

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Мирослава Р. Нинковић

**Унутрашњи сукоби јунака у романима  
*Љубавник леди Четерли, Заљубљене  
жене и Синови и љубавници, Дејвида  
Х. Лоренса***

докторска дисертација

Београд, 2019.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Miroslava R. Ninkovic

**Internal conflicts of the characters in the  
following novels *Lady Chatterley`s  
lover, Women in love* and *Sons and  
lovers*, David H. Lawrence**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2019.

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Мирослава Р. Нинкович

**Внутренние конфликты героев в  
романах**

**Д. Х. Лоуренса *Любовник леди  
Чаттерлей, Влюблённые женщины и  
Сыновья и любовники***

ДОКТОРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Белград, 2019.

**Подаци о ментору и члановима комисије**

**Ментор:**

доцент др Наташа Шофранац, Катедра за англистику, Филолошки факултет  
Универзитета у Београду

**Чланови комисије:**

доцент др Сергеј Мацура, Филолошки факултет Универзитета у  
Београду\_\_\_\_\_

доцент др Даница Игрутиновић, Факултет за медије и комуникацију,  
Универзитет „Сингидунум“\_\_\_\_\_

доцент др Наташа Шофранац, Филолошки факултет Универзитета у  
Београду\_\_\_\_\_

**Датум одбране:**

**СУКОБИ ГЛАВНИХ ЈУНАКА У РОМАНИМА *ЉУБАВНИК ЛЕДИ ЧЕТЕРЛИ, ЗАЉУБЉЕНЕ ЖЕНЕ И СИНОВИ И ЉУБАВНИЦИ*, Д. Х. ЛОРЕНСА**

**Резиме**

Предмет ове докторске дисертације јесте осветљивање доминантних сукоба унутар главних јунака у три Лоренсова романа: *Љубавник леди Четерли, Заљубљене жене* и *Синови и љубавници*. Нагласак је на расветљавању почетака сукоба, мотивима њиховог настанка као и њиховом развоју у светлу психоаналитичке критике, Фројдових и Јунгових сагледавања људске душе, њених стања и њеног мрачног и ирационалног дела. Колико су јунаци Лоренсових романа спремни да се кроз другог реализују и досегну јединство психе на путу индивидуације најјасније показује Лаканова концепција појмова жеље и другости у закључку. Сагледавањем Лоренсове поетике, његових уметничких начела и биографије, наметнула се повезаност дела и живота. Снажна везаност за мајку, отпор према оцу, сагледавање љубави као једине могућности опстанка и саморазвоја, све су то елементи које ћемо налазити и у његовом уметничком стваралаштву; елементи који ће битно утицати на Лоренса сликара и Лоренса писца.

Специфичност тема па и целе грађе ових романа лежи у преплитању психологизације ликова са пишевим животом и биографијом. Деликатне немире сопствене душе транспоновео је у сукобе својих јунака. Нагласак и акценат је стављен на оне јунаке, који кроз сопствене сукобе и кризне ситуације досежу јединство психе, односно на путу су ка успешној индивидуацији. За разлику од њих, јунаци који у томе не успеју, ни кроз љубавни однос са другим, ни кроз самоспознају, остају заувек заглављени у сопственим душевним сукобима, или спас проналазе у смрти. Код мушких јунака доминантан је комплекс мајке препознатљив у Фројдовом термину - Едипов комплекс. Неки ће се кроз теже душевне процесе и кризне ситуације решити успешно тог комплекса, док ће неки остати под његовим снажним утицајем. Код женских јунакиња, у сва три Лоренсова романа, видећемо да њиховом психом влада одређени женски архетип.

Циљ њихове индивидуације и прихватања женске улоге, јесте спознаја сопственог архетипа који руководи њиховим женским идентитетом.

**Кључне речи:** психоаналитичка критика, Д. Х. Лоренс, архетип, симбол, сукоб, љубав, Јунг, Сопство, Едипов комплекс, другост

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: енглеска књижевност

УДК:

**INTERNAL CONFLICTS OF THE CHARACTERS IN THE FOLLOWING  
NOVELS *LADY CHATTERLEY'S LOVER*, *WOMEN IN LOVE* AND *SONS AND  
LOVERS*, DAVID H. LAWRENCE**

**ABSTRACT**

The subject of this Doctoral dissertation is the clarification of the dominant conflicts of the main characters in three novels by Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, *Women in Love* and *Sons and Lovers*. In all three novels the focus is on understanding the roots of these conflicts, their motifs and development in the light of psychoanalytic criticism of Jung and Freud's comprehension of human soul, its conditions and its dark, irrational part. Lacan's concept of desire and the Other will help us to understand the extent of Lawrence's characters readiness to realize themselves through the others and reach the unity of psycho on their way to individuation. Some will be ready for the goal, some will not. By studying Lawrence's poetics and his artistic principles as well as his biography we may come to conclusion that his life and work are interlaced tightly. His attachment to his mother, resistance to father and the understanding of love as the only possibility of survival and self-development are the elements we find in his artistic work as well. These elements will significantly affect Lawrence, both as a painter and a writer.

The specificity of themes and the whole structure of these novels lie in the interweaving of characters' psychology with the writer's life and biography that is characteristic for all three novels related to Lawrence's life. The mirror of his personal conflicts and his life is reflected in the psychology of his main heroes so the writer transposed delicate unrest of his own soul into his heroes' conflicts. The stress is put on the heroes who can reach the unity of psycho through their own struggles and crisis, in other words, they are on the way to successful individuation. Unlike them, the heroes who are not able to achieve the goal whether through love relationship or through self-knowledge stay for long imprisoned in their own mental conflicts or they find peace in death. Male characters suffer from Oedipus complex therefore the attention in the dissertation is paid to Freud's definition of Oedipus complex. Some characters will successfully rid themselves of the complex during hard mental processes and crisis

while the others will stay under its strong influence for long. On the other hand, female characters and their psycho in all three novels are ruled by certain female archetype. The aim of their individuation and acceptance of the female role lie in the comprehension of their own archetype which manages their female identity.

**Key words:** psychoanalytic criticism, D.H. Lawrence, archetype, symbol, conflict, love, Jung, self, Oedipus complex, the other.

Scientific field: literature

Narrow scientific field: English literature

УДК:



## САДРЖАЈ

<b>1. Увод: Унутрашњи сукоби Лоренсових главних јунака.....</b>	<b>1</b>
1.1 Лоренс у контексту историје енглеске књижевности.....	16
1.2 Лоренсов пантеизам.....	24
<b>2. Заљубљене жене.....</b>	<b>35</b>
2.1 О роману.....	35
2.2 Односи и љубав као једина могућност.....	40
2.3 Џералд и Гудрун.....	43
2.4 Урсула и Беркин.....	56
<b>3. Прва леди Четерли.....</b>	<b>70</b>
3.1 Биографско у роману.....	70
3.2 Социјални миље и расцеп главне јунакиње у роману.....	75
<b>4. Љубавник леди Четерли.....</b>	<b>96</b>
4.1 Констанца и Клифорд.....	96
4.2 Констанца и Мелорс.....	107
<b>5. Синови и љубавници.....</b>	<b>115</b>
5.1 Доминантност мајчиног лика у роману.....	115
5.2 Односи у роману.....	123
5.3 Расцеп главног јунака.....	129
<b>6. Сличности и разлике унутрашњих сукоба главних јунака.....</b>	<b>144</b>
6.1 Унутрашњи сукоби главних јунакиња.....	144

6.2 Унутрашњи сукоби главних јунака.....	150
<b>7. Лоренс и психоанализа.....</b>	<b>160</b>
<b>8. Закључак.....</b>	<b>167</b>
<b>9. Библиографија.....</b>	<b>174</b>
<b>10. Биографија.....</b>	<b>178</b>

## 1. УВОД: УНУТРАШЊИ СУКОБИ ЛОРЕНСОВИХ ГЛАВНИХ ЈУНАКА

Унутрашње сукобе или конфликте код јунака познатих књижевних дела проучавали су кроз историју књижевни критичари, али и психолози, психоаналитичари и психијатри. Проучавање књижевности, као и само проучавање познатих књижевних дела мотивисало је познате научнике и психоаналитичаре да дају свој допринос виђењу специфичних стања психе главних јунака појединих класика светске па и наше књижевности. Стога је овај рад покушај искорача из чисто књижевног света ка синтези уметности и науке. „Сукоб или конфликт је ситуација у којој постоје две жеље које се међусобно искључују. Ова дефиниција сасвим одговара интерперсоналним конфликтима у којима две особе имају две жеље које се искључују, али и интрапсихичким комплексима у којима постоје два дела личности који имају две међусобно искључиве жеље“ (Миливојевић, 2004: 255).

Некада унутрашњи конфликт можемо представити као сукоб два дела једне личности, од којих сваки жели да управља целином и да покрене личност у оном правцу у којем тај део жели да иде. Некада то личи на неку врсту сукоба две подличности које, различите, непрестано воде унутрашњи дијалог. Способност препознавања унутрашњег конфликта код себе и других јесте ствар емоционалне писмености и социјалне интелигенције; божанске промисли и воље, али и животних околности. Неспособност да се одлучи и превазиђе конфликт, првенствено је особи мучно стање, али и онима којих се тиче. Наша психа и наша личност теже унутрашњем складу и конзистентности. Стога је сваки унутрашњи конфликт подстицај ка путу индивидуације, и ка уједињењу психе и Сопству.

Индивидуација представља процес психолошког издвајања појединца из колективне психе, сазнавања себе самога као јединственог бића и самоиспуњавања властитих несвесних личних и архетипских потенцијала. Индивидуација значи постати појединачно биће уколико под индивидуалношћу подразумевамо нашу најинтимнију, последну и неупоредиву јединственост; *Сопственост*. Због тога би се индивидуација могла превести и као самоостварење

или као самоиспуњење. Суштина њеног процеса је да личност кроз самоспознају дође до увида у оне непознате, тамне стране своје личности и да постане свесна себе као јединствене, различите личности од свих других. Индивидуација значи свесну спознају и интеграцију свих могућности које су својствене појединцу. На крају смисао и циљ процеса је остварење оне личности која је првобитно зачета у ембрионалној клици са свим њеним аспектима. Како је тврдила Марија Лујза фон Франц:

„Индивидуација често започиње као одговор на неку кризну ситуацију, која може бити телесна или душевна болест, разочарење у вољену особу, изненадни губитак нечег драгоценог, што се доживљава као потпуни крах. Њен стварни процес, односно, свесно помирење са властитим центром, психичким језгром или Сопством, обично почиње рањавањем личности и патњом која га прати. Тај почетни ударац представља својеврсни позив, премда га човек често не препознаје као таквог јер его осећа да се спутава његова воља.“ (Франц, 1996: 192)

Прва од тешкоћа на путу индивидуације јесте сусрет са Персоном, односно властитом фасадом. Јенан од првих задатака на путу самоспознаје јесте упознавање Персоне, илити лажног ја, и да је разликује од свог правог ја. Како каже Јунг сврха индивидуације није ништа друго до, с једне стране, ослобађање Сопствености из погрешног плашта персоне, а с друге, од сугестивне моћи несвесних слика. Персона се налази у супротном, комплементарном односу са Анимом. Док Персона представља спољашњи став, спољашњи карактер, фасаду личности, дотле Анима представља душу, унутрашњи став. И то је извор главног сукоба унутар личности. Код Цералда, једног од главних јунака *Заљубљених жена*, имамо снажно присуство персоне, јер споља гледано „прави мушкарац“, мачо тип, безобзиран, циничан, груб, врло често скрива у несвесном женску душу, коју карактеришу, поводљивост, зависност.

Друга од тешкоћа на путу индивидуације јесте сусрет са сопственом Сенком. Да би могао даље да напредује на том духовном путу, појединац мора да препозна своју Сенку, и оне особине чије је постојање болно и вредно жаљења, и да је тако препознавши, прихвати као део себе, ако већ не може да је се ослободи. У другој половини живота појединац се сусреће са најтежим искушењем, а то је

сусрет, који се у већини случајева завршава конфликтом, са мушкарцем, односно женом у себи, са Анимом или Анимусом. Уколико је мушкарац одбацио своје женске психичке квалитете, као што су слутње, интуиција, склоност ка ирационалном, утолико његова Анима поприма негативни вид и постаје опасна. Пројектује се у слици вештице, фаталне жене, сирене. Мушкарац који прихвати свој несвесни женски део постаје потпунија, стабилнија, спокојнија, богатија и сложенија личност. Требјешанин говори о томе:

„На свом путу у непознату унутрашњост жена би требало да се препусти свом Анимусу, да је води кроз лавиринт несвесног. Анимусове позитивне стране као што су храброст, разборитост, духовност, помажу жени да успостави присније односе са супротним полом. Његова тамна страна, међутим, крутост, логицирање, жудња за надмоћи, својеглавошћу, ометају жену у процесу индивидуације. Када она потисне свог Анимуса, тада он хипертрофира у несвесном, а то се испољава кроз опседнутост чињеницама, редом, логиком, ригидношћу у мишљењу, као и у претерано деспотском понашању. Зато је потребно да у процесу сазревања и самоиспуњавања, жена прихвати и асимилује и интегрише Анимуса у свој полни и лични идентитет. Тек тада ће постати целовита и складна особа.“ (Требјешанин, 2008: 37)

У овом раду ћемо кроз доминантне појмове психоанализе, пратити психички развој главних јунака у три Лоренсова романа. Они ће кроз своје унутрашње сукобе и конфликте, као и суочавања са својим тамним деловима душе, Сенком, Персоном али највише Анимусом и Анимом, бити на путу индивидуационог процеса. Неки успешно, неки не. Они ће највише, кроз сопствене пројекције идеалног мушкарца или жене, бити на трновитим стазама духовног пута. Препреке ће за неке бити огромне. Основни циљ јесте обожење, или целовитост. Индивидуација, делимично је, и слика Божија, представља позив! Она се, дакле, може сагледати и као „постепен духовни развој и мукотрпно приближавање Богу у себи самоме“ (Јеротић, 1996: 63). У случају Лоренсових јунака, кроз Љубав или кроз Другог. Они кроз однос са Другим имају шансу да превазиђу унутрашње конфликте, и досегну самоспознају.

Другост или Други је у Лакановој концепцији „место с којег се поставља питање о мојој жељи, место на којој сам препознат као ја и на којем то признање

захтевам. То није други човек, већ симболично место које заузимам осећајући недостатак, јер кад не бих осећао недостатак не бих могао ништа да желим. Зато је Други недостатак у мени“ (Бужињска и Марковски, 2009: 72). Кроз Другог, као симболичним недостатком у њима самима, јунаци Лоренсових романа, суочиће се, у ствари, сами са собом, а то ће бити њихове сопствене пројекције на спољне објекте кроз љубавне односе. Како је говорила Шошана Фелман „књижевност је језик који психоанализа користи да би говорила о себи самој, да би сама себе именовала, она дакле, није само изван психоанализе пошто мотивише, она и настањује имена њених основних појмова, као на пример: Анима, Анимус, Персона, Сенка, Едипов комплекс, нарцизам, мазохизам, садизам, пошто то чини унутрашњи однос помоћу којег психоанализа именује своја открића“ (Фелман, 1982: 72).

Психоанализа досеже свој пун потенцијал у књижевном језику. Она кроз књижевност саму себе именује. Њен најпознатији термин кроз књижевну историју од Едипа преко Хамлета, којим ћемо се и ми у овом раду бавити јесте Фројдов појам Едиповог комплекса. На свом путу самоостварења, јунаци Лоренсових романа, у себи самима имаће, а у сусретима са пројекцијама Аниме, на стварне жене, једну од највећих препрека, однос и сукоб са мајком, али и доминантног комплекса у себи самима. Едипов комплекс као жеља коју дете усмерава ка родитељима у класичној верзији јесте ситуација где дете жели родитеља супротног пола, Едип жели Јокасту, и у ривалском је односу према родитељу истог пола, у ситуацији где Едип убија Лаја. У супротној верзији означава, љубав према родитељу истог пола и мржњу према родитељу супротног пола. Овим психоанализа кроз књижевност именује себе саму.

Бужињска и Марковски позивајући се на Фројдову теорију Едиповог комплекса закључују да он: „одређује емоционални развој човека. Од његовог интензитета и верзије зависи избор објекта или избор онога кога волимо у зрелим годинама. Решење Едиповог комплекса повезано је са рађањем Над-ја. Одричући се задовољавања едиповских жеља, које су наишле на забрану, дете преобраћа еротско освајање родитеља у идентификовање са њима и интериоризује забрану“ (Бужињска и Марковски, 2009: 73). Према мишљењу других психоаналитичара,

интериоризација забране, дешава се пре појаве едиповских жеља. У роману када се јунаци сусрећу са својим несвесним деловима личности, најосетнији је, нарочито код главних мушких јунака, комплекс мајке. На путу развоја мајка као стена и као искушење, као спас и као пораз, стоји испред њихових жеља, самоостварења, љубави, жена које воле.

Код људи са снажним комплексом мајке, готово све што чине, осећају, планирају и мисле налази се под утицајем доминантне представе мајке. Читав њихов живот је у знаку мајке, њених захтева, забрана и вредности. У овом комплексу код мушкараца, осим архетипа мајке, значајну улогу има и Анима, архетипска представа жене у души мушкарца. Утицај комплекса мајке на сина и његов душевни развој може бити огроман и каткад фаталан. Као код већине јунака у Лоренсовим романима, али највише код главног јунака романа *Синови и љубавници*. Пошто је мајка прво женско биће са којом син ступа у контакт она по Јунгу „не може а да не утиче отворено или прикривено или грубо или нежно, свесно или несвесно, на синовљеву мушкост, баш као што син за узврат постаје све више свестан мајчине женскости, или на њу бар несвесно и инстинктивно реагује...на све што је доброћудно, што негује чува и подржава, оно што поспешује раст и плодност“ (Јунг, 2003: 94). Овако Лоренс пише о Полу:

„Одлучно је настављао са истим понашањем, мада је више мање, знао шта осећа његова мајка. То му је само укротило душу. Сам се оградио окротношћу према њој, али то је била окртноост према властитом здрављу. То га је брзо поткопало. Но ипак је устрајао.“ (Лоренс, 2007: 305)

Главни јунак због израженог Едипалног комплекса, има амбивалентан однос према женама. Нарочито према жени духовног типа, сличној мајци, Миријам која прети да га поседује свог. Комплекси су чворне, жижне тачке душевног живота, центри ометања психичког функционисања личности, с једне стране, али су и подстицај за велике подвиге и стваралачке успехе појединца, с друге. Пол је сликар, његово сликарство је исто тако резултат конфликта с мајком. Беркин је филозоф и мислилац. Комплекс у извесној мери ремети нормално мишљење и понашање, а у неким случајевима доводи и до патолошких поремећаја. Али било би погрешно мислити да он има само негативно, штетно

дејство у психичком животу и понашању и да је он искључиво патолошки феномен. По Јунгу „поседовање комплекса, међутим, по себи не значи неурозу, јер су комплекси нормална жаришта психичког збивања, чија болност не доказује болесни поремећај. Комплекс постаје болестан тек онда, када човек мисли да га нема“ (Јунг, 1984: 32). У овом случају код појединих Лоренсових Јунака, он је и шанса ка путу Сопства, или ка путу излечења кроз љубавни однос са Другим.

