fizički prisutan, ali ga je teško videti: „’Ne znam – zaista,’ reče Klara, gledajući u plamteće prozore. Trgla se. Ugledala je Džejkoba. ’Koga?’ upita gospođa Djurant oštro, naginjući se napred. Ali, nije nikog videla.“ (Woolf 2005: 122)²⁶². Florinda, laka žena sa kojom je Džejkob kratko bio u vezi, ima slično iskustvo, ali njoj je Džejkob samo u mislima, kao i Fani: „’On je kao Džejkob,’ reče Florinda, gledajući u pridošlicu. ’Zbog načina na koji zuri.’ Prestala je da se smeje.“²⁶³ (Woolf 2005: 119). I ovo je jedan od spisateljičinih načina da nam predoči da je Džejkob zapravo čovek kojeg nema, te da njegova sporadična „vidljivost“, iako predstavljena dok je on još živ, nije ništa drugo nego različita snaga sećanja na njega, posle njegove smrti. Takođe, vidimo i da pomisao na Džejkoba ili momenat kada je ugledan, izaziva nelagodu: Klara se trgne, Florinda prestane da se smeje, kao da su ugledale utvaru. No, u svetu *Džejkobove sobe*, utvare nisu ni zloslutne ni strašne. One su tu, kao i većina likova, mesta i pojava u ovom romanu, da nas podsete na život, jednako kao i na smrt. Na primer, na kraju jedanaestog poglavlja, spisateljica opominje na neumitnost vremena uz pomoć otkucaja sata na crkvenom tornju i izgubljenih stvari skrivenih po zakucima pustare, nad kojom odzvanjaju noćni sati. U tom vesništvu prolaznosti, nadgrobnni spomenici kao da razgovaraju jedan s drugim, podsećajući na one koji su nekada trčali tom pustarom, baš kao trojica braće Flanders: „Ipak, čak i po takvom svetlu, mogu se pročitati legende sa nadgrobnih ploča, glasovi kratko govoriše, ’Ja sam Berta Rak,’ ’Ja sam Tom Gejdz.’“²⁶⁴ (Woolf 2005: 94). Osim ljudskih ostataka, pustara čuva i ostatke stvari nekada važnih ljudima, poput broša gospođe Flanders, koji je dobila od Džejkoba, a koji je verovatno ispustila dok je pokazivala pogled gospodinu Parkeru. Na kraju, svi završe na istom mestu,

²⁶¹ [„Sustained entirely upon picture postcards for the past two months, Fanny’s idea of Jacob was more statuesque, noble and eyeless than ever. To reinforce her vision she had taken to visiting the British Museum, where, keeping her eyes downcast until she was alongside of the battered Ulysses, she opened them and got a fresh shock of Jacob’s presence, enough to ast her half a day. But this was wearing thin.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁶² [„’I don’t know – really,’ said Clara, looking at the blazing windows. She started. She saw Jacob. ’Who?’ asked Mrs. Durrant sharply, leaning forward. But she saw no one.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁶³ [„’He’s like Jacob,’ said Florinda, looking at the newcomer. ’The way he stares.’ She stopped laughing.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁶⁴ [„Yet even in this light the legends on the tombstones could be read, brief voices saying, ’I am Bertha Ruck,’ ’I am Tom Gage.’“ Prevod na srpski: N. G.]

zemlja ih čuva, „kao negovateljica“²⁶⁵ (Woolf 2005: 95). I ta pustara, ta zemlja, taj zvuk crkvenog sata, nadživeće i ljude i stvari, ali će istovremeno i svedočiti o onima koji su bili i kojih nema, tiho, ravnodušno, izazivajući duboko poštovanje prema spokoju učitanom u prohujalim decenijama: „Ali, u ponoć, kada niko ne govori ni ne galopira, i kada je trnjak savršeno miran, bilo bi ludo uznemiravati pustaru pitanjima – šta? i zašto?“²⁶⁶ (Woolf 2005: 95).