Главна јунакиња Констанца у *Љубавнику леди Четерли* и Гудрун у *Залубљеним женама* поседују различите варијанте комплекса мајке. Па тако комплекс мајке може позитивно и негативно деловати на ћерку: „Уколико дође до атрофије мајчинског инстинкта онда се код ћерке претерано развија, еротски нагон, а то је онда често води ка несвесној инцестуозној вези са оцем и снажној љубомори према мајци, назив у литератури познат као Електрин комплекс. Мајка се упорно доживљава као ривалка“ (Требјешанин, 2008: 211). Миријам из *Синова и љубавника*, има недовољно развијен или потиснут ерос, што подстиче њену идентификацију са мајком и парализу ћеркине женске иницијативе: „Ћерка се у потпуности идентификује са мајком и потискује свој матерински и еротски инстинкт“ (Требјешанин, 2008: 211). Отуда у свом односу са Полом, она се изједначава са улогом архетипа доминантне Велике мајке, која је налик Половој биолошкој мајци, Гертруди, и прети да га угорози. То на крају и нарушава њихов однос.

Варијанте архетипа Велике мајке доминантне су, у више наврата, у сва три Лоренсова романа. Појам Велике мајке води порекло из компаративне религије, а односи се на тип мајке богиње, која се јавља у религији, митовима и легендама: „Као моћно женско божанство мудрости, плодности и смрти, повезана је са тамом, земљом, вегетацијом, ноћи и месецом“ (Хардинг, 2004: 156). Она има божанску природу, али и хтонску, демонску. По Храдинговој „у свим народима и епохама, мушкарци су замишљали неку Велику мајку, Велику жену која с небеских висина или из боравишта богова, бдије над људским родом“ (Хардинг, 2004: 155).

Беркин, јунак *Залубљених жена*, осећа амбивалентан однос према женама. Двојност његових одабира у Урсули и Хермиони говори о противречности



његових унутрашњих осећања. За њега свака жена је потенцијална Велика мајка са својом тамном страном, која је симбол разорног и регресивног аспекта несвесног. Она покушава да савлада још незрело слабашно ја, које тежи развоју и аутономији. Символизује колективно несвесно и његове деструктивне моћи. „Она је и чаробница и заводница која води у безумље, у митологији и религији среће се као Грозна и Ужасна мајка, а њена злоћудна и окрутна природа оличена је у богињама као што су Астарта, Дурга, Хеката, Лилит, Кали. Добродушна, дарежљива природа Велике мајке оваплоћена је у богињама као што су Иштар, Првати, Софија, Тара и друге“ (Нојман, 1994: 54). Символика Велике мајке је веома богата, имагинативна и разноврсна. Па ћемо код писца често наилазити на мноштво њених симбола које ћемо посебно туачити као што су: ноћ, бездан, Месец, вода, киша, капија, посуда.

У роману *Љубавник леди Четерли* имамо најдоминантнији симбол који се кроз цео роман протеже, а у контексту топоса и места боравка главног јунака, али и љубавног односа Мелорса и Констанце. То је шума. За Јунга „шума је мноштво густог израслог високог дрвећа које својим крошњама заклања Сунце, које представља моћан и прастари симбол. Шума као мрачно, неприступачно, непроходно, густо насељено и тајанствено место, представља идеалан простор за симболизацију и недокучивог царства несвесног“ (Јунг, 1996: 67). Главни јунак Мелорс, као инкарнација архетипа Хероја своју усамљеничку мисију у животу испуњава у шуми. Место љубавних сусрета главних јунака је у шуми, њиховог љубавног заноса, али и унутрашњих промена. Констанцин пут иницијације у зрелу жену почиње у шуми, а и Мелорсова промена. Символично тајанствена шума погодна је за иницијацију, јер је она пуна непознатих опасности и зазова, извор препрека и тешкоћа, али и врело мудрости и знања, па пружа кроз књижевну симболику, обиље могућности за даљи развој и сазревање.

Захваљујући увидима дубинске психологије постало је јасно зашто многи јунаци митова, легенди и бајки на почетку приче бивају изгубљени у мрачној или зачараној шуми. „Хаотично психичко стање или решавање тешких проблема индивидуације, сликовито се веома добро представља изгубљеношћу лика бајке или мита у густој непроходној шуми, како не зна куда да крене, без наде да нађе

излаз. За све који су слушали бајке, лик и осећање изгубљености у дубокој, мрачној шуми незаборавни су“ (Бетелхајм, 1979: 174). Симболичност њиховог процеса индивидуације, које је најуспешније у односу на друге јунаке романа, али и најцеловитије, огледа се кроз њихово путовање, кроз љубавни однос у тамним просторима природе и шуме. Они испитују своја тела и телесност, разарајући несвесне блокаде потиснуте сексуалности, да би се на крају као нови и опет рођени вратили у свет, потпуно ослобођени. О архетипу поновног рођења говори Требјешанин:

„Архетип поновног рођења је урођена религијска представа о могућности превладавања смрти, суштаствене обнове, ускрснућа, поновног физичког или духовног рођења. Архетипска представа поновног рођења манифестује се у митовима, бајкама, религијским учењима, алхемији и сновима. Мотиви двоје љубавника који се у телесном заносу сличном екстази, голи као од мајке рођени успињу на небо, чести су како у сликарству тако и у књижевности.“ (Требјешанин, 2008: 59)

Констанца и Мелорс доживљавају у природи шуме своју духовну обнову, и крећу живот из почетка. Њихову љубав паралелно прате насађивање фазанки на гнезда и излегање малих пилића из јаја. Символи поновног рођења, смрти и васкрсења су: пшеница, јаје, бисер, змија, митска птица Феникс, морска неман која гута и избацује јунака. Појам поновног рођења је прастара психолошка и религиозна идеја, а не емпиријска чињеница која се може посматрати чулима, регистровати или измерити. За Јунга „чињеница да људи говоре о поновном рођењу и да уопште постоји такав један појам, значи, наиме, да постоји психичка суштина ствари која се тиме обележава“ (Јунг, 2003: 123-124). Један од веома распорострањених симбола овог архетипа је и уроборос, митска змија која гризе сопствени реп, и тиме представља кружни процес непрестаног умирања и поновног рађања.

Два главна јунака, Констанца и Мелорс, у *Љубавнику леди Четерли* на крају се налазе у фази радикалног побољшања, исцељења, обнове и самообнове, спремни да живот почну из почетка. Мелорсов доминатни мушки принцип је ослабљен, није више толико тврдокоран и он пристаје за почетак на помоћ жене.

Констанца напушта сигурно уточиште, лажног мајчинског окриља замка Регби, напушта Клифорда и полази сама у непознато, али изнутра знатно ојачана мушким принципом, својим Анимусом. Сопство код обичних људи често налази компензаторску улогу у материјалном и безбедном. Компензација је, и за Лоренса, унутрашње нестабилности, у стабилним материјалним спољашњим добрима. Главни јунаци на крају романа то мењају. И тај пут од споља ка унура видљив је у сваком сегменту, јер често се и недостатак сексуалности компензује за спољне вредности.

Веома је битно нагласити, да се архетип изражава кроз доминантан симбол. Архетип је по чувеној Јунговој теорији „скривена представа укорењена у колективном несвесном која влада људском психом“ (Бужињска и Марковски, 2009: 65). Архетипови, као наиндивидуалне структуре уобразиље, опирају се рационалној анализи. Као првобитну слику, архетип треба строго разликовати од слике, визуелне или језичке, која је његова, нарочито у књижевности и сновима, митовима, бајкама и легендама, појединачна репрезентација у симболу. У структуралистичкој концепцији Нортропа Фраја „архетип је повратна слика која омогућава међусобно повезивање најмање два књижевна дела, а захваљујући томе, и интеграцију, нашег, књижевног искуства“ (Фрај, 1979: 43).

За разлику од архетипа симбол је у Јунговој теорији „чулно перципиран израз унутрашњег доживљаја“ (Бужињска и Марковски, 2009: 67). У његовој чулној, опипљивој верзији, оваплоћује се архетип. Јунг следи Хегелијанску традицију. Симбол је нерационалан и упућује на свој мистички извор који Јунг дефинише гностичким термином, *плерома*, што значи потпуност. Симбол је одраз плероме. Од Фројдовога симбола разликује се по томе што се њиме не упућује на потиснути садржај, већ на колективно несвесно. Па је тако архетип Велике мајке, који припада колективном несвесном, приказан кроз симболе Вештице, сирене, змије у свом негативном аспекту, а у свом позитивном, кроз симболе Мајке Божије, Иштар, Деметре. Бужињска и Марковски наводе да:

„Симбол не обухвата и не објашњава ништа, већ указује на још неки трансцендентни, несхватљив, нејасно наслућиван смисао који је изван њега и који се не може у задовољавајућој мери изразити помоћу било које речи нашег

постојећег говора. Зато анализа књижевне симболике као експресија архетипских наслага несвесног, непосредно, некако изнад текста, води ка слоју првобитних слика, које остају изван домашаја коментара. Архетипове, саме по себи, није могуће представити, могућа је, дакле, само њихова приближна визуализација исто као што и њихова интерпретација може бити нејасна.“ (Бужињска и Марковски, 2009 : 67)

Човек одувек живи у свету симбола, односно у култури, али и више од тога, његов унутрашњи интимни психички живот, саздан је од танане мреже симбола. Симболи су нам потребни за упознавање сложеног, противречног и загонетног психичког живота. Они откривају тајне несвесног, воде нас до најскривенијих покретача деловања, отварају дух према непознатом и бесконачном. Фројдови симболи, тврди Јунг немају значење стварног симбола, који се мора схватити као израз за једну представу која се још не може друкчије или боље изразити. Њих не ствара ево вештачки, већ они настају спонтано из несвесног, нарочито у време велике потребе“ (Стајн, 2007: 98).

Вредно књижевно дело, као што су Лоренсови романи, јесте оно дело које нам презентује доминантност снажног архетипа садржаног у одређеном симболу. У овом случају то је доминантан архетип Велике мајке, који обједињује сва три романа, онако како је тврдио Нортроп Фрај у својој дефиницији архетипа. Али битно је, да је тај архетип, и у осталим делима, књижевним класицима, присутан у својим различитим варијантама. Мод Боткин, ауторка првог рада која је применила Јунгову теорију архетипова у истраживањима поезије тврди „да нам сва поезија, сагледавајући оно што је појединачно, помоћу сензуалних језичких средстава, преноси одређен фонд искустава емотивног, али и наиндивидуалног живота“ (Бужинјска и Марковски, 2009: 67).

Кроз симболику књижевног смисла и архетиске представе предмет овог рада јесте осветљивање доминантних сукоба унутар главних јунака у три Лоренсова романа: *Љубавнику леди Четерли*, *Заљубљеним женама* и *Синовима и љубавницима*. Битан је нагласак на осветљивању и расветљивању почетака сукоба или конфликта, мотивима њиховог настанка и њиховом даљем развоју, а све у светлу, као што смо и рекли, психоаналитичке критике, Фројдових и Јунгових метода, као и њихових следбеника; у светлу сагледавања људске душе, њених

стања, и њеног мрачног и ирационалног дела, Лаконове концепције остварења жеља кроз Другост или Другога. Лакан попут Фројда говори о развоју личности, али он разликује две фазе. За разлику од њега, он је психоанализу повезао са лингвистиком:

„Имагинарни и симболички стадијум. У имагинарном стадијуму не постоји јасна разлика између субјекта и објекта, јер се субјекат формулише у језику, а прелазак у симболички стадијум одвија се у стадијуму огледала, тј. у тренутку када дете научи да се препозна у огледалу и тиме себе издвоји од других. Када уђе у симболички стадијум дете усваја установљени лингвистички систем, чиме је његов субјекат одређен симболичким, а његова позиција постојећим лингвистичким опозицијама као што су мушко/женско, мајка/кћерка, отац/син итд.“(Поповић, 2007: 589).

Специфичност тема па и целе грађе ових романа лежи у преплитању психологизације ликова, која је доминантна, са пишчевим животом и пишчевом биографијом, која у мањој или већој мери осветљава сва три романа. При томе није се могао избећи биографски приступ делу, јер су сва три романа везана за пишчев живот. Огледало његових личних сукоба и конфликта, а понајвише Едиповог комплекса, о коме је било речи, рефлектовало се на главне јунаке његових дела, па је деликатно решавање сопствених сукоба, кроз даљу радњу романа, транспоновано у сукобе својих јунака. Нагласак и акценат је стављен на оне јунаке, који кроз сопствене сукобе и конфликте, и кризне ситуације, достижу јединство психе, односно иду путем индивидуационог процеса. За разлику од њих, јунаци који у томе не успевају ни кроз љубавни однос са Другим ни кроз самоспознају, а ни Божанском промишљу, остају заувек заглављени у душевним сукобима, или спас проналазе у смрти.

У уводном делу рада бавићемо се Лоренсовим местом и местом његове поетике у оквиру историје енглеске књижевности. Осврнућемо се на почетке двадесетог века и почетке модерне књижевности у Енглеској, која почиње Лоренсовим стваралаштвом. Упоредићемо његову поетику са поетиком Вирџиније Вулф и Џејмса Џојса, осврнувши се на сличности и разлике, али и утицаје других писаца на Лоренса, али и питања колико је Фројдова психоанализа

утицала на младог ствараоца, или није никада читао Фројда. Покушаћемо да дамо одговор на то питање. Осврнућемо се на пишчеву биографију, која је нераскидиво испреплетена са његовим стваралаштвом, тако да представља кључни сегмент његове поетике. Такође на почетку бавићемо се битним сегментом његовог стваралаштва, како његових романа, тако и есеја, путописа, а то је његово романтичарско схватање живота, људи и времена у коме је писао. Наравно, фокус ће нам бити на три романа која су и предмет нашег истраживања. Закључићемо да је пишчев свет идеја и свет дела заснован на примарности живе, сензуалне природе, јер његови јунаци су део те природе. Природа представља неисцрпан извор психолошке и књижевне симболике коју писац обилато користи. Кроз њу он попут старих романтичара, описује психичка стања својих јунака. Она је декор свих унутрашњих немира и сукоба, страсти и нагона, као дела ње саме. Издвојеним деловима из романа, показаћемо сву чар Лоренсових описа. Пошто је писац био уједно и сликар, доказаћемо колико је упечатљив пејзаж попут сликарског платна. Нарочито у роману *Синови и љубавници*.

У роману *Љубавник леди Четерли* користићемо биографски приступ и доминантан мотив из пишчевог живота и љубави са Фридом, да би сликовито размотрили љубавну везу између Констанце и шумара, њену прељубу и последице те прељубе. Бавићемо се упредном анализом прве и последње верзије романа, сличности и разликама, као и психолошким стањима јунака у обе верзије романа, разматрајући притом социјалне прилике тога доба и почетка двадесетог века, ратна времена, али и мотив прељубе у осталим делима светске књижевности. Такође ћемо се осврнути и размотрити забрану штампања овог романа због експлицитних сцена, пишчеву упорност да се он објави. Феминистички метод највише ће бити примењиван у сличностима и разликама између Констанце и њене сестре Хилде. У њиховим погледима на љубав, односе и друштво.

Ипак најважнији од свега биће нам сукоб и конфликт у главној јунакињи, њен расцеп, мотив њене прељубе, њеном одлуком и кривицом, као основном доминантном темом овог истраживања. Кроз призму њеног односа са човеком из нижег друштвеног сталежа, осветлићемо и остале психолошке типове у роману,

Клифордов лик, али и друштвену ситуацију тог периода, у коме се дешава радња романа. Кроз даљи ток радње романа, пратићемо сазревање главне јунакиње, али и њен индивидуациони пут и развој, који је по Лоренсу, једино могућ кроз љубав, кроз Другост, кроз Ти. Стављајући супротности између њеног статуса удате жене из више класе, и човека из ниже, осврнућемо се на дух целе Лоренсове епохе, и колико је тада, уопште било могуће премостити тај јаз између различитих друштвених улога. Кроз обилату књижевну и психолошку симболику, пратићемо однос два главана јунака, почетак њихове љубави, сукобе, страсти, али и срећно разрешење односа.

Због свеобухватности романа *Заљубљене жене*, осврнућемо се на саму његову суштину као и на прилике у којим је он настао. Писац је ово дело писао за време Првог светског рата, време када су све вредности биле пољуљане, а човек као јединка никад угроженији. Фокус ће бити на пољуљаности идентитета главних јунака, али и могућности његовог поновног успостављања. Викторијанско доба у Великој Британији било је физички завршено, а све слабости одлазећег поретка биле су још уочљивије. Истражићемо начине на који су те неминовне промене утицале на главне јунаке романа. Осврућемо се и на роман *Дуга*, који није предмет истраживања овог рада, али је важан, јер роман *Заљубљене жене* представља његов природни наставак.

У другом делу анализе овог романа, издвојићемо један од два пара главних јунака, не случајно, као доминантнији и први. Писац је композицијски градио роман по супротности између два повезана љубавна пара, на више начина, друштвени и психолошки. Стварао је по моделу супротности, да би кроз њих реализовао своје идеје о природном процесу самореализације кроз Другог у љубавном односу, кроз Ти. Да би доказао успешност индивидуационог процеса лика, писац је кроз однос Цералда и Гудрун, показао и представио сукобе и конфликте, унутар њихових душевних процеса који ометају успехе самореализације, и реализације љубавног односа.

Урсула и Беркин су други љубавни пар који успева да се самореализује кроз однос, али писац нам оставља и овог пута отворен крај романа, наговештај успеха њиховог односа. У овом делу рада бавићемо се и мотивима забране,

наговештаја Беркинове хомосексуалности, али и Џералдове жеље. Љубавни однос између два мушкарца у роману наилазио је на цензуру друштва, али он није ускратио пишчеву и Беркинову идеју, о непотпуности односа мушкарца и жене без оног Трећег који би допунио јединство мушког и женског принципа. У светлу психоаналитичке мисли, у последњем поглављу, расветлићемо узроке и последице ове Беркинове идеје, од које он неће тако лако одустати. На главној јунакињи Урсули је остало, да ли ће моћи или не да се носи са овом његовом потребом и суочи са његовом Сенком.

У роману *Синови и љубавници* бавићемо се породичним односима, и овог пута ослонивши се на биографски приступ. У светлу психоаналитичке мисли тражићемо узроке везаности главног јунака за мајку, али и пишевог проблема са мајком, одсуство мушког принципа у сукобу са оцем. Највећу пажњу посветићемо лику Гертруде Морел, узроку њене доминације над главним јунаком, њеног незадовољства у браку, односу мајке и сина, који није уобичајен.

Бавићемо се и друштвеним и социјалним миљеом у којем живе главни јунаци *Синова и љубавника*. И у овом роману сретћемо се са сликовитим описима рударских места, угљенокопа, рудара као вечних Лоренсових тема, и њихових скучених живота, али и описима природе и свих њених чари, са доминантним елементима романтичарске и реалистичке поетике, виђених у љубавном заносу главних јунака Пола и Миријем. Осветливши лик главног јунака, размотрићемо његов психолошки сукоб и расцеп између мајке и девојке коју воли, његов Едипални комплекс који га на путу љубави омета, дилеме прве љубави и младости, користећи, такође, биографски сегмент из доба Лоренсове младости. И овде нам се намеће основна пишчева идеја самореализације, борба супротности разума и страсти, нагонског и духовног, уметничког порива и средине која намеће осредњост.

У последњем поглављу, а пре закључка, објединићемо све доминантне унутрашње сукобе главних јунака у сва три Лоренсова романа, кроз њихове сличности и разлике. Кроз одређене психоаналитичке појмове, доћи ћемо до спознаје да је код мушких ликова доминантан комплекс мајке у његовим различитим варијантама, а да женским ликовима влада одређени архетип или тип



женског идентитета. Највише ћемо се бавити Јунговим појмовима Аниме и Анимуса, односно мушкарца у жени, и жене у мушкарцу, пројектованих на спољашње објекте. Видећемо да Анима отелотворује идеал вечитог женског, и да је она психичка представа лепоте и савршенства. Мушкарац, односно главни јунак, нада се, заведен својим самообманама, да ће у вољеној жени, која представља пројекцију Аниме, открити смисао свога живота, те да ће тако достићи целовитост, потпуност личности. Видећемо да му је главна препрека на том путу слика мајке, али и унутрашњи сукоб и конфликт са њом. У зависности од стабилности идентитета, неки јунаци ће успети да досегну Сопственост кроз жену коју воле, неки ће спас наћи у смрти, а пред некима је нови почетак, или илузија новог почетка.

Анимус представља архетипску представу мушкарца у души жене. Он је мушки принцип сакривен у женином несвесном. Кроз различити доминантан архетип који влада душом јунакиња романа, пратићемо њихове психолошке развоје. „Анимус је оличење начела очинског логоса, а то је начело разликовања, ума, спознаје, значења, логике, и реда у женској психи“ (Требјешанин, 2008: 38). Начело логоса у несвесном жене је комплементарно начелу повезујућег, материнског ероса које је права природа жене и доминира њеном свешћу. Видећемо да свака јунакиња представља одређен тип или архетип женског идентитета, који влада њеном психом, као Мајка, Афродита или Софија. Закључићемо да је битно за сваку од њих да установе свој доминантни женски архетип који влада њиховом психом, јер само тако могу постати целовите и уравнотежене личности. Као и главни јунаци, неке ће у томе успети, док ће неке остати заглављене у својим унутрашњим комплексима и кнфликтима. Највеће препреке за њих у самооставрењу лежаће у односима са мушкарцима, комплексу оца, али и јачини идентитета. Анимус се на крају испољава као „посредник између ега жене и њеног властитог, мрачног унутрашњег душевног и духовног света“ (Требјешанин, 2008: 37). Тако су мушкарци у које се заљубљују главне јунакиње, њихови водичи ка путу њиховог личног развоја или супротно, путу ка душевном разједињењу.

## 1.1 ЛОРЕНС У КОНТЕКСТУ ИСТОРИЈЕ ЕНГЛЕСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Дејвид Х. Лоренс је био упадљива личност. За своје савременике, и у погледу стваралаштва, и у погледу приватног живота. Његове новине у погледу књижевног стваралаштва биле су сасвим другачије од Џојса, али међу њима има и сличности. Лоренс је за разлику од њега, али и Вирџиније Вулф, широкој публици био далеко приступачнији, јер се у својим делима није удаљавао много, од уобичајеног реалистичког поступка. Мајкл Бел у свом тексту под називом *Лоренс и модернизам* (*Lawrence and modernism, 2001*) овако види њихову књижевну релацију и утицаје:

„Реч модернизам рађа два непосредна проблема. То се обично не односи на савремену књижевну свест, већ више на специфичне и самосвесне авангардне покрете повезане са неким писцима као што су Езра Паунд, Т. С. Елиот, Џејмс Џојс и Вирџинија Вулф. Иако ови писци имају различиту, некад конкурентну концепцију стварања, што је ствар контроверзи. Па, ипак, постоји препознатљив скуп културних и уметничких забринутости ових писаца, а Лоренс стоји у необично значајном односу са њима. Он је обично виђен као мали, небитан, према модернизму које ове фигуре навелико дефинишу, и они су били скоро једнообразно непријатељски према њему. Али, када се једном то разумело, његова маргинална позиција постаје критично централна. За Лоренса важило је тада, а и сада важи, да је један од најзначајнијих критичара модернизма, који се дешава у истом историјском контексту.“ (Бел, 2001: 179)

Џојс и Вирџинија Вулф донели су новине и утицали су највише својом формом, док је Лоренс то радио својом садржином. Управо зато је он више од њих изазивао јавно мњење, трпео цензуру, и изазивао противречна мишљења о мотивима свога рада и побудама за писање. И док је Џојс више инсистирао на елементима унутрашњег тока свести, слободним асоцијацима, играњем са различитим перспективама приповедачеве тачке гледишта, дотле је Лоренс био, углавном, окренут конвенционалној форми, и устаљеном току приповедања, наслеђеним из претходног периода. Већини његових критичара било је тешко да стриктно направе разлику и подвуку црту између његових дела и приватног

живота, што је створило плодно тле за биографску и психоаналитичку критику. Отуда се психоанализа и књижевност прожимају:

„Писање је покушај маскирања трауматичног језгра помоћу идентификације са симболичким књижевним смислом. Дилема књижевности јесте следећа: Писање је немогуће без односа према трауми, али писање је трауматично и по својој суштини иако не може ни да је не маскира, јер бежање од трауме је суштина књижевности. То је и најважнији смисао психоанализе у књижевном контексту.“ (Бужињска и Марковски, 2009:72)

Читајући Лоренса тешко је било оградити се од сваког вида психологизације, јер су многи уочавали да је пишући, као и већина уметника, у ствари решавао своје унутрашње конфликте, а нарочито свој изражени Едипални комплекс<sup>1</sup>, који је транспоновано у роману *Синови и љубавници*. „Постоје докази код неких енглеских критичара да је Лоренс написао први рукопис *Синова и љубавника*, који по психолошкој фројдовској анализи не заостаје за последњим, а да није знао за Фројдово тумачење тог односа као Едиповог комплекса“ (Ливис, 1955:123). Што може да се узме као тачно и логично, али и не мора. Ливис, као један од најпознатијих критичара Лоренсовог дела, такође је тврдио, да је „Лоренсова витална интелигенција у његовом креативном духу, који је испуњен смислом за душевно здравље“ (Ливис 1955: 81). Након Првог светског рата и цивилизацијског шока, где је већина вредности, које су до тада афирмисане доведено у питање, продор психоанализе био је неминован. Самим тим модерна књижевност се окреће ка унутрашњим стањима јунака, условљавајући их да трагају за самом својом суштином, за узроцима неурозе и патње, враћајући се у прошлост и доба детињства. Писци модернизма користе различите технике у приповедању, да би описали то унутрашње стање свести код својих јунака. У том контексту Лоренс постаје различит од својих савременика. Између осталог Мајкл Бел у свом горе поменутом тексту тврди, а на основу односа Лоренса и других писаца модернизма:

---

<sup>1</sup> Сексуална жеља коју дете усмерава ка родитељима. У класичној верзији дете жели родитеља супротног пола, и у ривалском је односу према родитељу истог пола. Едипов комплекс према Фројду условљава емоционални развој човека. Од његовог интензитета и верзије зависи избор објекта, или избор онога кога волимо у средњим годинама. У креирању над-ја и идентификацији са родитељима, престаје трајање едипалног комплекса.

„Лоренсов однос према писцима модернизма је најјасније илистрован случајем са његовим колегом Езром Паундом. Његово првобитно пријатељство са Паундом у Лондону, ускоро је водило обостраном неповерењу. Иако је Паунд наводио да је Лоренс омражена особа, наставио је да признаје да је Лоренс открио пре њега, исправан третман модерних субјеката. Можда је то највећи комплимент који је Паунд могао дати било коме. Ово је важно гледиште: Лоренс није био само изван овога, он је био ангажован у паралелном пројекту, истовремено креативно и критички, што је витално за стварну вредност ових других писаца.“ (Бел, 2001: 179)

И не само то. Заступао је више књижевних области, али и чисто уметничких. Био је по многима врстан сликар. Мотиви његових слика огледају се у његовим књижевним делима, приказујући специфична душевна стања својих ликова. Поред романа и приповедака, по којима је био најпознатији, писао је песме и есеје, па и књижевно-теоријске студије. Овај део његовог рада доживљавао је доста добре, али и лошије критике и оцене. Морао је некада да брзо пише, не посвећујући довољно пажње форми, али и језичкој коректности. Живео је од писања и често западао у новчане тешкоће. И туберкулоза га је често спутавала, али и терала да пише што више, јер је негде дубоко у себи осећао да су му дани одбројани.

Многи сматрају да се период најбогатијег стваралаштва Д. Х. Лоренса поклапа са једним целим раздобљем у модерној енглеској књижевности. Управо због тога, временски период од 1910. до 1930. сматра се Лоренсовим добом. У његовим делима се већ тада осетно примећује напуштање реализма и окретање ка симболизму, као и код његових саврменика, али он, ипак, наставља снажну социјалну традицију енглеског романа. Међутим, са њим енглеска књижевност и уметност кидају чврсте везе са традицијом и прошлошћу, и отискују се напред у ново и непознато. У складу са тим он представља копчу између деветнаестог и двадесетог века, али и између нове и старе свести уметника. Он је мост, који продире дубоко у психу, како самог себе, тако и својих јунака, концентришући се на унутрашњи лик човека, али притом не занемаривши ни његово социјално порекло, а ни амбијент и климу из које потиче. Хау тврди „да је за Лоренса функција уметности откривање односа између човека и васионе која га окружује,

у једном тренутку живота, а пошто се човечанство увек бори у оковима старих односа, уметност је увек испред свог времена, а оно опет заостаје за тренутком живота у току“ (Хау, 1956: 123). Уметност прати и у њој се огледа кретање људске свести и друштва.

Лоренсово време представља губљење вере у традиционални поредак и опадање снаге Британске имеперије. То се у његовим романима и те како осети. Друштвени односи, свест радничке класе, национални и раднички покрети, први знаци подизања колонија. Маркс и Дарвин у том периоду историје, утицали су како на друштвени поредак, тако и на књижевност, крајем деветнаестог и почетком двадесетог века. Њихово учење послужило је као темељ за борбу радничке класе и социјалистичке револуције. Главни јунаци Лоренсових романа, итекако су их на својој кожи осетили.

Писац је у контексту друштвене историје и историје књижевности представљао призму кроз коју су се пресецали битни фактори, како друштвени, тако и књижевни, који су утицали на његово стварање. Енглеска књижевност његовог доба развија се у периоду турбулентне историје, у таласима и сукобима између старог и новог, револуционарног, дијалектички преносећи те исте сукобе у уметност и књижевност. У Лоренсовим делима нашло се оно што се већ дуго скупљало у друштву и једва чекало да добије свој уметнички облик. Схватање човека као друштвеног бића условљеног одређеним класним положајем постало је угрожено заједно са надом у то колико је та стабилност заснована на здравим основама, али овог пута са мишљу да сваки човек, без обзира на класну припадност, има права да развије своје потенцијале, и да у складу са њима изабере своје место у друштву.

Велики утицај, али и ново схватање о људској личности, извршили су

Фројд<sup>2</sup> и Достојевски, уплив руске књижевности и победа радничке класе у Совјетском савезу. Појединац више нема ту снагу, која му је приписивана у предходним временима. Он постаје слаба јединка у суровом свету противречности и размирица. Заједно са Фројдом, психоанализа као наука продрла је дубоко у личност човека и открила дубоке несвесне пориве, које поседује сваки човек, мрачни део сваког од нас, којег нисмо свесни, а који руководи највећим делом нашег свесног бића. Књижевност, самим тим, добија други смисао, па се „књижевни текст посматра као симболична репрезентација неурозе, а теза о симболичкој репрезентацији несвесног је главна и најважнија психоаналитичка теза у књижевним истраживањима, које су подједнако заступале све оријентације у оквиру школе. Разлике се заснивају једино на томе да ли се психоанализи подвргава аутор у чијој се биографији траже узроци настанка неуроза или и сам текст, са којег прелазак на ауторов живот уопште није поуздан“ (Бужињска и Марковски, 2009: 58).

Фројдово дело *Тумачење снова* преведено је у Енглеској 1913. године. Достојевски, иако рођен много пре Фројда, преведен је тек 1912. године. Млади писци упознали су ова дела у време Првог светског рата, која су у том периоду успела на плодном ратном тлу, где су сва усвојена схватања довољно поколебана. У књижевна дела улазе унутрашњи токови свести, противречности природе и нагона, снови и њихов значај, борбе са унутрашњим демонима бића, несвесно, где

---

<sup>2</sup> Сигмунд Фројд, зачетник психоанализе извршиће са својим теоријама ега, супер-ега и ида револуцију, како у науци и култури, тако и у уметности, али и у свести људи, до дана данашњег. Његова теорија заснива се на већем значају нашег несвесног, које је јаче и веће од свесног дела психа попут великог океана и малог острва на њему, и да несвесно у великој мери креира наш свесни део. Увео је психоаналитички метод, тумачење снова, помоћу којих нам несвесна психа расветљује тамна значења, уводи појмове ероса и танатоса, али и доживљава прекид дугогодишње сарадње са Јунгом, због својих претераних тумачења сексуалности, придавања велике важности тој сфери бића. Тврдио је да сви узроци неуроза долазе из потиснуте сексуалности, и да либидо везан само за њу, у тим сферама, поклапа се са Лоренсовим идејама. Јунг га напушта јер се у тој теорији није сложио са њим, уводи појам сопства као језгра психе, и појам колективног несвесног, архетипова, и као верник, тврди да Бог постоји. Јунг на крају свог живота постаје мистик и езотерик.

се значајно осетила књижевна револуција Лоренсовог периода, како у књижевности, тако и у самим делима. Могло би се, са пуним правом рећи, да модерна књижевност почиње са Лоренсом. Едвард Морган Фостер са значајним уделом у енглеској књижевности и са својом великом књижевном вредношћу, претходи његовом стваралаштву.

Модернизам, у пуном свом значењу, достиже свој врхунац са Џојсом и Вирџинијом Вулф. Водећи британски романијери тог доба били су Арнолд Бенет, Херберт Џорџ Велс и Џон Голсворди, чија је књижевност подсећала на реликте викторијанске прозе. Књижевности су били потребни ствараоци који ће бити у стању да на уметнички начин изразе грозничавост и фрагментарност живота виђеног у растрзаној свести модерног човека. Дешавања са почетка века утицала су тако да лепа књижевност постане све неприступачнија, и да нагиње ка елити, да би популарна књижевност бивала све траженија, и доступнија широкој читалачкој маси. То је довело до све веће изолованости писаца, гурајући их у све већи мистицизам и езотерију, да би оне кулминирале у делу Франца Кафке, који снажно утиче на енглеску књижевност. Продор психоанализе намеће потребу другачијијег облика романа:

„Романописци попут Марсела Пруста, Франца Кафке и Џејмса Џојса остварују нове типове велике књижевне врсте па постају својеврсним класицима епохе модернизма. Њихови романи, наиме, напуштају реализмом успостављену књижевну технику и отварају начине књижевног обликовања који отада постају прихваћени и препознатљиви у готово свим прозним врстама и књижевним правцима попут тзв. струје свести, увођења поезије или есеја у роман, одређене игре језичким могућностима и сл.“ (Солар, 2012: 420)

Структура романа почиње да зависи од самог човека. Човек постаје јединка чији је его одвојен од његовог подсвесног дела. Лоренс црпи своје идеје управо из тих неиспитаних дубина људске психе. Он је приморан да мења облик класичног реалистичког романа. У свом есеју под називом *Фантазија несвесног* (*Fantasia of the Unconscious, 1923*) Лоренс тврди да је у роману немогуће догађајима наметнути било какву догматску логику, без обзира на пишчеве

циљеве, роман увек превазилази пишчеве лоше намере, и његове уске заблуде својом унутрашњом логиком (Лоренс, 1923: 99).

У композицији романа он се не руководи спољном линијом којом иде писац, који је посматрач, већ унутрашњом коју диктира постепено откривање замршених лавирината људске психе. Он прозним средствима обавља и функцију поезије, јер чулни аспект му је веома битан, а време у коме се радња одвија добија лично, субјективно значење. Речи у прозном тексту стварају визуелни, акустички и ритмички утисак. Време у модернизму добија специфичну категорију значења, и њиме се, поред Лоренса, нарочито баве Вирџинија Вулф и Џојс. Време постаје релативна категорија, са константним мешањем прошлости, садашњости и будућности. Све у свему, Лоренсово време мења став према књижевности, нарочито од времена Хенрија Џејмса, коју аутори лепе књижевности много озбиљније схватају. У приступу Лоренсовом делу, потребно је повезати развојну линију његовог стваралаштва која је ишла паралелно са његовим унутрашњим сазревањем, а обележавају га кључни догађаји у његовом животу. Пауновић пише о томе:

„Родио се у Иствуду, рударском градићу у грофовији Нотингам, 11. септембра 1885. године. Мидлендс, предео у чијем се самом средишту налази Иствуд, чувена је и озлоглашена индустријска област. У тој средини коју је истовремено волео и презирао, због недостојног живота рударских породица, писац ће црпети грађу, атмосферу, догађаје, ликове за већину својих романа. Отац му је био рудар, а мајка учитељица, на већем интелектуалном и друштвеном нивоу од свога мужа.“ (Пауновић, 2006: 42)

Овај део биографије је изузетно битан у пишчевом животу, јер ће креирати став младог уметника према кључним темама његових романа. Привучена сензибилитетом и виталношћу младог рудара, мајка се веома брзо окреће својој деци, било их је петоро, и сву своју љубав усмерава на њих. Љубав и чежњу према високом друштву, које постаје једна од тема романа, Лоренс усваја од мајке. Разочарани отац утеху проналази у пићу и кафанском друштву рудара из Иствуда. Овим темама ћемо се бавити у приказу романа *Синови и љубавници*, где писац дословно, своје школовање, мајчин утицај, прве љубави, транспонује у роман.