Ovim kao da se polaže oružje pred neminovnošću nestanka u večnosti, ali i kao da se podvlači uzaludnost večitih preispitivanja uzroka i smisla postojanja, događaja, života, smrti. Kao da je taj ponoćni spokoj pustare ujedno i suprotnost i rešenje onoj vrevi na mostu Vaterlo, kao da se u jednoj jedinoj rečenici, „Pustara prihvata takođe i to“²⁶⁷ (Woolf 2005: 94), nalazi jednostavna, time i utešna logika postanka i nestanka. Ono što spisateljica u tome traži jeste nezaborav. Podseća na smrt da bi život otrgla od zaborava. Džekob jeste samo sećanje u mislima ostalih likova u romanu, ali je ipak sećanje – o njemu svedoči i živo i neživo. Iako se kroz roman provlači ideja da je nemoguće u potpunosti upoznati osobu („Uzaludno je pokušavati stvoriti konačno mišljenje o ljudima. Moraju se slediti nagoveštaji, ne baš ono što je rečeno, niti baš sve što je učinjeno.“²⁶⁸ (Woolf 2005: 108)), te nam se svako malo sugerise da Džekoba niko istinski nije poznao, upravo te nepotpune ocene jesu ono što ostaje u zajedničkom sećanju svih koji su ga poznavali. Čak i to insistiranje na površnom poznavanju čini da steknemo utisak da znamo Džekoba. Ovaj spisateljičin trik navešće nas da ga ne zaboravimo, naročito kada shvatimo da se on nije vratio iz rata, baš kao i što će se ljudi iz njegovog okruženja verovatno uvek prisećati tog „izuzetno nezgrapnog“ momka, ali „tako otmenog“. U njihovim mislima Džekob će uvek biti povezivan sa pojmom Velikog rata, i to je jedan od načina da se ne zaborave ni ljudi ni događaji. Virdžinija Vulf je *Džekobovom sobom* svesno ispisala uputstvo za stavljanje smrti u službu života: sećanje na ljude koje je rat otrgnuo iz života njihovih bližnjih, učiniće i da sećanje na devastirajući sukob ne iščezne. Ono što nijedna knjiga ne može da osigura, jeste kolektivni odnos ka tom sećanju, to jest, trajnost snage sećanja na tako traumatično iskustvo, kakvo je bilo Prvi svetski rat. Gabrijel Mekintajer (2008) objašnjava da je Virdžinija Vulf zapazila da odnos prema globalnoj prošlosti karakteriše kognitivna disonanca, te da ljudi teško mogu da poimaju i rat i mir. I sama brinući što je zaboravila da u dnevnik unese kada je potpisano primirje, spisateljica oseća odbojnost prema paradi koja je organizovana kao bučna proslava

²⁶⁵ [„like a nurse.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁶⁶ [„But at midnight when no one speaks or gallops, and the thorn tree is perfectly still. It would be foolish to vex the moor with questions – what? and why?“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁶⁷ [„The moors accept all that too.“ Prevod na srpski: N. G.]

²⁶⁸ [„It is no use trying to sum people up. One must follow hints, not exactly what is said, nor yet entirely what is done.“ Prevod na srpski: N. G.]

kraja rata. Mekintajerova tvrdi da je njen opis parade istovremeno i neprihvatljivo klasno obojen (jer prezrivo govori o elementu radničke klase koji boji čitav događaj), i politički svestan vladine manipulacije emocijama masa, a i zapanjujuće odvojen od službenog doživljaja tog istorijskog momenta. Ona dalje objašnjava da je spisateljica osećala da ne pripada tom zajedništvu osoba, porodica i istorije Engleske, i na tom osećanju ovde gradimo pretpostavku da je *Džekobova soba* u određenom smislu sasvim privatni doživljaj gubitka, iskazan kroz opšta mesta, poput rata, urbanog prostora Londona ili proputovanja po kontinentu. Ono što daje intimni ton gubitku jesu ljudi, a njihovi nedorečeni dijalozi, iskrzane misli i unutrašnji jecaji, svedoče o neravnopravnoj borbi sećanja i zaborava. Na tom tragu je i konstatacija Virdžinije Vulf o potrebi da tako nasilno poglavlje u nacionalnoj istoriji mora doneti neka dobra u budućnosti (baš kao što i ona piše o smrti da bi podsećala na život). Međutim, izjavljujući da je rat sada ništa drugo do jalovi pesak, ona implicira da je Veliki rat pao na ispitu viktorijanskih uverenja o potrebi žrtava zarad razvoja i napretka. Veliki rat je stvorio samo pustopoljinu i na individualnom i na nacionalnom nivou, i zato Virdžiniji Vulf smeta javna proslava kraja rata.

Džekob Flanders samo je jedna od mnogobrojnih žrtava i njegov nestanak spisateljica je pretvorila u metaforu suočavanja sa gubitkom i nemogućnosti potpune spoznaje druge osobe. U vrtlogu kolektivne borbe da se potisne osećaj beznađa koji su doneli i rat i posleratni period („Mladi su pomahnitalo igrali tarantelu da bi se izborili sa bilo kakvom pauzom, koja bi mogla pustiti smrt da slomi njihov duh“²⁶⁹ (Horn 2015: 26)), Virdžinija Vulf stoji sa strane i intimno se, pisanjem, hvata u koštac sa tim osećajem.

²⁶⁹ [„The young were dancing a tarantella frenziedly to combat any pause that could let death conquer their morale.“ Prevod na srpski: N. G.]