Своје прве стихове шаље једном енглеском часопису. Лоренсова прва љубав Цеси, у ствари је Мирјам из романа *Синови и љубавници*. Писац тада постаје запажен. Попут многих других великана енглеског романа и Лоренс се у књижевности појавио са песмама. Свој први роман *Бели паун* објављује јануара 1911. године и одлучује да живи искључиво од својих дела. „Када је 1912. већ као афирмисани млади писац посетио професора са Нотингамског универзитета, да би се распитао о свом професорском позиву, среће своју будућу жену Фриду, родом Немицу, племићког порекла. Жени је после њеног развода 1914.“ (Бекет, 2002: 5). На први поглед се заљубљује у њу, она оставља мужа и троје деце, и одлази са Лоренсом. Пауновић наводи:

„У Фриди је Лоренс пронашао оно за чим је целог живота трагао. А то је, да се појави жена којој ће он бити и син и љубавник, а она њему и мајка и љубавница. Пружала му је ауторитет и сигурност, али и љубав и страст. Била је његова инспирација и муза, и заслужна за његову импресивну уметничку продуктивност, док га је болест стигла и у лошим условима за рад, написао је неколико великих романа, велики поетски и есејистички опус, десетине приповедака и новела, а све то чини велики део завештања историји енглеске књижевности.“ (Пауновић, 2007: 47)

После тог сусрета почиње њихов луталачки живот. Баварска, Аустрија, Италија, Мексико, Америка, Швајцарска. Подугачак је списак њихових лутања, и борби са немаштином, прогањањима и Лоренсовом болешћу. Многе земље је посетио због лечења, у неким је био приморан да се задржи. Оно што је битно за нас су његова три романа, којима ћемо се у овом раду бавити. *Синове и љубавнике* објављује 1913. године, за време боравка у Италији. Док је боравио на Сицилији 1920. издаје *Заљубљене жене*, дело које су пет година пре тога одбили лондонски издавачи. У месту Скандичи близу Фиренце борави 1926. године, остаје ту две године и пише роман *Љубавник леди Четерли* (*Lady Chatterley's lover, 1928*). Роман је три пута прерађивао. Био је забрањен у Енглеској и у Америци. Појавило се неколико пиратских издања од којих сам писац није имао никаквих прихода.

Последње две године свог живота проводи у Швајцарској и Италији. Бавио се и сликарством од 1915. године. Његова изложба у Лондону забрањена је од

полиције због неморала; „2. марта 1930. године умире од туберкулозе у једном санаторијуму у јужној Француској, у Венсу“ (Бекет, 2002:5). Фрида урну са пепелом преноси на његов ранч у Таосу, у Новом Мексику, и поставља на олтар капеле, на којој уместо крста стоји Лоренсов Феникс, попут симбола његовог живота и стварања које се увек изнова дизало из пепела, али и његове уметности, која је постала бесмртна.

## 1.2 ЛОРЕНСОВ ПАНТЕИЗАМ

„У пролеће су осећали надирање сокова, познавали су тај талас који се не може зауставити, већ сваке године избацује плодно семе, и падајући оставља на земљи нови род. Они су знали за узајамност неба и земље, за сунчев зрак који се увлачи у груди и утробу, за кишу коју земља дању упија, за наготу коју доноси јесењи ветар, показујући птичја гнезда која се више не могу крити. Њихов живот и однос са природом били су такви: осећали су било и тело тла, које се отварало под њиховим плугом да прими зрно, и постајало је глатко и гипко после орања, и припијало се уз њихова стопала с тежином која је вукла као жеља, остајући чврсто и равнодушно кад је требало убирати жетву.“ (Лоренс, 1958: 7-8)

Лоренс ће свој свет идеја и своја дела засновати на примарности живе сензуалне природе. Његови јунаци су део природе. Поред нагонског и анималног дата им је свест и рационални део бића. Писац им задаје да та два принципа измире и да се вину путем духовности. Његов став према природи обележава романтичарски занос, спајање субјекта и објекта, али и супротност индустријализацији друштва, подизању фабрика, механизацији и суровости рударског живота. Лоренс не види препород света у политици, економији, капитализму, или социјализму, него само у природи и интимности мушкарца и жене, само у љубави која побеђује сваку друштвену стегу и оквир. Многи критичари су га због оваквих ставова осуђивали тврдећи да његове идеје припадају утопији и да се таква утопија, у неким приповеткама сасвим изричито заступљена, додирује са фашистичким идеологијама и практично укључује у њих (Ливис, 1955: 33). Али да ли је то сасвим тачно.

Различит по идејама и начину писања од свог савременика Џојса, Лоренс се негде састаје са њим, по једностраном и ограниченом, виталистичком погледу на свет. Смрт није крај, човек и природа побеђују смрт, из несвесног и нагонског, човек црпи нову снагу за нове почетке. У *Белом науњу*, пишевом првом роману, писац Лугарову чудну смрт, коју је овај на неки начин сам изазвао, користи како би певао песму о природи. Смрт је само део континуитета, природног процеса, део живота, који у свом развоју укључује и смрт. Иако *Бели науњ* (*The White Peacock*) не спада у његова најуспелија дела, ипак је он у њему на најједноставнији начин дотакао човеково општење са природом, његово оријентисање на основно природно, и од природе му дато. У њему препознајемо романтичарско поимање заноса, бег од сурове стварности, топосе поља, шума, цветних ливада, и пропланака, природе поред језера, али и увођење јунака попут Лугара, који је гласноговорник младог песника-пророка Лоренса<sup>3</sup>. Овако је изгледао један од његових описа:

„Једног дивног пролетњег јутра посматрао сам кроз дрвеће у шуми како се низ један обронак спушта спровод. Ваздух изнад нас био је проткан шевиним певањем и сва природа је подрхтавала при помисли на лето... У својој машти видела је човека затвореног у потпуној тами, док сунце расипа своју светлост на све стране; у ужасу, притиште руке на груди. Морала је да се окрене и претура по лишћу љубичица тражећи цветове које није видела.“ (Лоренс, 1961: 20-209)

Супротност између прелепе природе и мртвог човека, Лоренс појачава реаговањем девојке, пуне живота. Попут младог Лоренса она прилази животу са толико наивности, заноса и усхићења као и природи, која га је фасцинирала својим миром и раскоши. Природа је често, у неким романима, приказана и као супротност граду. Јунаци је често напуштају, тражећи себе у неким другим местима, или јој се опет враћају. *Дуга* (*The Rainbow, 1915*) је дело у коме писац испитује људе као примарно инстинктивне, ирационалне и импулсивне, у чијем

---

<sup>3</sup> Романтизам је песника подигао на пиједестал пророка. Енглески романтичар Блејк објашњава: „Човек и природа нису само узајамно повезани, већ један другом служе као знамења, свако зрно песка, сваки камен на земљи, свака стена и сваки брег, сваки извор и поток, свака биљка и свако дрво, планина, брдо, земља, море, људи су виђени из далека.“ Пушкин је 1826. године написао програмску песму романтичарске поетике - *Пророк*, у којој песник среће шестокрилог анђела. Он од песника директно захтева да буде весник његове воље. Према томе у романтизму песник је сматран и за директно изабраног од Бога; видовити сањар, који види човеку недоступно, јер песник гледа душом.

пулсу откуцава ритам природе. Њега занима зов и вера крви и тела, који за разлику од ума и рација, дају праве и истините одговоре на питања о животу и смрти.

„Роман *Дуга* приказује три генерације имућне сељачке породице Брангвенових, дајући историјску панораму једног малог људског круга, али највећи део књиге прати младост и одрастање Урсуле Брангвен“ (Марковић, 1963: 86), којом ћемо се бавити касније у оквиру тема романа *Залубљене жене (Women in love, 1921)*. Нас овај роман занима у перспективи Лоренсовог погледа на саму природу. Кроз тему друштвеног развоја пољопривредне Енглеске, непрекидним смењивањем генерација, писац приказује живот на селу, који се одвија у ритму годишњих доба. Тај друштвени ток, сагледавамо у односу мушкарца и жене, кроз чије жиле теку исти они сокови који протичу целом природом. И ту је кључ. Рик Рајленс у свом тексту *Идеје, историје, генерације и веровања (Ideas, histories, generations and beliefs, 2001)*, управо, говори о истим темама које се провлаче кроз Лоренсове романе:

„*Синови и љубавници* испитују две генерације са сличним темама расејања и неповезаности. Роман *Дуга* покрива три. То је као да свака књига посматра даље породично стабло, да тестира који би образац могао бити пронађен. У прва три романа хаотична забелешка љубавних избора и скраћена историјска перспектива, замагљују знаке који предвиђају будућност“ (Рајленс, 2001: 22).

Пред читаоцем у романима стално искрсава слика масивне скулптуре орача, сагнутог над њивом, занесеног погледа. Слика људи који су припитомили природу, јер у Лоренсовом доживљају, као што човек треба да припитоми нагоне и да их постане свестан, тако исто треба да ужива у природи, да је постане свестан око себе и да је обузда. Лоренс је био одлучно против припитомљавања природе као што то раде власници угљенокопа или индустријалци, уништавајући је. Он јој је дао моћ, и премоћ над човеком. Само са тим ставом она се да укротити. Ако јој даш суверену слободу да влада, једино тако можеш убирати и њене плодове. Лоренс је схватао и људску сексуалност и нагоне, исто као природу.

Према њима се треба опходити, исто као према природи. У својим романима често напомиње, да ако спутаваш у младости искре свога нагонског

бића, касније можеш имати далекосежне последице у виду неких дегенерација. И док је улога мушкарца да у блиском контакту са пољима и стоком и у борби са годишњим добима овладава природом од које зависи опстанак његове породице, дотле жена тежи нечему даљем, узвишенијем. И управо због тога, парадоксално, колико мушка сексуалност тежи да се кроз жену коју воли оствари ка нечему вишем, ка Богу, толико женска сексуалност иде ка нижим сферама. И то чини реализацију Сопства кроз љубав оног Другог, кроз Ти. За Лакана, који је ишао трагом Хегела жеља је увек жеља Другога. „Основна особина Лакановог субјекта очигледно је његова алијенација у означитељу“ (Жижек, 2002: 206). Несвесно може да буде и симболички Други, који је другачији: различитост између мушкарца и жене увек је била присутна:

„Жене су биле друкчије. И њима је овладала сањивост крвне присности; телад која сиса, кокоши које у гомили трче, гуске које дахћу у руци док их кљукају. Али жене су уздизале поглед из тог загрејаног, слепог тока живота на фарми, уздизале га према свету речи тамо, с оне друге стране. Биле су свесне усана и ума тог света који говори и изражава се, чуле су звук на даљини и напрегле се да слушају.“ (Лоренс, 1961: 8)

Писац кроз три генерације у роману *Дуга*, слика односе између њихових живота и природе повезаних са испуњењем и срећом. Најуспелији однос љубави између мушкарца и жене је у првој генерацији ненацетој продирањем града у село, индустрије у поља. Јединство њиховог односа остварује се потпуно. Они су попут природног окружења једноставни у својој психологији, ево им није потчинио целокупно биће, и воља убила спонтаност сексуалне жеље. Они живе у складу са природом и самим собом. У следећој генерацији слаби везаност за земљу. Мења се начин живота, нестаје полако патријархални однос у коме је владала присност међу људима да би се трећа генерација сасвим отуђила од природе и отиснула у град. Главна јунакиња Урсула, најстарија кћер Вила и Ане, одгајена је у строго религиозном духу везана за природу и упознала је живот на селу.

„Лоренсово поимање хришћанства, итекако има везе са природним циклусом, и сменом годишњих доба, иако не верује у механичку драму човека, и

да је могуће родити се на Божић да би васкрсао на Велики петак“ (Марковић, 1963:85). Природна хришћанска смена годишњих доба представљала је за писца одуховљен анимални живот на фарми, а то је природни неминовни циклус, који је далеко од механичког, хришћанског. На крају романа *Дуга*, Урсула побеђује саму себе. То је она виталност у коју је веровао сам писац, како је тврдила Вида Марковић, да се она еманципује и прекида нездрав однос са Скребенским, који није могао да живи својим индивидуалним животом, већ је механички испуњавао своје функције, неспособан, као и Клифорд, али и Џералд, да своју вољу и интелект усклади са својим подсвесним бићем: „После физичког слома, у њој се буди виталност несаломиве људске личности. Окружена пределима у којима рудник отима земљу природи, она је у лику Скребенског видела понор и пакао у који модеран свет срља. Она из своје подсвести црпи извор снаге, као накнаду за сопствени спас“ (Марковић, 1963:87).

И као што роман *Дуга*<sup>4</sup> почиње тешким ритмом пулса у природи, тако га писац завршава истим ритмом обогашен искуством до кога је дошао. Као и главна јунакиња, из понора своје подсвести, тако и он, из утробе земље пробио се до светлости дана и отуда полетео, даље у висине. То је антагонистичко, константно узајамно деловање, човека и природе:

„А дуга је стајала на земљи. Она је знала да ти прљави људи који гамижу под тврдим оклопом и свака за себе по лицу света у распадању живе још увек, да је дуга засвођена у њиховој крви и да ће оживети у њиховом духу, да ће они одбацили свој рожни оклоп, под којим се распадају, да ће нова, чиста нага тела нићи из клице, поново порасти, дижући се у сусрет светлости, ветри и чистој небеској киши. Она је у дуги видела нову земљину изградњу, видела како нестаје са лица земље стара, крхка трулост кућа и фабрика, како се уздиже свет као живо здање истине, усклађено с небеским сводом.“ (Лоренс, 1958: 310-311)

---

<sup>4</sup> Дуга се као симбол провлачи кроз цело дело. Она представља песнички завршетак романа, затим спајање и измирење између полова, мушког и женског, између супротности у човеку, његовог физичког и духовног бића. А то су Лоренсове вечите теме. Она, такође, симболички обухвата и цркву, са њеним сводовима у облику дуге, која као ограничен простор заклања човека од бескраја васионе, дајући му илузију вечности за којом тежи. Отуда је оквир природе често код Лоренса храм, у којем се човек моли Богу.

Стални континуитет и кружење, смрт и рађање. Све што у природи нестаје, ускоро рађа се опет, ново и непоновљиво, попут смене сунца и киша, годишњих доба. Једна генерација замењује другу, друга трећу, и тако у круг. То је природан процес кружења. Роман *Заљубљене жене*, којим ћемо се опширније бавити у овом раду, као природни наставак *Дуге*, представља критику модерног индустријског друштва, које прети да уништи природу, а заједно са њом и поимање љубави, кроз нездрав однос између младе уметнице Гудрун и младог индустријалца Цералда.

Као што смо напоменули на почетку овог поглавља, роман *Бели паун* представља пишчев почетнички роман, али је критичарима интересантан, јер су у њему зачете клице пишчевих опсесивних тема, које ће овај касније развијати у својим будућим романима. Његови описи природе у том роману делују младалачки наивно и склони су сентименталности. У складу са тим, у роману нема пуних, завршених ликова. То су скице будућих личности, које ћемо виђати у Лоренсовим романима. И управо због тога нам је овај роман битан. Он садржи клицу пишчевог непријатељства према оцу, везаност за мајку, и неодређена осећања према девојци, теме које ће писац даље развити у роману *Синови и љубавници* (*Sons and Lovers, 1913*). Љубав између образоване жене из вишег друштва и једноставног здравог човека из нижег сталежа, Лоренс даје већ овде. Анабл се разочарава у љубав према модерној, хладној интелектуалки. Ово је клица теме коју ће писац касније развити у *Љубавнику леди Четерли*. Он се жени једноставном женом и окружује се мноштвом деце, а као мото живота прихвата став да човек треба да се препусти својој анималној природи. Лоренс овде дотиче и тему интимног пријатељства између два мушкарца, тему којој се враћа у *Заљубљеним женама*, али је до краја свог књижевног рада не решава. Он конфликт транспонује у текст:

„Књижевни текст се као аналогон психичког апарата третира као поље напетости и конфликта. Писање као терапија, текст се често тумачи као поље напетости и конфликта, чијим откривањима и смиривањима у сједињавајућој интерпретацији тежи интерпретатор. Ипак то не значи да је свако писање једнако решавању унутрашњих конфликта.“ (Бужињска и Марковски, 2009: 73)

Као што видимо *Бели паун* је роман, који је књижевној критици битан, не због своје уметничке вредности, већ што у себи садржи теме којима ће се писац касније опсесивно бавити. За његово придавање важности природи и животу на селу, са примесама наивности првих младићких дана, али и заступљености елемената сентиментализма<sup>5</sup>. У *Љубавнику леди Четерли* писац је остварио свој пун потенцијал:

„Вече је било врло лепо, па румен заласка готово блиставија од сунца међу замршеним гранчицама храстова изнад њене главе. На јахачкој стази високи незаборавци били су миријада сићушних звезда Мечног пута, што паперјасто увек стреме увис. Хитала је мимо њих, осећајући да јој се смеју, сваки властитом честицом смеха. Зато што ће закаснити за вечеру! Закаснити за вечеру! Закаснити за вечеру! - довикивале су дивље птице.“ (Лоренс, 1966: 97)

Одломак из романа показује пишчеву зрелост у описима природе, која је досегла свој врхунац овим романом, а од *Белог пауна*. У *Љубавнику леди Четерли*, сам оквир природе и шуме, милостиви је топос љубави између Констанце и ловочувара. Природа је, као што видимо у овом одломку, оаза њиховог односа, персонификована се претвара у оног трећег, саучесника и сведока њихове љубави. Дивље птице, фазанке, мали птићи, цвеће, киша, у исто време су и кривци и саучесници њихове љубави:

„Дође на чистину, али њега није било ту. Била му се надала. Мали су фазанчићи, лаки као кукци, жустро дотрчали из крлетака где су жуте квочке преплашено

---

<sup>5</sup> Сентиментализам је као књижевни правац највише доминирао између 1730. и 1780. године у енглеској књижевности, да би се потом развио и у другим европским књижевностима. Он одбацује рационализам као непотпуну филозофију која запоставља две значајне сфере човековог духовног живота, а то су емоција и интуиција. У овим елементима ови ставови се приближавају Лоренсовој поетици. Пут ка врлини сентиментализам је видео у људским емоцијама, а машту је истицао као суштину књижевног стварања. Јунаци романа су усамљеници који трагају за смислом, изгубљеном љубављу, израз је често субјективан, а ефекат који писци тих романа желе да постигну је емпатија и саосећајност. Описи природе су у романима доминантни, сви догађаји се дешавају у идиличном окружењу пејзажа, чији описи заузимају и по неколико страница. Емоције се стапају и изливају на природу, природа утиче на њихово јављање у јунацима.



квоцале. Кони седне, проматрала их је и чекала. Само је чекала. Једва да је видела и пилиће. Само је чекала.“ (Лоренс, 1966:46)

Она је део њихове телесности и сексуалности, јер њима није потребна одећа, ни позив, ни звање, его, они су се огрнули плаштом шуме, у којој се налази ловочуварева кућица и колиба. Њихово упознавање почиње са насађивањем фазанки. Констанца прати природни процес излегања малих фазана из јаја, заједно са процесом унутар себе саме, и буђења своје потиснуте сексуалности и телесности. У сценама где једно друго ките цвећем и где воде љубав на киши приказани су најлепши моменти повезаности њихове телесности, љубави, огољене страсти и природе као саучесника.

Природа представља оквир њихових сусрета. Вечери, јутра, сумраци, предвечерја, тренуци су попут сата на зиду, моменти који диктирају њихове састанке. Цели пејзажи представљају огледала њихове чежње, страсти и жеље. Они су у шуми, али само у шуми, муж и жена. Природа и шума огољавају њихове друштвене улоге, руше табуе, дају им илузију слободе без које, за писца нема љубави и истинске среће:

„Како је у сумрак трчала кући, свет јој се причини као сан, стабла у парку су се надимала и дизала попут лађа на плими везаних на сидру, а косина што је водила дворцу била је пуна живота.“ (Лоренс, 1961:232)

И долазимо до још једног лика којег је донела романтичарска поетика, племенитог дивљака,<sup>6</sup> хармоничног, сензуалног, здравог и физички снажног мушкарца, а који писац, увелико усваја. Овако је главна јунакиња сагледавала природу:

---

<sup>6</sup> Појам племенитог дивљака уводи Жан Жак Русо. Зачетник идеја које су доминирале 18. веком. Залагао се за уздизање осећања и невиности, а на уштрб интелекта. Тврдио је да је изгубљено јединство између људског рода и природе. Враћа веру у теологију и могућност обнављања ишчезле слободе. Племенити дивљак је за њега био примитивни човек који као слободно и срећно биће живи у складу са својим инстинктима, без врлине или греха, јер је неједнакост међу људима настала управо из несклада у развоју њихових друштвених и власничких инстинката.

„Она сама је то другачије сагледавала. Није осећала да су закони природе толико произвољни. Њој су сметали човекови закони. Није могла да осети ништа нарочито произвољно у узњиханим зеленкадама које су се сад спуштале у сенку. Кад би човек само могао да буде једноставнији и природнији! Кад би човек само могао да буде заиста једноставан! Мушкарци су толико сложени и пуни закона.“ (Лоренс, 1966:124)

Ова консеквенца у роману, Констанцин је одговор на Клифордово тврдњу, да је задатак сваког човека да мора отићи даље од природе, и да се мора пробити са друге, супротне стране. Писац под овим мисли да је друга страна потпуна индустријализација друштва и уништење природе, у корист механизације.

У роману *Синови и љубавници*, којим ћемо се касније опширније бавити, природа је слично као и у *Љубавнику леди Четрли*, дата у контексту осећања и невиности првог заноса, али и супротности релације село-град. У овом роману писац је на скоро натуралистички начин описао живот у скученом и бедном рударском месту Енглеске. Главни јунак Пол је уметник и сликар, његов сензибилитет и доживљај пејзажа је уткан дубоко у његову суштину, природа у роману је део њега самог. Али и он се, без обзира на све колеба. И он је разапет сукобом између невиности и жеље да мора даље, према граду који афирмише ново време. И овде је природа, као и у *Љубавнику леди Четрли*, приказана као треће лице, и као сведок и саучесник прве младићке љубави. Слика града, међутим, нуди нове могућности, и на крају побеђује:

„Али не, он неће попустити. Нагло се окрену и упути према златном светлуцању града. Шаке су му биле стиснуте, уста чврсто скупљена. Он неће поћи тим правцем, у таму за њом. Он брзо крену према расветљеном граду, који је пригушено брујао.“ (Лоренс, 1955:345)

Лоренс је са сликовитошћу израза и пејзажа, дочарао колико се изглед малог сивог рударског места, коси са естетским осећајем за лепо главног јунака. Суморност пејзажа пресликава се на његов меланхолични унутрашњи свет, а невиност и изражена духовност главне јунакиње која је заљубљена у њега, дочарава лепоту пејзажа и места где се њих двоје срећу:

„Миријам је провела једно дивно вече с њим у сену. Бавио се коњским грабуљама и кад је завршио са послом дошао је да јој помогне при скупљању сена у стогове. Онда јој је причао о својим надањима и очекивањима, а читава душа му је лежала откривена пред њом.“ (Лоренс, 2007:271)

Смисао Лоренсовог пантеизма покреће филозофију и значење смрти, али и поновног рођења, циклуса који се непрекидно понавља, изнова и изнова. Основни смисао покретања нагонског и телесног носи мисао природног циклуса у човеку, који је основни извор снаге несвесног. Жарко Требјешанин у свом делу под називом *Речник Јунгових појмова и симбола* позивајући се на познатог психоаналитича тврди да „однос између свесног Ја и психе одређује наш духовни развој који чини суштину процеса индивидуације и иницијације<sup>7</sup> у живот, а стваралачка снага несвесног и фантазије која изражава своју архетипску снагу потиснутих садржаја, у крајњој линији представља и усмерена је против злокобне материјалности живота, која је за првобитног човека била исто што и следе силе природе“ (Требјешанин, 2008:34).

У овим принципима додирујемо кључ Лоренсове поетике, али и смисао унутрашњих сукоба јунака његових романа. Опирање свакој роботизованој форми, механичком понављању досадне свакодневнице, кроз бол и патњу и самоостварење кроз Ти, представља вапај за бесмртношћу. У кругу колективних представа, судбина се приказује као нешто што кроз векове постоји у јунацима романа, а све оне које срећу на животним стазама, у њима су већ одавно постојали закључани у подрумима колективних представа. То је и огледало Јунговог мистицизма, које никада кроз цивилизацију, неће бити превазиђено. Оно је повезано са симболима књижевног стварања. Миливој Солар, познати теоретичар књижевности, доводи у везу Јунгово виђење архетипа и симбола, са виђењима Нортропа Фраја, тврдећи да овај други иде даље, до саме структуре књижевне грађе:

„Фрај, за разлику од Јунга, архетиповима назива симболе односно слике које се у књижевности понављају довољно често да их можемо сматрати елементима

---

<sup>7</sup> Појам иницијације представља скуп обреда, обичаја, традиционалне заједнице, која кроз њих дечак уводи у свет мушкараца, а девојчице у свет жена. Овим темама Лоренс се често бавио у својим романима.

књижевног искуства. Схвативши тако архетипове као елементе књижевне структуре, он развија сложен састав науке о књижевности у којем би проучавање тематике пружало темељ за разумевање елементарне књижевне структуре, такве структуре на темељу које би се, затим, могли објективно студирати и сви остали књижевни елементи, тј. средства језичког изражавања, књижевне врсте, карактери и слично.“ (Солар, 2012: 235)

## 2. ЗАЉУБЉЕНЕ ЖЕНЕ

### 2.1 О РОМАНУ

„Највећи критицизам овог романа је био тај да се врхунац литерарне каријере изражава неповерењем и коначним гађењем према модерном животу. Нисам веровао самом себи да је то истина, али они који то јесу, додали су то да то није само модеран живот, или механичка цивилизација, у које Лоренс није веровао, већ човечанство само по себи“ (Томлинсон, 1971: 58). И то се испоставило као тачно. Лоренс је роман *Заљубљене жене* написао за време Првог светског рата када су поданици Британске империје први пут осетили ужас ратних страдања и када је викторијанским начелима полако дошао крај, што ће се осетити у свим сферама живота, па и књижевним. Викторијанско доба у Великој Британији почетком 20. века било је физички завршено. Вредности тога доба озбиљно су уздрмане и све слабости поретка. Његове овештале форме реаговале су и даље на свако одступање у понашању, мишљењу и изражавању. Грчевито су одржавале стари систем који се распадао. *Заљубљене жене* као природни наставак *Дуге*, писане су у време судске забране објављивања романа *Дуге*, због наводне опсцености. „Урсула је сада учитељица у локалној основној школи, живи са родитељима у Белдоверу. Гудрун, њена сестра, која се бави скулптурама, с растућом репутацијом, враћа се кући, да би се одмориле од метрополе“ (Бекет, 2002: 57). Обе улазе у љубавне односе са два, карактерно, различита мушкарца. Али и њихов однос Лоренс доводи у питање. Грејем Хау у својој познатој студији о Лоренсу под називом *Тамно сунце* (*The dark sun*, 1956), овако види повезаност главних ликова у роману, али и повезаност романа *Дуга* са романом *Заљубљене жене*:

„Често је порицано да су *Заљубљене жене* наставак *Дуге*, али обе, у сваком случају, искачу из саме концепције; континуитет Урсулиног карактера је реалистичан, и у каснијој књизи зависи у извесној мери од знања раније. Прво сам прочитао *Заљубљене жене* без знања о постојању *Дуге*, и нашао сам да је социјални миље сестара Бренгвен веома тешко схватити и да се озбиљно меша са

реалношћу њихове презентације. Урсула и Гудрун имају иза себе целу породичну историју Бренгвенових; ми се сећамо како је њихова мајка желела да буде дама, а затим потонула задовољно у напорну збрку око беба и домаћег посла; ми се сећамо како је ранија Урсула имала алтернативу изумеђу дијалекта и језика интелигенције; ми се сећамо њеног образовања и борбе да дође до њега“ (Хау, 1956: 72).

Он даље, такође, напомиње и да је централна тема друге књиге питање брака и његове важности, а које се у роману *Дуга* узима као не толико важно. Питање хомосексуалности које Лоренс начиње у овом роману, али и у роману *Дуга*, шокирало је тадашње друштво, можемо само наслутити шта се све дешавало. Данас, када више ништа не може да нас изненади, у књижевности нарочито, остаје нам да са дистанце посматрамо дешавања у историји књижевности. С обзиром да је викторијански принцип и морални кодекс функционисао на основама потискивања и прећуткивања, није чудо што је Лоренс својим делима изазвао револуцију у мишљењу у односу према телу и сексуалности, а да не спомињемо моменат у коме мушкарцу није довољна само женска љубав, да би био потпун! То ћемо касније разматрати. Оно што је битно јесте да Лоренс овим романом покушава да превазиђе пуританску викторијанску традицију, у свим њеним сегментима, али највише у њеним основним идејама.

Лоренс се често осећао изоловано од већине својих савременика, а о друштву да и не причамо. На то може да асоцира и његов луталачки живот са Фридом, године проведене у изгнанству и лутањима где није могао да учествује у културном и јавном животу Енглеске. Многи критичари сматрају да отуда долази његова опсесија темама хомосексуалног односа, јер није имао контакт са савременицима свога доба; као и изолованост.

У Лоренсовом делу присутни су елементи романтичарске поетике, видан примат имагинације, окретање природи као огледалу инспирације и надахнућа, одбацивање аристократских и политичких норми, у корист емотивних вредности, трагање за тајном божанског принципа, и као што смо рекли виђење песника као пророка и генија који крије божанску истину. У том расположењу, роман *Заљубљене жене* представља тематски наставак *Дуге*. У њему писац прати даљи

ток судбине Урсуле Бренинген. И док је светлост новог почетка сијала на крају романа *Синови и љубавници*, а оптимизам на крају *Дуге* био наговештај нових искушења за главну јунакињу, роман *Заљубљене жене* истински подражава рушилачку снагу времена у којем је настао, време Великог рата, и идеје које су са њим порушене. Формално, садржајно и тематски овај роман је ипак другачији од осталих. Чини се, на крају, да је писац у овом роману, најмање решавао своје унутрашње конфликте, и да је најмање уплитао личну судбину и прошлост у њега, па је самим тим најобјективније приступио темама. Са друге стране он представља спектар различитих ликова и карактера, који својим унутрашњим сукобима теже јединству психе, боре се, воде сопствене битке. Нису га мимоишле слабости:

„Ни у својим најјачим делима Лоренс није умео да избегне своје слабости. Говорећи о полусвесним и подсвесним, мутним и до тада неименованим стањима у која људи долазе под утицајем јаких, најчешће еротичних страсти и емоција, он понавља исте речи, придеве и именице. Његов текст постаје монотон, и уместо да утисак буде снажнији, он постаје безбојнији и слабији. Трудећи се да читаоцу објасни до краја шта се у његовим личностима догађа, он одлази у непотребну дужину. Занемарује спољни облик романа, који постаје аморфан и губи хармоничност композиције.“ (Марковић, 1963: 90)

Ако занемаримо слабости, у погледу саме композиције роман се састоји од поглавља, која могу да се читају и као засебне целине. Једно за другим та поглавља представљају кључна егзистенцијална питања, која нас воде до одговора на само једно питање: како доћи до личног испуњења помоћу љубави као јединог пута, упркос празнини и непродуктивности свих других односа којима је појединац као јединка окружен.

Та форма са поглављима као независним причама, није случајна из два разлога. Први је, јер она осликава разорени унутрашњи свет јунака, који вапи за блискошћу и испуњењем. Наизглед иста, она представљају неспутану циркулацију живота, јер као и човек неминовно морају да мењају свој облик. „Ова сфера субјективног разбаштињења у језику се назива Несвесно, оно је структурисано као језик. Не говоримо ми језиком, већ језик говори нама. По

Фројду несвесно се манифестовало помоћу језика, по Лакану несвесно је сам језик.“ (Жижек, 2002: 209) Саму тематску концепцију *Заљубљених жена*, али и њену драматичност, Ливис види на следећи начин:

„Проблем разматрања овог романа је тај, што је цео његов склоп јако богат и близак. Од момента, када сестре Бренгвен почињу конверзацију о браку, драматичност поеме се развија, или гради са невероватном плодношћу живота. Тај живот је много више од управљања маштом, од првог сусрета све је важност живота, не сцене, епизода, слика, додир, већ унапред организовани развој тема. Дискусија развија тачку по тачку драмску радњу, унапред заузимајући обимност. Човек може једино да се нада да ради нешто довољно добро, показујући да ће то пренети природу тема целог склопа романа“ (Ливис, 1955: 158).

Ливис се овде сусреће са Лоренсовим поетичким ставом да је писање романа неспутани живот који тече сам од себе, и да не можемо да му предвидимо крај, али ни дешавања. Разлози за то су бројни. Један од њих је, свакако, давање значају животу као таквом, пуном и непредвидимом. Други је разлог одвојеност и криза идентитета целог друштва ратног периода. Нема више целине, како у човеку, тако и у његовом окружењу, остало је само да трагамо за њом, тако што ћемо је прво раскомадати да бисмо је опет саставили. Све дато унапред, одређено и прописано, предмет је очајничког преиспитивања, да би потом било одбачено. Поглавља представљају тунеле у које улазимо унапред припремљени за одређена дешавања, а из којих излазимо потпуно изненађени и промењени. После много напора, овим романом Лоренс се изборио за такве ситуације и симболе помоћу којих је на најбољи могући начин формулисао концепцију здравих и болесних међуљудских односа, и куда они појединца воде. На примеру разних симбола<sup>8</sup> из природе, али и из културе цивилизација, писац је реализовао супротности у људској психи, светла и мрака, духа и тела, свести и подсвести. Писци модерне, попут Вирџиније Вулф и Џојса користе управо симболе да би дочарали напетост и

---

<sup>8</sup> Предмет, реч или конкретна чулна слика, неког познатог спољашњег објекта, звезде, цвета, лептира..која упућује на нешто друго што је важно, апстрактно, невидљиво, неопазиво, унутрашње, субјективно. Још језгровитије симбол представља спољашњу слику унутрашње чињенице. Једна од битних имамментних одлика људског ума, посебно његовог несвесног дела, је способност стварања и употреба симбола.



гранична душевна стања својих јунака. Џералдова смрт у снегу је осуда модерног индустријског друштва подређеног механизму, у коме се човек одваја од свог исконског бића, и претвара у машину, која саму себе на крају уништава.

Док се радња романа *Дуга* одвија у дугом временском раздобљу, од средине 19. века до раног 20. века, роман *Заљубљене жене* обухвата ограничено време, концентришући се на четири главна јунака, два љубавна пара, два љубавна односа, два погледа на живот. Кроз роман се преплићу две теме: тема љубави између мушкарца и жене, коју писац анализира до краја са основном идејом, и темом, односно критиком модерног индустријског друштва, његових облика, утицајем на поједине јунаке, њихове љубавне односе и последице. Иако су жене, како сам назив каже носиоци радње, мушкарци кроз њих долазе до испуњења. Кроз Њу, или Другост,<sup>9</sup> он реализује себе, успоставља контакт са светом око себе, јер му она отвара врата са оне стране његовог физичког бића. Упркос наслову и мушкарци играју значајну улогу. У име писца у *Дуги* говори Урсула, а у *Заљубљеним женама* Беркин, нарочито своју концепцију здравих људских односа као и формулацију оних нефункционалних, затрованих свом негативношћу коју је неминовно носила са собом модерна западна цивилизација. Џералд је стајао на другој мрачној страни:

„У женама је налазио олакшање које га је највише задовољавало. После какве блудне оргије са неком очајном женом, њему се често дешавало да на све заборави и оде кући потпуно безбрижан. Несрећа је била само, вајкао се у себи, што је у данашње време сопствено интересовање за жену тако тешко одржати у животу.“ (Лоренс, 1954: 56 )

Лоренс је у овом роману говорио о стварима о којима се пре њега није говорило, а свака новина наилазила је на отпор. Афирмација живота у свим његовим видовима, истицање љубави као његове најснажније манифестације, одбијало је оне књижевнике па и критичаре који су под утицајем хришћанског учења, али не оног исконског већ погрешно тумаченог, гледали на физичку љубав

---

<sup>9</sup> Други, подразумева се неки недостатак у субјекту, који може да се надомести спољашњим објектом, он увек стоји наспрам субјекта, зато Лакан тврди да је Други недостатак у мени, може се и тумачити и као несвесно.