7. Zaključak

Nepripadanje, bezdomnost, praznina, nedostajanje, nemir, nepotpunost, nedovršenost, (samo)izgnanstvo, (samo)uništenje. Ovi pojmovi, koncentrisani na jednom, negativnom kraju percepcije, povezuju *Orkanske visove* (1847), *Neslavnog Džuda* (1895), *Zaljubljene žene* (1920) i *Džejkobovu sobu* (1922), romane pisane u rasponu od sedamdeset pet godina, dakle, za vreme jednog prosečnog ljudskog veka. Simbolično je, ali, na neki način, i jedino pravedno da se baš sa prosečnom dužinom čovekovog boravka na ovom svetu poklopi period u kojem su napisana ova četiri romana. Naime, čovek i njegova stradanja i usponi, njegove unutrašnje borbe, male pobede i strašni porazi, izgradnja sopstvene ličnosti ili njeno razaranje, bolest ljudske duše i njeno ozdravljenje, centralna su tema u njima. Takođe, u sva četiri romana, kroz osnovnu povest provlači se smrt kao potka; fizička smrt ili smrt duše, donoseći oslobođenje, društvenu kaznu, prosvetljenje, povratak društvene ravnoteže ili puku neminovnost u datim okolnostima. Od Ketrin i Hitklifa koji smrću prevazilaze prepreke koje u životu nisu mogli premostiti, Suzane i Džuda koji su smrću obeleženi od detinjstva i koji sopstvenom fizičkom i duhovnom smrću vraćaju izmeštenu društvenu ravnotežu u njeno ležište, preko Ursule i Ruperta koji se svom snagom bore protiv smrti u životu, Džeralda čiji duh umire pre nego što on sam umre fizički, Gudrun i Hermione koje privlače smrt i nose je u sebi u vidu jalovog znanja ili umetnosti, pa sve do Džejkoba čiji spoznajni put pratimo tek da bismo saznali da je njegov fizički život zapravo završen. Sudbine navedenih junaka raznolike su, okolnosti u kojima žive svoje živote takođe se razlikuju, narativni postupci i načini karakterizacije kojima autori pribegavaju predstavljaju gotovo kaleidoskopske kombinacije, ali ono što je zajedničko za sve i što se čita i direktno i između redova na svakoj pojedinoj stranici svakog od četiri romana, jeste vapaj, gotovo urlik pojedinca koji želi da po svaku cenu izgradi sopstvo, da izbegne smrt u životu.

Društvo kao mehanizam, kao razvodna kutija u kojoj je sve jasno podeljeno po kategorijama i obeleženo odgovarajućim natpisima, uslovljava živote pojedinaca usmeravajući ih u određenom pravcu, ka unapred utvrđenim ulogama. Kada se pojedinci drznu da iz dodeljenih okvira izađu, ili se okolnosti promene, pa membrane među kategorijama postanu propustljivije, društveni mehanizam teži da koncentrisanjem postojećih snaga pojedinca vrati u predviđene okvire, a da okolnosti neutrališe svesno ih previđajući, ili razvijajući novi niz pravila. Pojedinaac je često unapred osuđen: ili će se odmah vratiti u prvobitno stanje, nemoćan da se izbori sa društvenom mašinom, ili će se boriti i u toj borbi pretrpeti nezamislive jade, da bi krajnji ishod bio smrt (fizički nestanak ili smrt duše).

Moguće je, međutim, boriti se i izvojevati jednu vrstu pobeđe, ali ona se osvaja uz svesno biranje svojih bitaka, prema prethodnom iskustvu, prihvatanjem određenih konvencija uz prevazilaženje sebičnih poriva i uzajamno darivanje ljubavi.

Orkanski visovi i *Neslavni Džud* povezuju se upravo na tom planu borbe na život i smrt, borbe čiji ishod jeste i fizička smrt i smrt duše, ali i lekovitost teških iskustava koja uče praštanju, kompromisu i stvaralačkoj ljubavi. Hitklif i Džud polaze sa sličnih pozicija neželjenih, ostavljenih, nevidljivih, te se ceo život bore za neku vrstu (samo)potvrde identiteta: Hitklif osvetnički, rušilački i bolno vezan za jedinu osobu uz pomoć čijeg postojanja može da dokaže sopstveno postojanje; Džud manje silovito, ali jednako beznadežno, vezan za projekciju sebe kakav bi želeo biti, identifikovan sa institucijom (koledžom) i društvenim krugom koji ga nikad nisu želeli, niti su znali da postoji. Obojica stradaju najpre shvativši svu uzaludnost svojih težnji i patnji, a potom i fizički nestaju, kao poslednji čin vraćanja sveukupne viktorijanske ravnoteže: Hitklif, u jednom epifanijskom momentu posmatranja mlade Ketrin i Hertona, shvata da oni znaju tajnu koju njegova Ketrin i on nisu u svojoj silovitosti uspeli da spoznaju, te uviđa jalovost svih svojih prethodnih preduzimanja, automatski i svega što bi sledeće učinio, i nakon takvog prosvetljenja umire, zaokruživši krug patnji i uklonivši i poslednju prepreku za iskupljenje u sledećoj generaciji; Džud, nakon svesnog žrtvovanja odlaskom kod Suzane po strašnom vetru i kiši, kopni fizički, ali ne umire pre nego što spozna svoj promašeni život usred zvukova univerzitetske proslave – pojam sa kojim se identifikovao sada mu se praktično podsmevao, žena koju je voleo pripadala je drugom takođe svesnom žrtvom, a on je umirao u krevetu žene s kojom je nekada imao dete, koje je usmrtilo njegovu i Suzaninu decu. Sju se vratila u okrilje građanskog braka i bračne poslušnosti preko strašnog gubitka dece i osujećenih ideala neke vrste platonske ljubavi, ljubavi višeg smisla, ali je Džudovom smrću samo uklonjena fizička pretnja, samo se formalno sve vratilo u propisane okvire. Ništa zapravo nije više isto: borba jeste bila uzaludna, spolja gledano sve je onako kako zahteva buržoaski moral, ali, rane ostaju otvorene zauvek, Sju pod maskom Kućnog (palog) anđela nosi strašne ožiljke i osuđena je na najstrašniju smrt, smrt u životu. Društvo, dakle, dobija ono što je zahtevalo, a to je privid bračnog digniteta, i cena koju pojedinac za to plaća, nebitna je. Ketrin Ernšo Linton pak, snažnim identifikovanjem sa Drugim (Hitklifom), odbacuje identitet koji joj je namenjen, da bi potom, pojednostavljeno rečeno, glumila identitet koji joj po društvenim merilima pripada, a onda, po Hitklifovom povratku, žestoko uleće u rat protiv zakona, i bioloških i društvenih. Odbijajući rodne uloge, konvencionalno mesto žene u društvu i porodici, prestravljena biološkim promenama koje podrazumeva odrastanje i koje nije moguće negirati, Ketrin zapada u psihičko rastrojstvo koje u krajnjem ishodu vodi u smrt,