као на нешто прљаво и што треба цензурисати. О томе колико је писца коштала усамљеност у описима телесних и дубоких душевних стања, Марковић истиче:

„Пошто се у роману натурализам спаја са симболизмом, претераност у изражавању искључиво душевних стања, а на уштрб других сегмената романа, смета делу. Говорећи о полусвесним и подсвесним стањима до тада још неиспитаним, у која јунаци долазе због еротичних и недозвољених, потиснутих страсти и емоција, писац често понавља исте речи, именице и придеве, „попут прага свести, није прешло праг свести“. Беркин заступајући писца често преузима морализаторски и проповеднички тон. Он често намеће своје мишљење и изазива нетрпељивост, како код осталих јунака тако и код читалаца. Али Лоренс то често разбија јер допушта да друга лица у роману Беркина прекоравају и да му се отворено супротстављају.“ (Марковић, 1963: 91)

Због тога текст постаје монотон, некада и слаб, а по избору теме, грађе и идеје, овај роман је могао да буде ремек дело светске књижевности. Шта је Лоренса спречило да он то уистину и буде, не зна се. Можда исувише велики ентузијастички замах инспирације младог писца, који је у једном моменту помислио да може све! У сваком случају, неки недостатак ентузијазма је морао да постоји, или је целина била немогућа жеља. Лоренс је осетио да је у *Дуги* и *Заљубљеним женама* дао нешто од трајне вредности. Сам је издвајао ова своја два дела као најуспелија.

## 2.2 ОДНОСИ И ЉУБАВ КАО ЈЕДИНА МОГУЋНОСТ

Као што смо већ напоменули, у роману постоје два љубавна пара главних јунака. Они представљају и носе са собом два типа односа, две идеје, два погледа на живот и љубавне односе. Тако да, такође, представљају и носиоци су четири идеје, четири погледа на живот, четири погледа на љубавне односе. Писац је на први поглед то вешто урадио математички, и структуру дела поделио, како на поглавља, тако и на два пара јунака, одређујући јасно циљеве њихове егзистенције, али и супротности у њима самима, као и између њих као парова.

Једна од доминантних тема, али и узрок различитих сукоба унутра самих јунака, у овом роману, јесте тема брака. Ливис на леп начин то описује:

„То су оне. Образовне, интелигентне, и свесне. Више не припадају радничкој класи у којој су рођене, или било којој другој класи у којој брак представља завидан значај и положај. И онда, ако не брак, шта онда? Сестре су се нашле суочене са празнином, застрашујућим понором, као да су гледале преко ивице“ (Ливис, 1955: 157).

Оне су од почетка у сукобу, јер с једне стране беже од класе у којој су рођене, а са друге, не желе привилегије брака више класе, знајући да је то атмосфера учмалости, владања и одсуства љубави. Антагонизам између два пара љубавника самим тим постаје већи. И као што свако од њих појединачно тежи целовитошћу и споству, тако се и један кроз другог реализују у том смеру, колебајући се, постављајући питања један другом о смислу живота, егзистенције, опстанку, временима у којима живе.

Роман носи назив *Заљубљене жене*, без обзира што су у њему заљубљени мушкарци, у те исте жене, али и латентно један у другога о чему Лоренс на дискретан начин приповеда. Љубав између мушкарца и жене није потпуна, по њему, потребан је још један сегмент да би та љубав била потпуна и да би се досегло Сопство и јединство психе. То се најјасније изражава на крају романа, када Беркин гледа Цералдово смрзнуто<sup>10</sup> и мртво тело. Урсула и Гудрун су две рођене сестре, Беркин и Цералд два најбоља пријатеља и латентна љубавника, које писац током приповедања спаја са ове две јунакиње, стављајући их у различита искушења и ситуације, са већ формираним зрелим карактерима. Беркин и Урсула, а то ћемо већ кроз овај приказ видети, представљају однос који ће одолети свим искушењима и препрекама, како унутрашњим тако и спољашњим, и отиснуће се на пут ка целовитости личности. Овако писац описује један њихов интимни тренутак:

---

<sup>10</sup> Честа симболика леда у историји књижевности и уметности, али и указивање на умртвљеност психичке енергије, витализма који потиче из душе. Из овога се види да је Цералд умро на начин на који је живео, као укочена и залеђена статуа мраморног Бога.

„Стајао је на асури пред камином посматрајући је, гледајући јој у лице забачено тачно као у цвета, свежег, зрачног цвета, који се зари слабим сјајем бледог злата, у роси првог освита И смешио се једва приметно, као да на свету још говора нема, никаква говора ни израза осим немог уживања цветова једног у другоме.“ (Лоренс, 1954: 138)

За Лоренса једини спас за душу сваког човека јесте љубав, али не било која. Љубав која је очишћена од свих стега и свих наметнутих друштвених улога, телесна, која кроз двоје људи који се воле, прелази у ону спиритуалну, и ту за Лоренса нема калкулација, завањавања и лажи. И док Беркин и Урсула гаје цвет нежне љубави, други љубавни пар, Гудрун и Цералд, представљају патолошки однос двоје промашених људи, али врло вешто осликаних. Читаоца лако може да заведе њихов статус и друштвена улога, али и физички изглед. У стварности они су два дивна млада бића, прелепих тела и црта лица, амбициозна свако у свом позиву, омиљени међу припадницима своје класе. Али то је наметнута намерна замка. Управо због критике честог морализма који постоји у роману и тога да је Беркин пишчев гласноговорник, јер нам Лоренс као основну мисао не само овога романа, намеће да то није довољно, и да је главно питање колико капацитет за нормалан љубавни однос не зависи од новца, друштвених признања, лепоте физичког изгледа, и да је сваки сјај варка савременог доба.

Цералд и Гудрун нису способни за љубав. Они су робови свог нарцистичког света илузија, где су обожавани и битни, и где не могу да изађу из своје важности, у којој ће остати заробљени до краја. Они никада неће пробити љуску од јајета<sup>11</sup>. Као плодно тле њихових карактера, писац осликава патолошки однос, који се завршава смрћу, наговештавајући да се сваки такав однос завршава трагично по његове актере. Маске наметнутих и потиснутих осећања исувише су јаке да би оклоп могао да пукне, и никаква љубав не помаже, али ни страст, која је код ова два пара доминантна. Они никада неће достићи Сопство и унутрашњи склад са самим собом, противречности у њима самима су веће од могућности и жеље да се остваре. Љуска јајета и нарцистичност, одговара Лакановој концепцији

---

<sup>11</sup> Јаје је клица свега створеног. Универзални симбол, васељенско јаје представља животни принцип. Симбол је праисконског света хаоса. У њему је скривено исходиште и мистерија бића, васељенско време и простор, почетак, утроба, све што постоји у заметку, прародитељ, савршено стање сједињених супротности.

стадијума огледала. У Лакановој психоанализи „фаза емотивног развоја детета између шестог и осамнаестог месеца живота, у којој захваљујући препознавању себе у огледалу, дете обједињује сопствени лик, до тада перципира своје тело у деловима и истовремено открива себе као неког другог. Стадијум огледала припада имагинативном регистру у којем бива устаљена слика Ја“ (Бужињска и Марковски, 2009: 69).

Други пар чини потпуну супротност њима двома. Урсула и Беркин спремни су за љубав, и за самоостварење. Они су прошли кроз неуспеле љубавне везе, Беркин са Хермионом, која је мртва лутка друштва, а Урсула кроз различита искушења у роману који је претходио *Залубљеним женама*. Њихове друштвене улоге и статуси у друштву нису оклопи са којим се идентификују, већ само пука средства ка коначности. Они теже ка самореализацији кроз другог, кроз Ти, свесни да је љубав једино уточиште у зверском времену, и да права љубав спасава од сваког заборава. Беркин је на крају схватио да је Велика Мајка и извор живота. „Извор је веома често нека врста материце Велике Мајке и има феминине материнске квалитете“ (Франц, 2010: 73).

### 2.3 ЦЕРАЛД И ГУДРУН

Роман почиње, не случајно, венчањем. Ако је Лоренс и имао у глави важност почетка и краја, онда није случајно што роман почиње венчањем, а завршава га смрћу. Мистична церемонија венчања обећава завет двоје људи који ће бити заједно у добру и злу, док их смрт не растави:

„Али младина кола била су већ ту, украшена тракама и кокардама. Весело поигравајући, два зекана дојездила су до црквене порте и стали ту као укупани, фркћући и севајући очима, весело као звонак, пркосан кикот.“ (Лоренс, 1954: 30)

„Венчање је један колективни чин, веома различит од онога у чему би могли да замислимо сестре Бренгвен умешане, што је, такође, део драматичног и поетичног дела романа. У цркви ми се упознајемо са многим осталим главним

карактерима у роману, са породицом Кричових, једна од њих се удаје, Биркином, Хермионом, баронетовом ћерком и женом нове школе, пуну интелектуалне тежине коју тешко нервно удружује са савешћу“ (Ливис, 1955: 158). Смрт је стално присутна па и у тим моментима среће. Она је једина свепрожимајућа истина. Ако је његова главна тема љубав, њено клатно је током целог романа било између среће и смрти, између мистичног сједињења двоје у Христу, или у вечном крају егзистенције. И као да је писац био радикалан и да нам на крају романа шаље јасну поруку, да ако не изаберемо љубав, следи нам смрт, да ли симболична, да ли она права егзистенцијална. И оне су стално на оштрици ножа, преплетале се или не, прате једна другу у стопу. Марковић истиче да „Лоренс говори о стварима о којима се пре њега није говорило, а свака новина наилазила је на отпор. Да би га читалац схватио, мора имати смелости да себи призна много шта о себи самом, да се одрекне наивно идеалистичког традиционалног става према људској личности. То је вероватно више него ишта изазвало негативну критику савременика.“ (Марковић, 1963: 91)

Венчање на почетку не даје повод писцу само да укључи две кључне теме у роман, већ да укључи и да нам одмах представи главне јунаке, и клицу њихове даље судбине. Свадба Кричових је за то изузетна прилика. У дијалогу сестара, на самом почетку, већ имамо њихова главна опредељења, оне траже љубав, али не по сваку цену, конвенције које нуди брак саме по себи их не занимају. Оне не желе удају само да би се то истакло у њиховом малом месту. Прича после тога иде својим током, главна тема је начета. На венчању за око нам запада најинтригантнија личност романа, Џералд Крич, млади Аполон, али и Каин<sup>12</sup> у исто време, кога Гудрун одмах запажа и схвата да ће јој тај младић кад тад постати судбина:

„Наишао је Џералд Крич, плавокос, наочит, здрав, наизглед пун обилних залиха животне снаге. Држао се право, савршен и потпун као живо ремек дело које је тога часа изишло испод чекића, али му је у очима светлוצала чудна препреденост, препреденост којом је одисала читава његова љубазна појава, онако озарена

---

<sup>12</sup> Каин и Авељ су библијске личности које се спомињу у Старом завету. Каин је убио Авеља љубоморан што је Авељева жртва првина из стада била прихваћена, док је његова била одбачена.

привидним задовољством, готово срећом. Гудрун се дигла одсечним покретом и отишла не обазирјући се. Тај приказ није могла поднети.“ (Лоренс, 1954: 124)

„Ми видимо Цералда прво кроз Гудрунин поглед, на свадби у првом погалвњу, плавокосог и згодног младог Енглеза из више класе“ (Ливис, 1955: 158). На овај начин писац нас уводи у противречности љубавног пара. Он је физички савршен готово исклесан, али и препреден. Његова препреденост је у ствари лукавство младог индустријалца жељног успеха и стицања. Она, као уметница и вајарка, присуство тог живог Бога не може у почетку поднети, али неће моћи ни на крају, он је за њу био превише свега, што се сукобило са свим њеним укореним погледима на живот, брак и породицу. Он је само уметничко дело, али и мртав је у животу. Доказ томе је што он у неким моментима није, чак ни строги газда, он је просто равнодушан. Он сам у честим разговорима са Беркином, не зна у чему је сврха његовог живота и да би волео да му то неко каже. Њему је у животу досадно. Механизам традиције, научених улога и очекиваних поступака сувише је јак да би однео превагу над Цералдовом празнином, досадом и жељом за потпунијим животом. Он са собом носи бреме, између осталог, носи бреме греха, које га прогања, а то је братоубиство.

Из разговора Гудрун и Урсуле док су шетале језером, дознајемо да је Цералд убио брата, док су се као мали играли старом пушком нађеном на тавану. И док, на Гудрунин ужас, дознајемо да је Цералд уперио цев право у главу млађег брата, питамо се колико је њим владао дечији порив за игром, а колико подсвесни нагон да уништи овог другог, вечитог ривала који ће га у свему, па и у освајачким походима пратити кроз живот. Цералд је несумњиво поседовао неку врсту деструкције, која се могла приписати његовој невероватној самоконтроли, али и тежњи за поседовањем и доминацијом. Та траума братоубиства и жиг пратиће га до краја као догађај у психичком животу субјекта који је изазвао шок на који се не може привићи. „Траума је према Фројду болна ингеренција стварности, док је према Лакану ефекат приближавања реалном, односно ономе за шта нема речи у језику. У оба случаја траума не подлеже симболизацији“ (Бужињска и Марковски, 2009: 70).

Поседнички потенцијал куљао је у њему свом снагом, и да ли је требало одмах на почетку, елиминисати заувек сваког потенцијалног ривала? Празнина која му је стално јела душу, да ли је могла бити та која је вапила за заувек изгубљеним братом, и да ли је Беркин могао да је надомести. Цена усамљености коју је плаћао, граничила се са ценом братоубиства и моћи коју је стекао као успешни млади велепоседник. Неку цену, знао је добро, морао је да плати. Ако су се мушкарци, у овом роману, реализовали кроз љубав и кроз жену, ако је то по Лоренсу највећи животни циљ и самоостварење, Џералду то никако није могло поћи за руком. И сам је тврдио, да му телесни однос са неким очајним женама није помогао да нађе мир. Он је човек нагона, тако јаким, да му је некада било прилично тешко да их обузда. Писац нагласак ставља на његов однос са женама, са једне стране, а са друге стране, на његов однос са једном женом, Гудрун, кроз коју је пројектовао нарцистичку идеализацију себе самог, и сву своју вољу за поседовањем другог бића. То се најбоље види у сцени кроћења арапске кобиле:

„Притискајући кобилу свом својом тежином, његово тело подсећало је на оштрицу перореза коју нека силна опруга забија у канију. Опет је присилио животињу да се врати одакле је умакла и окрене је правце према возу у покрету. Њено дисање претворило се у ропач, ноздрве су јој биле неприродно раширене вреле рупе, широко раширене жвале откривале су њене искежене зубе, а подивљале очи биле су јој избуљене као да ће сваког часа прснути од напора или искочити из својих дупљи.“ (Лоренс, 1954: 204)

У боемском друштву у Лондону, млада и нестабилна жена, Минета, била је само жеља, да утоли глад сопствене звери, која је увек чучала негде дубоко у мраку његове јазбине подсвести. И чини се да је то било доминантно осећање, које га је пратило када су жене биле у питању. Са Гудруном је, ипак, било мало другачије. Она је била једно једино огледало<sup>13</sup> њега самог, али и његове пожуде и страсти, сестра близнакиња у нарцистичким пројекцијама и одигравању одређених друштвених улога. Али Џералда је за разлику од ње, равнодушност

---

<sup>13</sup> Стадијум огледала представља и спаја се са Фројдовом концепцијом Нарцизма, који представља и у себи носи жељу са поседовањем, док у Лакановој психоанализи то је предјезички стадијум и припада имагинативном регистру у којем бива устаљена слика Ја. Превазилажење стадијума огледала везује се за учење језика. Дете тада прелази из имагинативног регистра у симболички регистар.



убијала. Он није бездушни газда и строги послодавац, он је једноставно празан. Он је такав према својим рударима, као и према свим средствима која треба да обезбеде пут ка његовом циљу. Међутим, није само сплет урођених и наслеђених околности разлог његовог механичког живота, већ и његово опредељење.

Он је владар и господар, млада нада рударске индустрије и он брише и савладава викторијанску улогу свога оца у породичном послу. Производња и набавка постале су циљ његовог живота, док је изнутра зјапила празнина. Он има концепт у пословном смислу, док је у животу потпуни промашај, јер за њега нема формулу. Константно је у сукобу, јер га прогања осећај разочарења. Јаз између његовог пословног и приватног бића је огроман, он не може да га премости. У послу га успостављени механизам производње тера да никако не искаче из задатих оквира, што га потпуно отуђује од интимног и емотивног света. Емотивног, који није могао да досегне, као и пишчеву поруку тадашњем друштву. Цералд је био симбол једног времена, како социјалног тако и културног. О томе пише Вида Марковић:

„Афирмација живота у свим његовим видовима, истицање љубави као његове најснажније манифестације, морало је да одбије оне књижевнике који су под утицајем хришћанског учења гледали на физичку љубав као на нешто срамно. Експлицитно тумачење психичких и физичких процеса који воде здравој љубави између мушкарца и жене и приказивање такве љубави као најузвишенијег акта у људском животу морало је изазвати револт интелектуалних и церебралних књижевника и критичара, који су Лоренсу замерали одрицање примарности интелекта и свести.“ (Марковић, 1963: 91)

Када га Гудрун први пут додирне, он је ван себе, јер не може да помири блискост са механичким током живота којим је обузет. Лоренс често његову лепоту пореди са хладноћом севера, али он није хладан уистину, већ гладан љубави, као и Гудрун. За разлику од Беркина и Урсуле, он ту глад не може да утоли, и то не само зато што осим доминације, не зна ни за један други вид односа, већ што Гудрун није погодна за ту огромну глад, она је негде као и он сам. Она се после првог сексуалног односа са Цералдом осећа као да је одвојена од тела и природе, и уместо да му је ближа, она осећа да му је још удаљенија. Оно

што би, по Лоренсу, требало да буде круна једног односа, мистично спајање двоје у савршеном љубавном заносу, претворено је у обично задовољење нагона, неуротичних потреба, један обичан механички чин:

„Доста је било сада—доста за сада. Пред њом су били сви други дани када ће њене руке, као птице, моћи да се хране на пољима његовог мистичног податног стаса—а дотле доста.“ (Лоренс, 1954: 176)

И Гудрун и Џералд бивају заточени улогама својих занимања више него што је потребно за изградњу здравог идентитета. Колико је он заробљеник сурове индустријске машине, толико је она заробљеница модерне урбане бојемије, која добија пун изражај у радовима вајара Леркеа. Џералд је индустријалац и то је прво што се о њему сазнаје, Гудрун је уметница, и то се неколико пута провлачи кроз дело. Писац нам у неколико наврата описује до детаља њен стил облачења, што доводи у везу са њеном ексцентричношћу, али и некога ко је другачији од других и средине у којој се креће. Она нигде не припада. Својом конвенционалношћу она не припада боемском и уметничком свету Лондона, али исто тако својом ексцентричном појавом и својим несвакидашњим стилем не припада ни средини из које је потекла. Она је чудна птица<sup>14</sup>, како Беркин каже, и ништа је на свету не може задржати на једном месту. Своју жеђ за доминацијом она испољава у свету својих фигура, као што Џералд испољава у пословном свету својих рудника.