oslobodivši je oronulog zatvora, kako je nazivala svoje telo. Na ovom nivou bekstva u detinjstvo kao vreme pošteđeno strogih rodnih uloga, i kao polusvesnog mehanizma duše kojim se ona opire strogom kategorisanju, Ketrin se povezuje sa Suzanom, jer i ona je odrastala ne previše kroćena, i u više navrata u romanu „čezne(m) da se vrati(m) u život svoga najranijeg djetinjstva i u slobodu“ (Hardi 1964: 130). Međutim, društvene stege ne dozvoljavaju međuprostore, zahtevaju jasno ograničene kategorije roda i klase, tako da su i Suzana i Ketrin žrtvovane, svaka na svoj način, kao pretnja društvenoj ravnoteži.

Ono što ni jedan ni drugi par nisu postigli, ostvareno je u drugoj generaciji Ernšooovih. Mlađa Keti, ćerka Ketrin i Edgara Lintona, i Herton Ernšo, sin Hindlija i Frensis Ernšo, sa različitim pozicija u detinjstvu stižu do pomirenja tih različitosti, preko patnje, nepravdi, osujećenja, ali i svesno biranog kompromisa i snažne naklonosti koja pomaže da se oformi savez u kojem svaki pojedinac nosi svoj sopstveni identitet i time jača taj savez, za razliku od svojih prethodnika, koji su snažnim, nemilosrdnim međusobnim identifikovanjem isključili svaku mogućnost za postojanje bilo čega osim njih samih, pa tako i sopstvenog ostvarenja. Keti, rođena u momentima smrti svoje majke, detinjstvo provodi kao miljenica, dok Herton, takođe dete bez majke, detinjstvo provodi kao stalni podsetnik da neko treba da ispašta, da bude usmrćen, a neretko je i sam bivao na ivici nasilne smrti. Hitklifovim intrigama, a rekli bismo i sudbinskim zapletima, ovo dvoje postaju jedno drugom odraz u iskrivljenom ogledalu, odraz najvećih strahova jedne strane i skrivenih želja druge, i u svom stradanju izdižu se izvan isključivosti svojih bližnjih, usmeravaju svoje strasti u okvire konvencija, te na taj način ostvaruju i svoja sopstva i društvenu ravnotežu. U tom smislu, Keti i Herton predstavljaju sve ono što su Ketrin, Hitklif, Sju i Džud propustili da budu. Emili Bronte, uprkos tome što i u svojim pesmama i u većem delu svog jedinog romana favorizuje smrt kao jedini način da se duša vrati u neko prethodno vreme svetlosti, naučila nas je, sasvim van svojih metafizičkih poimanja, snazi ljubavi koja isključuje krajnje žrtve, ljubavi koja se rađa iz nesebičnosti, iz jasne potvrde dva odvojena identiteta, bez formiranja „čudovišnih dvojnika“. Ona je ovim samostalnim razvojem pojedinca, istovremeno u harmoničnoj vezi sa drugim samostalnim pojedincem, praktično najavila ono za šta će se energično zauzimati Rupert Berkin u *Zaljubljenim ženama*, Dejvida Herberta Lorensa.

Prateći ovu nit, u nešto drugačijem društvenom miljeu, pratimo oslobađanje ili pokušaje oslobođenja pojedinca iz predodređenih uloga, u društvu koje se polako, ali sigurno raspada, i u kojem je održavanje privida nekadašnje slave, bila ona porodična ili nacionalna, teže nego ikada do tada. U *Zaljubljenim ženama*, kao i u prethodna dva romana, neko od junaka dolazi do svog preporoda ili kraja. Možda i najindikativnije scene odigravaju se u Hermioninoj džordžijanskoj vili: ovde je Lorens napravio izuzetnu disekciju društva, a takve

kulise, vilu i goste u njoj, iskoristio je kao simbol konačnosti kojoj nema mesta u novom dobu, da približi dva para: Ursulu i Ruperta i Džeralda i Gudrun. To poglavlje se završava Hermioninim duševnim stradanjem: u nastupu nemoćnog besa, ona pokušava da ubije Ruperta i u tom činu čitamo antipod Suzaninom i Ketrininom žrtvovanju i otvoren put ka smrti u životu. Ovde je Lorens presudio čistom, zahtevnom intelektu, i čitaocu je jasno da je Hermiona ispunila svoj manevarski prostor za razvoj sopstva. Rupert je, pak, slobodan da lakše potraži svoje sopstvo, svoje suštinsko biće i to će i učiniti sa Ursulom koja, oslobođena uloge majke kao svoje prve i osnovne uloge, može krenuti i u osvajanje drugih teritorija društvene prihvatljivosti, pomerajući malo po malo granice očekivanog, a na tom putu Rupert želi da se nađe sa njom, upravo zbog prhvatanja mogućnosti da se kroz delimično uvažavanje konvencija (pristanak na građanski brak, na primer), ostvari individualni razvoj, kao kod Ketii i Hertona. Međutim, tu se sličnost i završava. Dokazali smo da su u Lorensovom vremenu odnosi neizvesniji, da se malo toga zaista i završava nekim određenim krajem, te ni u odnosu Ursule i Ruperta nema konačnosti, njegova potvrda je samo nagoveštaj budućeg razvoja koji mora da teče, inače nastupa ono čega se Lorens kroz Berkina najviše plaši, a to je smrt u životu.

Na takvu smrt osuđen je onaj koji prema svim društvenim merilima ima najblistaviju budućnost pred sobom. U pitanju je Džerald Krič, industrijski magnat, alfa i omega uglađenog engleskog društva. Njega su uništile upravo sve njegove prednosti, te je posle duševne smrti doživeo i fizičku. Džerald je primer obrnut primerima Džuda i Hitklifa: iz njihovih sudbina ustanovljavamo još jednu crtu društvenog mehanizma – surovi preokret prednosti: on se nije borio protiv društvenih pravila, kao Hitkilf i Džud, nego se borio sa sobom, shvatajući da mu nešto nedostaje, da ga je društvena mašina kojoj je služio i koju je slavio, samlela za života, te se ono destruktivno u njemu, do tada rezervisano za poslovni svet, preokrenulo protiv njega samog. Ovaj predstavnik odlazećeg sveta u kojem gazduje nekoliko imperija, tek svojom smrću razotkriva nemoć i jalovost i vrlog novog sveta. Tek je tada postala jasna potpuna, zastrašujuća vizija ništavila koja ih sve očekuje. U tom smislu, Lorens nakon Džeraldove smrti smešta svoju drugu junakinju, Gudrun, u Nemačku, i time diskretno najavljuje Veliki rat u čijoj senci je roman napisan. Na tom osećanju neizvesnosti, gubitka i praznine, naći će se sa *Džejkbovom sobom*.

Džejkob Flanders, metafora izmicanja poznanja, preći će svoj razvojni put upravo tako: izmicanjem, osamljivanjem, ostavljanjem samo otisaka stopala u pesku ili kafe na papiru, pismima koja govore o svemu osim zaista o njemu, svojevrsnim bekstvom u mesta za sticanje „kontinentalnih“ iskustava i, na kraju, odlaskom po pozivu nacije i krune, u rat. Virdžinija Vulf kao da je preuzela Lorensovu neprilagođenost i potragu za sopstvom (koju je

velikim delom i sama osećala) i produbila sve moguće rovove između pojedinca i društva, kao i unutar samog pojedinca, i apsolutno bez dramatičnosti, samo svojom sposobnošću da prenese fragmentiranost ljudskih misli i utisaka na papir, dočara, neretko u jednoj rečenici, međusobno nepoznavanje, nerazumevanje, i baš time podstaknutu snagu želje pojedinca da spozna drugog pojedinca, ali i samog sebe. *Džekobova soba* povezuje se sa *Zaljubljenim ženama* na nivou simbola, najočiglednija veza je sveprisutna smrt, ali i priroda koja deluje nezavisno od ljudi u oba romana, i sugeriše otklon koji su ljudi mehaničkog sveta napravili prema njoj. Mehanika ljudskog bivstvovanja koja je toliko prisutna kod Lorensa, sa ove vremenske distance zaključujemo, dovešće do rata. Savršena mašina industrijskog društva, kao i sve što dostigne svoj vrhunac, počinje da opada, da se kvari i pretvara u bolesno tkivo. Virdžinija Vulf svog junaka, za kojim je raspisala poternicu odmah na početku romana, ubija možda i iz nasušne potrebe da spreči urastanje, degeneraciju, da Džekob ne doživi Džeraldovu sudbinu. Ona je na neki način izrekla konačnu presudu generaciji koju je Lorens secirao, kojoj je sudio i koju je ostavio u osvit Prvog svetskog rata.

Pokazano je da društveni uslovi, konvencije, predodređenosti, deluju unisono, zahtevi su im jednaki, a da književni likovi obrađeni u ovoj tezi reaguju slično uprkos različitim miljeima u koje su smešteni, te da različite sudbine, pa i različite reakcije, upravo pojačavaju sličnosti, čak i istovetnosti ishoda. Možda upravo zbog te sličnosti u raznolikosti, možemo se za kraj prisetiti misli Virdžinije Vulf: „Život nije niz fenjerčića, simetrično raspoređenih; nego sjajni svetlosni krug, poluprozirni omotač koji nas obavija od početka svesti do njenog kraja.“²⁷⁰

²⁷⁰ [„Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; but a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.“ Prevod na srpski: N. G.]