Ван тих светова они су препуштени својој немоћи, и само су они ње свесни, па се потреба за доминацијом јавља као одбрамбени механизам, као једини начин да се очува спољна фасада, она која се од њих очекује. Обоје се налазе у измаглици и опседнути су сопственим представама о себи, које презентују друштву, и у вечитом сукобу су између онога што би требало да буду, а што никако не могу и онога што им се чини да јесу. Овако је писац описао сцену мучења арапске кобиле од Џералда, као сцену потпуне доминације и жеље да се објекат потчини његовој вољи:

---

<sup>14</sup> Није случајно што је Беркин назива птицом, у симболичности тог назива она вапи за слободом. По својој способности летења сматрају се онима који повезују доњи и горњи свет, али и као гласноговорници божанске промисли. Слободан као птица, означава неприпадност, али и птица Феникс која изнова васкрсава.

„Кобила је сада механички копала ногама и ритала се, премрла од страха, немоћна у оковима јахачевих мишића и воље. Ти њени трзаји и чифтање по ваздуху личили су на самртну борбу створења коме се већ смрачило пред очима и које је више будило осећања сажалења него страх. Ребра су јој, изгледа, пуцала међу гвозденим коленима господара и она им се покоравала, савладана, готово као да је саставни део њеног рођеног тела.“ (Лоренс, 1954: 231)

Фројдово тумачење се односи на симболичност кроћења ида, односно несвесног од стварне свести, јахач кроти свог пастува, али да ли је тако мислио и писац!? Основна и беспоговорна претпоставка херменеутике од Шлајермахера до Дилтаја јесте у томе да се аутор боље разуме него што он сам себе разуме. Дилтај 1900. године, када је објављено *Тумачење снова*, потврђује ту тезу, као неминовну последицу о стварању несвесног. Та теза је и Фројдова полазна тачка, у којој се спајају ове две дисциплине разумети аутора боље него што он сам себе разуме, односно извршити у себи реконструкцију туђег живота. Једна од најупечатљивијих сцена у роману је, свакако, сцена у којој Џералд на крвнички начин кроти арапског коња<sup>15</sup>. Симболичност ове сцене и вишезначност је вишеструка. Многи су ову сцену тумачили као сцену силовања, која ће се касније транспоновати у сцену где Џералд и Гудрун воде љубав, али тако да је искључена свака врста бликости. У каснијем разговору између Урсуле и Џералда сазнајемо шта је Лоренс овом сценом хтео да нам поручи. Она јесте симболична сцена сексуалног чина, али и сцена где воља кроти нагоне, који прете да је разоре. То је борба на живот и смрт, али и сцена у којој нагони вољом бивају жестоко савладани. Савладани или скроз потиснути?! То је велика тема којој се Лоренс стално враћао. У Џералдовом случају, они су дубоко потиснути. Кобила крвари, то је бол њиховог потпуног савлађивања. Урсула негодује, она се дубоко не слаже са њим:

„Зашто да је подноси? — планула је љутито Урсула. — Она је живи створ, зашто би морала да подноси ишта на свету само стога што је вама пало на ум да је на то

---

<sup>15</sup> Симбол за ИД, у Фројдовској психоанализи, али и чест мотив у историји књижевности. То је симбол за нагонску страну личности која приближно одговара несвесном. То је велика збрка несвесног, односно сексуалне енергије наталожене у биолошким изворима нагона. То је необуздан хаос, неиздеференцирана стихија која насупротив организованом ја, нема никакву организацију.

нагоните? Она има исто толико права на своју природу колико и ви на своју.“  
(Лоренс, 1954: 255)

Расправа даље тече, Урсула је била очевидац његовог крвавог чина злостављања. Беркин брани становиште писца, да нагоне треба пустити, да би те слободно водили до вољеног бића, али и да се жене често понашају попут коња, клацкајући се између жеље да их мушкарац потчини са једне стране, а са друге да се потпуно ослободе и збаце са себе свога мучитеља, јахача. У Цералдовом поседничком карактеру, свако право на слободу у љубави је исључено. За писца битно је проникнути у суштину подсвести, осветлити нагоне, а тако је тврдио и Фројд примећујући да „ко је прошао кроз уску долину и нагло доспео на узвишицу... одакле се пружа широк видик на све стране света, он може да предахне на тренутак и запита се у ком правцу треба да се упуту. Слично је и са нама кад већ имамо иза себе... објашњење сна. Тако стојимо пред заслепљујућим блеском тренутне спознаје“ (Фројд, 1973: 118).

Да ли је у питању сан главне јунакиње *Љубавника леди Четерли*, где помахнитала кобила жели ослобођење, или стварна слика кроћења арапске кобиле, битна је самоспознаја. Цералд на крају покушава да удави Гудрун, јер не може да поднесе њен, евентуални, одлазак од њега и њену слободу, у којој њега неће бити. Она је попут његових угљенокопа, приватна својина, поседничко имање, младог индустријалца. Никако женска особа, рођена са својим правима на слободу, где су границе идентитета и бивствовања јасне. Мртва Гудрун би била само његова, он би је коначно имао само за себе, без обзира што му ни таква не треба, али једино таква би задовољила његов нарцистички акт челичне воље, јер како је крварила кобила, тако би исто уживао у њеној крви. Садизам модерног доба Лоренс описује на пластичан начин, као и право приватне својине. Модерно доба је у крви, која липти на све стране. Хладан разум доводи до убиства, али и до самоубиства. Схвативши да не сме да је убије пред очевицем, бежи у сметове леда и снега, у своје хладне сметове рација, где страда заувек. Свако одсуство истинске љубави, по Лоренсу води директно, на овај или на неки други начин у смрт:

„А сад је био само смрзнута мрцина мртвог мужјака. Беркин се сетио зеца кога је једном нашао смрзнутог на снегу. Био је крут као сува даска када га је узео у руке.

А сада је такав исти био и Џералд, крут као даска, у клупко савијен као да спава, само што је она самртна тврдоћа и у том часу била однекуд очевидна. Грозно.“ (Лоренс, 1954: 456)

Хладни сметови снега и леда само су симболични приказ хладних сметова Џеролдове велепоседничке воље, која је саму себе уништила, јер сваки садиста је потенцијални мазохиста, и обрнуто. Конфликт је у њему самом створио превелики јаз између хладног разума, и сирових нагона који нису сублимирали у рафинираност осећања и капацитет за љубав. То је основно Лоренсово становиште, и становиште Беркина и Урсуне. Без љубави си нико и ништа, само олутина човека који стреми ка смрти и потпуном ништавилу. И као што је рекао Урсуне у једном моменту, када су се препирали, а она стала на страну јадне животиње, да ако воља није господар, онда ће нама господарити властити коњ, и ту се нема помоћи, хтео, не хтео, човек мора господарити својим коњем. У стварности на крају му се десило све супротно, и иронијом живота, страдао је од свог властитог коња. То су ти сукоби који су вечито разапињали Лоренсове јунаке, супротности које у себи никако нису могли да измире, али измирити их, значило је комплетну реализацију Сопства и остварен пут од индивидуе ка личности.

Прејака је моћ самообуздавања<sup>16</sup>, која је заправо извор Џералдове способности за доминацијом над другима, било да су то рудари, кобила, Гудрун или Минет. Та научена вештина преношена са колена на колена, дала му је осећање супериорности као појединцу, међу припадницима своје класе, па чак и нације. То је и крај његовог сопства и витализма, које се транспоновало у његово очајничко трагање за изгубљеном сестром у језеру, за Гудрунином путеношћу када му је отац умро. Уосталом то га је и одвело у ништавило и смрт у хладним сметовима леда. Све су то реакције душе која потискује сваки спонтани нагон, јер га препознаје као непријатељску ћелију, коју плански жели да уништи. У тој жељи уништава, у ствари, властити идентитет. Писац нас до краја уводи у историју Џералдовога одрастања, као и у односе са мајком и оцем. Студирао је у

---

<sup>16</sup> Или потискивање, она је камен темељац Фројдове психоанализе. Потискивање настаје увек када су успомене, жеље, блокиране или потискиване уз помоћ ја, које на тај начин брани свесно од губитка његове стабилности. Одгурнути у несвесно они проналазе други пут повратка, кроз симптоме. У овом случају Џералдов садизам и агресија.

иностранству, а затим је путовањима по Африци и многим континентима задовољио младалачку поребу за нечим новим и тежњу за непознатим. У то време рудници га нису занимали, али када преузме посао од свог болесног оца, у њему се буде нагони за поседовањем и стицањем његових капиталистичких предака:

„Отац то није могао да разуме. Повукао се само са својим светлима у скровиште одаје свога духа, у ћутање. Лепи свећњаци вере, који више нису били у стању да осветљавају свет, гореће и даље благом и довољном светлошћу у неприступачним одајама његове душе и у тишини његове повучености. Џералд је пуном паром спроводио преуређење целе фирме, почев од канцеларија.“ (Лоренс, 1954: 425)

Али писцу то није довољан разлог због којег Џералд као представник модерног запада срља у пропаст. Можда је разлог у трансгенерацијској условљености поседништва предака, јер појам колективног несвесног у књижевности и уметности, али и у сваком појединцу део је обједињујуће несвесне представе која кружи. „Анализа књижевне симболике као експресија архетипских наслага несвесног непосредно некако изнад текста, води ка слоју првобитних слика које остају изван домашаја коментара. Колективно несвесно пројектује се кроз симболе и архетипове, које саме по себи није могуће представити, могућа је само њихова приближна, визуализација“ (Бужињска и Марковски, 2009: 67).

Не смемо заборавити ни бремене, као и грижу савести која га је притискала и носила са собом трауму, потеклу из детињства када је, нехотице, убио свог брата. Из Урсулиних речи, примећујемо да проговара сам писац. Џералд је желео подсвесно да уклони сваку сметњу ка циљу, сваку могућу препреку на путу успеха и слици о себи као најбољег и најлепшег. Са мајчине стране провлачи се у породици тешка неуроza<sup>17</sup>. Џералдов отац задојен је либералним традицијама. Он нема правог, здравог осећања према својим рударима, задојен либералним традицијама немајући снаге да погледа истини у очи и да призна да је поредак чији је он стуб заснован на експлоатацији, а не на чистој, хришћанској љубави, и да би крајњи став био да се одрекне положаја и имања. Он сву своју љубав на

---

<sup>17</sup> Лоренс често истиче трансгенерацијско преношење проблема на појединце. То је био случај и са његовом породицом, у односу између оца и мајке, али и у његовом према њима самима. Овде видимо да се мајчина неуроza пренела на сина.

крају усмерава на најмлађу ћерку, Винифреду, схвативши да је код остале старије деце промашио као родитељ:

„А онда је ту била Винифреда! Кад би само могао бити сигуран да ће њој бити добро, кад би само могао бити сигуран у то. Откако је умрла Диана и откако је његова болест почела да узима маха, његова жудња за сигурношћу достигала је готово размере фиксне идеје. Било је то као да чак и умирући морао имати на срцу неку мучну бригу, неку одговорност љубављу надахнут, милосрђем прописану.“ (Лоренс, 1954: 406)

Уверавајући самог себе све више у те обмане безусловне љубави према рударима, он упропаштава свој брак са енергичном младом женом која од њега тражи мушку снагу и смелост, а не хришћанске врлине. У жељи да побегне од сазнања да јој је муж слабић, она се удаљава од стварности. Рађа децу о којој није способна да се брине, тонећи све више у свој свет, који је сама креирала, безбедан и нем. Џералд се боји оца. Његова смрт отвара у њему провалију, у коју не сме да завири. Он није пројектовао у себе здрав стуб мајке и оца. То Лоренс наглашава. Џералд је само фасада, нестабилна личност, испуњена празнином. У агонији очеве смрти, он посеже за Гудрун, где она схвата да је он као дете које је незаштићено потражило мајчино тело, тражећи од ње заштиту од живота којег се боји, спас од изолованости, из које не може сам да се пробије. И овде видимо типичне пишчеве ситуације, где мушкарци решавају своје конфликте преко женског лика. Њему је потребна Гудрун, да би била његова веза са спољним светом, и утеха, неко ко ће надоместити недостатак родитељске љубави. На овај начин Лоренс дочарава његов лик:

„Дух му је био веома жив. Али је био сличан мехуру који лебди у тами. Могао је да се распрсне сваког часа и да га остави у маглама хаоса. Не би ни тад умро, то је знао. Наставио би да живи, али би се у њему самом срушио до темеља смисла његовог живота и оставио га празног и опустошеног. Божански разлог његовог опстанка ишчезао би заједно са њим.“ (Лоренс, 1954: 256)

Али она то не може да му пружи. Она је као и он. Празна са свим маскама друштвених улога. Њени капацитети за љубав су исто тако мали као и његови. Осетивши Џералдову слабост она се опире. Како је тврдила Мрковић:

„Њој је потребан мушкарац који ће је ослободити од ње саме, продрети кроз зидове којима се од спонтаног живота оградила, ослободити од изолованости и помоћи јој да кроз љубав пронађе себе, да изађе из мрака и дође до светлости. Али такав не привлачи жену као што је она. Зато је Лоренс на крају осуђује да лута, јер она није довољно јака да се суочи са самом собом.“ (Марковић, 1963: 90)

Покушај заједничког живота изазива сурове сударе. Она је принуђена да бежи, прогањана од Цералдове дивље звери, која никада неће утолити ни са једном женом своју емотивну глад пројектовану искључиво на телесну жељу. И колико она у више наврата жели да буде лепа и примећена, толико примећује погледе и присуство других жена у Цералдовој близини. Њој је то прихватљиво, и она ужива што поседује неког пожељног, који припада само њој. Две душе запоседнуте својим нарцизмом су превише за љубав која је чиста и једноставна. После његове смрти Гудрун остаје наизглед слободна, али и даље заробљена у свом механизму потискивања, не дозвољавајући да други виде олакшање после Цералдове смрти, стављајући маску привида тужних емоција које треба показати пред светом.

„Гудруна је седела у својој соби, лице јој је било бледо и равнодушно. Шта је могла да ради? Плакати није могла ни лелекати. Ни икакву бруку ни позориште од себе правити. Променити се није могла. Седела је непомично кријући се од људи. Једина јој је жеља била да избегне сваки стварни додир са догађајима.“ (Лоренс, 1954: 453)

Сукоб који ју је раздирао, а то је да буде друштвено призната, иако у својој суштини дубоко неприлагођена, са једне стране, а са друге гнушајући се истог тог друштва, није се смирио. Успела је, ако се гледа са малограђанске тачке гледишта, да освоји пожељног нежењу, откривши сву перверзност таме и истине, која се иза тога циља, али и њега самога крије. Она тај баласт није могла да носи. Њена неуроza је била јача од њеног здравог језгра.

Са друге стране гледано, изашла је из оквира који је њеној друштвеној улози задат, али она није доживела друштвену поругу, већ је била директно уведена у садомазохистичку агонију, која је била искључиво последица њеног карактера. Они као пар представљају негативне тенденције савременог света које



воде до пропасти духа, у крајњој линији до уништења и самоуништења. Гудрун је само вајарка и уметница, додуше успешна, али без неке велике унутрашње снаге. Она није довршена као Урсула. Њој за то недостаје Урсулина храброст, јачина и чврст морални стуб. Помоћ очекује од мушкарца, који је са једне старне довољно утицајан, познат и богат да би јој импонувао, а са друге стране довољно јак и здрав да би је преобратио. Али Џералд на крају, није остварење њеног сна. Пре него што ће погинути, она Џералда исмева, и то са фарсичним уметником, наказом и патуљком, бизарним хибридом индустријализације уметности. Он је пројекција демона њиховог амбиса подсвести, он је њихова пројекција личних сенки<sup>18</sup>. Она се, тиме што планира да оде са Леркеом, подсмехнула Џералду, али највише самој себи. Питање је колико за њу још има наде, или је и она, исто на Џералдовом путу. Нама читаоцима остаје да размишљамо, јер као и у *Љубавнику леди Четерли*, али и у *Синовима и љубавницима*, писац нам оставља отворен крај, који никада није случајан:

„Отворени крај је назив који је увео италијански књижевник Умберто Еко, упозоривши на изразиту склоност модернизма да одлуку о коначном значењу књижевног дела препусти читатељу. Разлика између отворених и затворених дела при томе није посве јасно одређена јер свако дело у некој мери коначни смисао препушта читатељу, но Еко сматра да је модернизам изразито склон дело оставити недовршеним или пак читатељу понудити намерно више могућности разумевања. Како појава особито долази до изражаја у постмодернизму, назив је постао појмом који се често раби у анализама постмодернистичкога књижевног поступка.“ (Солар, 2012: 436)

---

<sup>18</sup> Сенка је чест мотив у историји књижевности; многи познати писци су је користили. Познати роман Доктор Цекил и мистер Хајд, за Јунга, свесни део личности баца своју несвесну сенку. Она се састоји од нецивилизованих дела личности којих се стидимо и које нећемо да признамо. Састоји се од свесног Ја негативних и непризнатих особина. У пројекцији често је као и у овом роману у облику патуљка, демона, нечега што је до краја неразвијено. Лоренсова концепција овог романа по структури парова, може се тумачити и као пројектовање особина један у Другог, али и пројектовање конфликта у тог Другог. Тако се по основној Јунговој концепцији долазило до Сопства, или јединства психе.

## 2.4 УРСУЛА И БЕРКИН

Урсулу смо упознали у роману *Дуга*, као што смо напоменули. Колико је она Лоренсов гласноговорник у том роману, толико је Беркин у роману *Заљубљене жене*. Можемо слободно рећи да је љубав између њих двоје на путу успеха, за разлику од првог пара. Ту је изражена супротност у односима, карактерима, жељама и могућностима као и антагонизам између два љубавна пара. Да би нам показао, како један однос не успева, писац нам је показао како онај други успева. Урсула има још више посебности у односу на остале ликове, Марковић пише о томе:

„Мали је број ликова у енглеском или било ком другом роману, са којима се упознајемо на сам дан рођења и о чијим смо прецима тако добро обавештени, као што је то случај са Урсулом. Ми сазнајемо о њеном пореклу, о двама претходним генерацијама Брангвенових, о успону породице и преображају земљишта, које су обрађивали и у које су пуштали исто толико дубоке корене, као стабла која су сами садили.“ (Марковић, 1972: 76)

Анализирајући њу и Беркина, не наилазимо на ту динамику сагледавања конфликта људске психе, као што имамо код првог пара. Можда нам се може учинити, да су они обичан пар, досадан, без јаких страсти, прогањања, претњи и смрти из страсти. Наизглед је тако. Они и те како пролазе кроз кризне ситуације, сукобе, и препреке ка путу самореализације и обостране љубави. Ако је права, остварена, зрела љубав мирно море са понеким таласићем, онда је њена супротност бура у којој нестајемо заувек ношени високим таласима немирних вода.