8. Literatura

A. Romani

1. Bronte, Emili. 1967. *Orkanski visovi*. Beograd: Narodna knjiga.
2. Brontë, Emily. 2010. *Wuthering Heights*. Ware: Wordsworth Editions Ltd.
3. Hardi, Tomas. 1964. *Neslavni Jude*. Zagreb: Zora.
4. Hardy, Thomas. 1995. *Jude the Obscure*. Ware: Wordsworth Editions Ltd.
5. Lawrence, David Herbert. 1961. *Women in Love*, New York: Viking.
6. Lawrence, David Herbert. 1970. *Women in Love*. Harmondsworth: Penguin Books.
7. Lorens, Dejvid Herbert. 1976. *Zaljubljene žene*. Zagreb: Naprijed.
8. Woolf, Virginia. 2005. *Jacob's Room*. Ware: Wordsworth Editions Ltd.

B. Primarna literatura - knjige

1. Abot, Elizabet. 2014. *Istorija braka*. Beograd: Geopoetika.
2. Aldington, Richard. 1961. *D. H. Lawrence: Selected Letters*. Harmondsworth: Penguin Books.
3. Beal, Anthony. ur. 1955. *Selected Literary Criticism*. London: Heinemann.
4. Bloom, Harold. 2005. *Bloom's BioCritiques*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
5. Boulton, James T. ur. 2004. *D. H. Lawrence: Late Essays and Articles*. CUP.
6. Briggs, Julia. 2006. *Reading Virginia Woolf*. Edinburgh University Press.
7. Cannadine, David. 1999. *The Decline and Fall of the British Aristocracy*. New York: Vintage Books, Random House.
8. Chadwick, Ellis H. 2011. *In the Footsteps of the Brontës*, CUP.
9. Chodorow, Nancy. 1989. *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven: Yale University Press.
10. Cominos, Peter T. 1972. "Innocent Femina Sensualis in Unconscious Conflict". *Suffer and be Still: Women in the Victorian Age*. Ur. Martha Vicinus. Bloomington: Indiana University Press.
11. Džojs, Džejms. *Portret umetnika u mladosti*. Novosti. Beograd, 2004
12. De Bovoar, Simon. 1982. *Drugi pol I-II*. Beograd: BIGZ.

13. De Ružmon, Deni. 2011. *Ljubav i zapad*. Beograd: Službeni glasnik, Karpos.
14. Dijkstra, Bram. 1988. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-De-Siècle Culture*. New York and Oxford: OUP.
15. Dincelbaher, Peter. 2011. *Istorija evropskog mentaliteta*. Beograd: Službeni glasnik.
16. Dojčinović, Biljana. 2015. *Pravo sunca – drugačiji modernizmi*. Novi Sad: Akademska knjiga.
17. Ellis, David, Mills, Howard. 2009. *D.H. Lawrence's Non-fiction: Art, Thought, and Genre*. CUP.
18. Ellis, Havelock. 1931. *Concerning Jude the Obscure*. London: The Ulysses Bookshop.
19. Foucault, Michel. 1976. *The History of Sexuality*. New York: Pantheon Books.
20. Freeman, Mary. 1955. *D. H. Lawrence. A Basic Study of His Ideas*. Gainesville: University of Florida Press.
21. Frojd, Sigmund. 2009. *O seksualnoj teoriji. Totem i tabu*. Novi Sad: Akademska knjiga.
22. Frojd, Sigmund. 1984. *Tumačenje snova I i II*. Novi Sad: Matica srpska.
23. Gilbert, Sandra, Gubar, Suzan. 1979. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
24. Gorham, Deborah. 2012. *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*. New York: Routledge.
25. Gregor, Ian. ur. 1970. *The Brontës: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall.
26. Halpern, Katrin. Ruano-Borbalan, Žan-Klod, ed. 2009. *Identitet(i)*. Beograd: Clio.
27. Hardy, F. E. 1928. *The Early Life of Thomas Hardy*, New York: Macmillan.
28. Harrison, Frazer. 1977. *The Dark Angel: Aspects of Victorian Sexuality*. London: Sheldon Press.
29. Herbert, Michael. ed. 1999. *Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays*. Cambridge University Press.

30. Heywood, Leslie. 1996. *Dedication to Hunger: the Anorexic Aesthetic in Modern Culture*. UCP.
31. Holbrook, David. 1992. *Where D. H. Lawrence Was Wrong About Women*. London and Toronto: Associated University Presses.
32. Herder, Hari. 2003. *Evropa u XIX veku*. Beograd: Clio.
33. Hyman, Virginia. 1975. *Ethical Perspective in the Novels of Thomas Hardy*. Port Washington, N.Y: Kennikat Press.
34. Horn, Pamela. 2014. *Ladies of the Manor*. Stroud: Amberley Publishing.
35. Horn, Pamela. 2015. *Country House Society*. Stroud: Amberley Publishing.
36. Iglton, Teri. 2002. *Ideja kulture*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
37. Kettle, Arnold. 1960. *An Introduction to the English Novel I*. New York: Harper Torchbooks.
38. Koković, Dragan. 2005. *Pukotine kulture*. Novi Sad: Prometej.
39. Kovačević, Ivanka. 1965. *Industrijska revolucija u Engleskoj*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije.
40. Koljević, Svetozar. 1988. *Hirovi romana*. Sarajevo: Svjetlost.
41. Koljević, Svetozar. 1963. *Trijumf inteligencije*. Beograd: Prosveta.
42. Koljević, Svetozar. 2003. *Engleski romansijeri dvadesetog veka (1914-1960)*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
43. Lawrence, David Herbert. 1923. *Fantasia of the Unconscious*. London: Martin and Secker.
44. Lawrence, David Herbert. 1976. *Aaron's Rod*. Harmondsworth: Penguin Books.
45. Lawrence, David Herbert. 1995. *Studies in Classic American Literature*. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors.
46. Levi, Leone. 1863. *International Commercial Law*. London: V. and R. Stevens, sons and Haynes.
47. Lévi-Strauss, Claude. 1969. *The Elementary Structures of Kinship*. Boston: Beacon Press.
48. Majstorović, Stevan. 1979. *U traganju za identitetom*. Beograd: Slovo ljubve.
49. Morton, Artur Lesli. 1955. *Istorija Engleske*. Sarajevo: IP „Veselin Masleša“.

50. Mitchell, Sally. 2010. *Daily Life in Victorian England*. Westport: Greenwood Publishing Group.
51. Marx, John. 2005. *The Modernist Novel and the Decline of Empire*. CUP.
52. McIntire, Gabrielle. 2008. *Modernism, Memory and Desire: T. S. Eliot and Virginia Woolf*. CUP.
53. Novalis. 2008. *Intimni dnevnik*. Beograd: Službeni glasnik.
54. Palja, Kamil. 2002. *Seksualne persone*. Beograd: Zepter Book World.
55. Pekić, Borislav. 2006. *Sentimentalna povest Britanskog carstva*. Novi Sad: Solaris.
56. Petković Gordić, Vladislava. 2007. *Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: Dnevnik.
57. Poresky, Louise, A. 1981. *The Elusive Self: Psyche and Spirit in Virginia Woolf's Novels*. Newark: University of Delaware Press.
58. Schneider, Daniel, J. 1986. *The Consciousness of D. H. Lawrence: An Intellectual Biography*. University Press of Kansas.
59. Showalter, Elaine. 1985. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830-1890*. New York: Pantheon Books.
60. Son, Youngjoo. 2006. *Here and Now: The Politics of Social Space in D. H. Lawrence and Virginia Woolf*. New York: Routledge.
61. Steel, Bruce. ur. 1985. *D. H. Lawrence: Study of Thomas Hardy and Other Essays*. CUP.
62. Stoneman, Patsy. 1998. Introduction to *Wuthering Heights*. ed. by Ian Jack. Oxford: OUP.
63. Van Ghent, Dorothy. 1961. *The English Novel: Form and Function*. New York and Evanston: Harper and Row.
64. Žirar, Rene. 1990. *Nasilje i sveto*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
65. Woolf, Virginia. 2004. *A Room of One's Own*. London: Penguin Books.

C. Primarna literatura – članci

1. Alvarez, A. 1956, „Lawrence, Leavis and Eliot“. *The Kenyon Review* (3).
2. Andrews, Charles. 2008. "Under the Volute: Jacob's Room, Pacifism, and the Church of England". *Virginia Woolf, Art, Education, Internationalism*. Proceedings from 17th Annual Conference on Virginia Woolf: 64-69.

3. Bailey, J. O. 1963. „Evolutionary Meliorism in the Poetry of Thomas Hardy“. *Studies in Philology*. 60 (3): 569-587.
4. Bates, Rebecca. 2009. „Building Imperial Youth? Reflections on Labour and the Construction of Working-Class Childhood in Late Victorian England“. *Pedagogica Historica*. Vol. 45, Nos. 1-2: 143-156.
5. Bell, Milicent. 1998. „D.H. Lawrence and the Flight from History“. *Sewanee Review* (106) 4.
6. Bivona, Den. 2008. „The House in the Child and the Dead Mother in the House: Sensational Problems of Victorian „Household“ Management“. *Nineteenth Century Contexts*. Vol. 30, No. 2: 109-125.
7. Blake, Kathleen. 1978. „Sue Bridehead, 'The Woman of the Feminist Movement'“. *Studies in English Literature*, Vol. 18: 703-726.
8. Butler, Arthur John. 1896. „Mr. Hardy as a Decadent“. *National Review*, xxvii, 384-90.
9. Cannon, Benjamin. 2014. „The True Meaning of the Word Restoration: Architecture and Obsolescence in *Jude the Obscure*“. *Victorian Studies* Vol. 56, No. 2, 201-224. IUP.
10. Chase, Richard. 1947. „The Brontës: A Centennial Observance“. *The Kenyon Review* (4): 487-506.
11. Crangle, Sarah. 2001. „Hardy's *Jude the Obscure*“. *The Explicator*, Vol. 60: 24-27.
12. Crouse, Jamie S. 2008. „'This Shattered Prison': Confinement, Control and Gender in *Wuthering Heights*“. *Brontë Studies*, Vol. 33: 179-191.
13. Dellamora, Richard. 1993. „Textual Politics/Sexual Politics“. *Modern Language Quarterly*, Vol. 54, No.1:155-164.
14. Domínguez-Rué, Ema. 2010. „Sins of the Flesh: Anorexia, Eroticism and the Female Vampire in Bram Stoker's *Dracula*“. *Journal of Gender Studies*, Vol. 19, No. 3: 297-308.
15. Faubert, Michelle. 2002. „The Significance of Little Father Time in Thomas Hardy's *Jude the Obscure*“. *The Explicator*, Vol. 60. 2: 76-8.
16. Fisk, Nikol P. 2006. „'A wild, wick slip she was': *The Passionate Female in Wuthering Heights and the Memoirs of Emma Courtney*“. *Brontë Studies*, Vol. 31: 133-143.
17. Fjågesund, Peter. 2008. „D. H. Lawrence's Women in Love: Gerald Crich and Captain Scott“. *English Studies*, Vol. 89. No. 2: 182-194.

18. Frojd, Sigmund. 2006. „S one strane principa zadovoljstva“, str. 5-72, u: *Psihologija mase i analiza ega: izabrani spisi*. Beograd: Fedon.
19. Gold, Linda. 1985. „Catherine Earnshaw: Mother and Daughter“. *English Journal*, Vol. 74, No. 3.
20. Goetz, William R. 1982. „Genealogy and Incest in Wuthering Heights“. *Studies in the Novel*, Vol. 14, Issue 4: 359.
21. Goodman, Leslie. 2010. „Rebellious Identification, or, How I Learned to Stop Worrying and Love Arabella“. *Narrative*, Vol. 18, No. 2: 164-178.
22. Gordon, Walter. 1967. „Father Time's Suicide Note in *Jude the Obscure*“. *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 22, No. 3: 298-300.
23. Green, Laura. 1995. „Strange (in)difference of sex“: Thomas Hardy, the Victorian Man of Letters, and the Temptations of Androgyny“. *Victorian Studies*: 523-549.
24. Hollander, Rejčel. 2007. „Novel Ethics: Alterity and Form in *Jacob's Room*“. *Twentieth Century Literature*, Vol. 53, No. 1: 40-66.
25. Ippolito, Maria, Tweney, Ryan. 2003. „The Journey to *Jacob's Room*: The Network of Enterprise of Virginia Woolf's First Experimental Novel“. *Creativity Research Journal*, Vol. 15, No. 1: 25-43.
26. Langland, Elizabeth. 2002. „A Perspective of One's Own: Thomas Hardy and the Elusive Sue Bridehead“. *Studies in the Novel*: 12-28.
27. McKibben, Robert. 1960. „The Image of the Book in Wuthering Heights“. *Nineteenth Century Fiction*, Vol. 15, No. 2: 159-169.
28. Michaels, Jennifer. 1978. „The Horse as a Life-Symbol in the Prose Works of D. H. Lawrence“, *The International Fiction Review*, 5. No. 2.
29. Paunović, Zoran. 2011. „Život je negde drugde“, Beograd: *Vreme*, br. 1054.
30. Rubinow Gorsky, Susan. 1999. „'I'll Cry Myself Sick': Illness in *Wuthering Heights*“. *Literature and Medicine* 18.2: 173-191.
31. Solomon, Eric. 1959. „The Incest Theme in Wuthering Heights“, *Nineteenth-Century Fiction*.
32. Shuttleworth, Sally. 2002. „'Done because we are too menny': Little Father Time and Child Suicide in Late-Victorian Culture“, 133-153 u Mallet, Phillip. 2002. *Texts and Contexts*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan.

33. Tomas, Džejn. 2007. „Thomas Hardy, *Jude the Obscure* and 'Comradely Love'“. *Literature and History*, Vol. 16, No. 2: 1-15.
34. Thompson, Wade. 1963. „Infanticide and Sadism in *Wuthering Heights*“. *P. M. L. A.* Vol. 77, No. 1: 69-74.
35. Tilghman, Carolyn. 2008. „Unruly Desire, Domestic Authority, and Odd Coupling in D. H. Lawrence's *Women in Love*“. *Women's Studies* 37: 89-109.

D. Primarna literatura – Internet

1. Banerjee, Jacqueline. „The University of London and Women Studies“. www.victorianweb.org/history/education/ulondon/3.html 10.6.2015.
2. Diniejko, Andrzej. „Thomas Hardy's Philosophical Outlook“. <http://www.victorianweb.org/victorian/authors/hardy/diniejko3.html> 23.5.2015.
3. Gardner, Leigh. 2011. *The Expendable Victorian: A Girardian Approach to Female Sacrifice in the 19th Century British Novel* (M.A. Thesis). Central Michigan University. <http://condor.cmich.edu/cdm/ref/collection/p1610-01coll1/id/3427> 18.8.2014.
4. Kaye, Richard. „Lawrence and Homosexual Desire“. www.glbtq.com/literature/lawrence_dh.html 29.2.2012.
5. Oats, Joyce Carol. 1983. „The Magnanimity of *Wuthering Heights*“. *The Profane Art*. <http://www.usfca.edu/jco/magnanimityofwutheringheights/> 18.8.2014.
6. Wojtczak, Helena. „Women's Status in Mid 19-th Century England“. <http://www.hastingspress.co.uk/history/overview.html> 12.9.2013.
7. West, Rebecca. „Women in Love“. www.newstatesman.co.uk/backwardglance 28.2.2012.
8. <http://www.med.monash.edu.au/gendermed/sexandgender.html> 30.6.2012.