Према томе можемо рећи да су Беркин и Урсула лоренсовски јунаци, који кроз причу надрастају своју свест, своје немире и сукобе, и одлучним корацима хитају ка сопству. Ни на крају писац нам, међутим, не обећава њихов успех, већ крај оставља отворен. Да ли ће Урсула успети да се избори са Беркиновом сенком, која у великој мери у себи садржи Церолда, као његов још један путељак ка

самоиспуњењу. То је онај део који се поклапа са појмом Реалног<sup>19</sup> и Фројдовим пупком сна, спојеним са Лоренсовим ликом у тачки отвореног краја и дела који никада неће бити протумачен или освешћен. Жижек напомиње да је Лакан под утицајем Хајдегера унео у речник психоанализе појам Ствари - нешто до чега се не може допрети, мада потпуно одређује ситуацију субјекта. „Јасно је да ова Ствар, која је у нама и изнутра нас, одређује иако се не може изговорити Фројдов пупак сна, који ствара значења, али им сам измиче. Тако долазимо до суштине онога што је Символичко и онога што је Реално.“ (Жижек, 2002: 256). Писац нас уводи у отворен крај, али и отворену судбину њиховог односа. Беркинова сен, и латентна хомосексуалност, део је ствари, која ће за Урсулу бити загонетка, али и изазов:

„Зашто вам ја нисам довољна?— рекла је она тада.— Ви сте мени довољни. Не желим, нећу никог другог осим вас. Нико ми други не треба. Зашто и са вама није исто тако?“ (Лоренс, 1954: 464)

У љубави њих двоје се, у принципу, све одвија око сенке оног Другог, али и дела који никад неће бити досегнут. Колико си у стању и спреман, колико желиш, да се носиш и бориш са сенком или тамном страном оног Другог, толико ће један однос и успети. То нам писац поручује, и кроз први пар, представљајући нам њихову немогућност и страдање од властитих сени. Читав роман је тест, а резултат неизван. На Урсули је да се избори са Беркиновом идејом о другом мушкарцу, јер је јасно да овај од ње неће тако лако одустати. У роману, њих двоје су као пар успели да створе основу за живот, великим делом успевши да створе заштиту за своје идентитете од претеће друштвене машине. Поставили су темељ за међусобни однос тих идентитета, и на крају су остале само финесе које ће одредити даљи раст сопства код сваког од њих, а тиме и судбину њихове везе. Лоренс све то оставља отвореним. Нема готових решења, нема овештале формуле, на сваком је морална одговорност за оно што чине, и што ће бити. Уједно је то и пишчев отпор према моралној скучености енглеског пуритизма, и његовим окамењеним формама. Управо преко тих недовршених, нерешивих дијалога у

---

<sup>19</sup> У каснијој Лакановој концепцији, оно што у психичком искуству не подлеже симболизацији или преводу на језичке знакове. Доживљај Реалнога, слично као и доживљај стравичног код Фројда, изазива немир код субјекта који стоји очи у очи са светом лишеним значења. Према Лакану, Реално је трауматично језгро у људској психи које слаби однос са стварношћу.

роману, писац ставља тачку на сваку коначност судбине и животних избора, и то је један од најдубљих парадокса и мислилачких супротности његове прозе.

Урсула је представљена као самостална жена, учитељица која не налази у почетку смирење у утврђеним облицима живота, препознатљивим у доба њене мајке. Устаљеност навика, полних улога, где мушкарац игра једну, жена другу, онако како је одавно установила традиција, пољуљана је заједно са осталим вредностима у друштву. Она исто тако не може да замисли прави пун живот, без љубави мушкараца и осећа га интуицијом свога била:

„Кад би само могла пробити последње љуске чауре у коју је била умотана, спутана! Плашила се немоћно да на видело промоли руке из свог мрклог мрака, као дете из мајчине утробе, али никако није била у стању да смогне снаге за тај подвиг, још није. Па ипак, имала је чудно неко предосећање, слутњу нечега што тек треба да се деси.“ (Лоренс, 1954: 14)

Урсула и Беркин се колебају између ових стечених вредности и истинских виталних жеља које извиру из дубине њихових бића и одбацују те улоге. Они знају да морају пробити овештали оклоп форме како би се потпуно остварили на путевима од индивидуе ка личности. То им се у почетку чини веома тешко, али су знали да ако то не ураде, остаће заувек заточени у мемли свакодневнице наметнутих улога. И ту спаса нема. Исто тако су били свесни да прошлост и традицију не могу баш сасвим одбацити, јер када би то урадили постали би као сви остали. Однос између свесног Ја и психе одређује наш духовни развој који чини суштину процеса индивидуације и иницијације у живот, а одбацити овештале и већ унапред припремљене форме и улоге, значи доживети просветљење кроз бол спознаје и самоспознаје... кроз Другог могуће је оздрављење и решење неуротичних конфликта, и са малим капацитетима за љубав код неких појединаца.

Урсула крчи себи пут у јавном и у личном животу. На брак гледа као на нешто што има смисла, само ако доноси унутрашњу пуноћу. Она је за разлику од њене сестре, зрела за остварење љубави. Она у себи жели да споји стечене односе према конвенционалном браку са једне стране, а са друге стране оне само њој својствене, који спонтано, нагонски извиру из дубине њеног бића, не желећи

притом, да једно искључи оно друго и обратно. И даље је у њој постојао тај исконски комплекс Велике мајке<sup>20</sup>, кога је потискивала у бојазни да ће заувек шчепати и прогутати Беркина, и да га никада више неће пустити, а тога је и он сам био веома свестан:

„Знао је да је Урсула ипак на њега упућена, и то потпуно. Знао је да је његов живот у њеним рукама, али би више волео лишити се живота него прихватити љубав коју је она нудила. Љубав старог кова била је у његовим очима тако грозан јарам, нека врста обавезне службе. Не би знао рећи шта се то у њему бунило тако несаломљиво против њених окова и њихових последица, али му је била одвратна и сама помисао на љубав, брак и децу, и на цео један живот проведен у породичној заједници, у страшној присности породничког огњишта и супружанског задовољства. Хтео је нешто светлије, отвореније, свежије такорећи.“ (Лоренс, 1954: 354)

За Урсулу, као и за Лоренса, љубав и смрт су били као тело и његова сенка, пратили су један другог у стопу, а где нема љубави ту остаје само смрт у којој се појединац остварује, у својој посебној егзистенцији, онако како то није учинио у љубави. Видевши у једном тренутку немогућност да оствари свој потпун однос са Беркином, Урсула помишља на само једну преосталу могућност, а то је смрт. Она сматра да је човек без љубави, само пука машина која из дана у дан обавља исту механичну улогу, и да је за разлику од тога смрт боље решење, јер она човека ослобађа од свих стега досадне животне колотечине и свакодневнице.

Она себи говори, да неће крочити у тај исти понедељак и почетак радне недеље, у то понављање сваког постојања, јер боље да изабере и смрт, као неминовни наставак живота у некој посебној егзистенцији, него живети механичким животом, који је само понављање других понављања. Умрети је за њу радост, радост потчињавања оном непознатом. У смрти она не види срам, али је сраман неиспуњен механизован живот. Сама смрт попут неомеђеног простора недостижна је животном благу којим желимо да је укаљамо. Она је знала да ће јој

---

<sup>20</sup> Као симбол Велика мајка кроз историју има широко значење и представља основу Јунгове концепције архетипова. Узима се као култ мајке богова и свега што живи. Она је синоним за хранитељку, али и мрачну мајку која једе своју децу. Може бити и синоним за појам негативне аниме у психи мушкарца, која је рушитељка или заводница, или позитивне аниме као што су у историји књижевности Дантеова Беатриче или Петраркина Лаура, Ленка Лазе Костића.

радна недеља без Беркина бити мртво обртање млинског кола, које меље на празно:

„Живела је много сама, повучена у себе, радећи, дани су јој се низали једнолики, један за другим, вечито са истом мишљу и у истим залудним покушајима да ухвати корена у животу, да га присно појми и пригрли од срца.“ (Лоренс, 1954: 14)

Живот без љубави је досадно обртање једног те истог точка досадне свакодневнице. За њу, смрт би била узвишена круна личног развоја, искуство којим се крунише живот сваког појединца. Знала је да је остварила све животне могућности и потенцијале, али да не може никог присилити да је воли. Живот је, свакако, сам по себи сраман, али без љубави је бљутав. Ходала је целог свог живота стазом испуњења својих могућности, а без љубави само ће још више убрзати свој крај. Све могућности њеног развоја су се испуниле, знала је све што треба да зна, искусила је све што је требало да се искуси, и ако јој љубав још није дата као таква, она ће попут презрелог воћа пасти са дрвета, и похрлити достојанствено ка свом крају. Ето шта је за Урсулу Бернинген значила љубав, али и њена пропаст. Она није имала дилему ни сукоб, она се није трзала на клацкалицу животне одлуке, јер је добро, за разлику од Гудрун, познавала саму себе. Бог или пружи или не пружи. Она је са миром у души чекала разрешење своје судбине:

„Знање је ствар човечја, а у смрти наша природа није више човечанска. И радовање томе раскошна је накнада за сву горчину знања и за сву беду нашег човечанства. У смрти нећемо бити човечијег кова и нећемо имати знања од овога света. Обећање те благодети јесте наша једина неразорива баштина, баштина којој се надамо са радошћу у срцу, као наследници своје пунолетству.“ (Лоренс, 1954: 320)

За Урсулу, али и за самог писца смрт представља коначност свих људских могућности, али не само њих. Смрт је за њега попут телесног односа двоје људи, или попут страсти. То је стање где се скидају све друштвене улоге, све маске и све људске сујете. То је стање свести попут екстазе где тонеш у потпуни самозаборав. И у тој тачки се за Лоренса љубав и смрт заувек спајају, у тачки чисте телесне

љубави, где ништа више није битно. Отуд Урсула бира крај, као једину могућу и истинску замену за праву љубав. Она је хтела да се уда, али није желела по сваку цену. Хтела је исто тако да споји традиционално схватање брака које је наследила од својих родитеља, наслеђе које је трансгенерацијски текло њеним венама. Није могла тек тако хладнокрвно да га одстрани, јер је оно обузимало њено биће, и борила се са њим све јаче и јаче. У светлу традиционалног схватања брака њено биће није могло да прихвати Беркиново опирање, али ни сенку другог мушкарца која га је све више обузимала. Са друге стране борила се сама са собом да прихвати његово модерно схватање брака и односа двоје љубавника. Беркин Џералдову смрт доживљава као лични пораз, и заборавља на њу:

„Заборавио је опет да је и она ту. Окренуо се на Џералдову страну и опет се загледао у њега. Чудновато подигнуте главе попут човека који је забацује пред нечијом увредом, напола охоло, посматрао је хладну, нему материју земског лица покојниковог.“ (Лоренс, 1954: 461)

Код Беркина је ситуација била другачија. Он је један од ретких ликова Лоренсових романа, који није обележен класном припаднишћу, што је веома битно, те њега посматрамо као бескласног мушкарца. Он је сиромашног порекла, баш као и писац, духовно напредовао, добио стипендију, изборио се за самог себе без обзира на наметнуту судбуну, која га је у свему ограничавала. Међу осталим јунацима он је био на туђем тлу, тлу где се тачно знало шта је чије, шта коме припада. Лоренс нам у наговештајима даје утисак да га је Хермиона издражавала, односно да је била његов мецена. Малокрвна жена, без пигмента, нашла се у почетку као могућа препрека у реализовању односа између Урсуле и Беркина. Међутим, у љубави према Урсули, Беркин се ослобађа нездраве дугогодишње везе са Хермионом, интелектуално јаком женом, али емоционалним богаљем. Она воли Беркина хладном интелектуалном љубављу, чија лудачка воља стреми да га зароби, да сломи његов дух, и потчини га заувек себи:

„И била је опет чврсто у седлу и на коњу, на високом коњу, та вечна Велика Мајка—жена. Зар он то није знао по Хермиони. Смерна, ропски услужна Хермиона, да шта је друго она све време била него „матер долороса“, која под велом своје ропске услужности захтева опет своје тобожње право, са

страховитом, подмуклом осионошћу, и женском тиранијом, тражећи натраг човека кога је родила у мукама.“ (Лоренс, 1954: 370)

Представља негативан лик савремене интелектуалке водећих кругова, поствикторијанског друштва, који је писац успео да прикаже са великом иронијом. Приближава се Џералдовом лику, и гоњена демонима своје подсвести покушава да убије Беркина, ношена плимом потиснутих емоција и потиснуте сексуалности, ношена хладним сметовима челичне воље и разума. „И овим се придружује плејади Лоренсових бескрвних ликова, полу људи полу машина, са својим поседничким карактерима, продуктима модерног доба, где у моментима када све потиснуто не може више да буде на силу закључано, већ излаз тражи у суманутом покушају убиства, помоћу окидача свести.“ (Марковић, 1963: 89)

Беркин, бар у почетку, није приказан као јака личност, која се опире свом класном кићењу перја, јер је Хермиона у почетку била његова заштитница и мецена, вечитом филозофу и луталици. У роману је приказан дугачак пут његовог оснаживања до самосталности. Биле су то велике буре које су га ломиле, али је успео уз помоћ Урсулине љубави да се савлада, победи демоне и ојача. Овако га Хермиона види:

„Ви и спонтаност! Најсмишљеније створење које је икад ходило и гмизало овим светом! Ви бисте доиста умели бити спонтани, али на смишљен начин, ето какви сте и то сте ви. Зато што хоћете све да сабијете у тесни кавез воље и обухватите студеним огледалом ваше свести која је пуна смицалица и давно утврђених намера. Све бисте хтели да стрпате у ту вашу малу одвратну лобању коју би требало разбити као орах.“ (Лоренс, 1954: 156)

И овде у неколико реченица Лоренс на несвакидашњи начин приказује сву перверзност поседовања, и сав очај и празнину једне особе без вреле телесне крви, чија душа стоји празна попут кавеза, у којем је некада давно живела једна птица, никада пуштена на слободу. Осуђен је на пропаст сваки јунак Лоренсовог романа, који не измири страсти са разумом, и који страст претвара уместо у виталистичку енергију, у саму жељу за поседовањем. И Хермиона нас све више и више, како читамо роман, подсећа на жене вампирице, што исисавају крв живих људи, претварајући их постепено у мртва бића, док је иста та крв саму не угуши, јер она



ништа што је витално и истински људско не може да поднесе. У касно викторијанском друштву, он није никако могао бити тај који се уклапа. Целим његовим бићем владало је осећање сувишног човека. Имање је доживљавао као простор у коме се живи и ужива, а не да би се поседовало. Према тим мерилима Лоренс и уводи појам племенитог дивљака, човека вођеног инстинктом и слободним духом, неприпадношћу иједној класи, неодређеног порекла, скромних примања. Он представља духовну аристократију. Попут Паркина, бори се против класних разлика, стаје на страну сиромашних, покушава да прогусту разводњену племићку крв. Насупрот њему, Лоренс ставља младог индустријалца, којем недостаје онај независни витални део личности, неприхваћен или потиснут, да не би сметао свим наслеђеним улогама у друштву, породици, васпитању, друштвеној предодређености. Он је просто равнодушан, како према људима, тако и „према свим другим алаткама које треба да обезбеде успех његовог подухвата“ (Кољевић, 2003: 85). Лоренс осмишљава њихову међусобну привлачност. У сцени рвања одмеравају истински своје снаге, али то је и сцена која подсећа на сексуални чин. Међутим, Беркин након тога убрзо схвата Цералдову ограниченост:

„Обојица су заћутали. Беркин је све време гледао у Цералда. Чинило му се да сада не види у њему телесну личност, људску животињу, коју би обично гледао и која му се толико допадала, него целог човека у свој његовој ограничености, осуђеног на пропаст, кобно знаменованог баш тим уским границама које су га сапињале.“ (Лоренс, 1954: 383)

Иако је сопственим залагањем постигао одређени успех, Беркин није испунио основна начела друштва у ком се затекао. Није се повиновао основним традиционалним нормама и није стекао материјални иметак. Идеју о хомосексуалном односу уводи као сегмент који се опире конвенцијама стандардног брака. Урсула је већ померила границе тиме што је у претходном роману *Дуга* доживела то хомосексуално искуство на свом развојном путу, и донекле разуме Беркина, али у исто време и не може да се суочи са његовом идејом. Руперт има панични страх да ће га Урсула увући у конвенционални брак. Он се у једном моменту сећа „афричке статуете, жене са мањим лицем попут бубе, шокантним елегантним телом на малим ружним ногама и избоченом задњицом“ (Лоренс, 1970: 254). И то није случајно. Хју Стивенс у свом тексту под

називом *Секс и нација* (*Sex and the nation, 2001*), поводом мотива расе у роману, каже:

„Метафорична замршеност тропова расе ероса и смрти у *Заљубљеним женама* је, невероватно, густа. Да бисмо разумели ове метафоре ми треба да вреднујемо контрадикције активне у оквиру њих. Најважније, једна која доноси живот близу смрти, спајање креација, испуњење и разлаз. Ова метафорична нестабилност је најактивнија у расној опозицији између црног и белог, африканаца и северњака. Са Џералдом Кричом, Руперт Беркин жели даље сензуално искуство, нешто дубље, мрачније него што обичан живот може да понуди.“ (Стивенс, 2001: 57)

Он у неколико наврата тврди да би радије искусио смрт, него искуство конвенционалног брака, које му Урсула нуди. Он тражи Џералда као допуну својој хетеросексуалној вези, да би побегао од Велике мајке, коју подсвесно осећа у Урсули, мислећи да ће га она ослабити као мушкарца. Хомосексуална жеља код Лоренсових ликова, често је ношена конфликтом доминантних жена. Али исто тако они једино могу да се самореализују кроз жене. О томе говори Марковић:

„По Лоренсовом схватању, жена је оно биће које задржава блиску везу са природом. Стога је природно што је он у лику жене, а не мушкарца, најпотпуније изразио оно што је сматрао суштинским конфликтом, преко кога се може успоставити хармонија са самим собом, и сходно томе, са природом и светом живих бића.“ (Марковић, 1972: 75).

И то је тај вечити конфликт око кога круже. Мушка хомосексуалност је покушај да се заувек избегне мрачна моћ жене, тиме порази природа, и уништи свако могуће зачеће. У прологу романа<sup>21</sup> у коме се директно говорило о хомосексуалним тежњама Руперта Беркина он тврди да је према мушкарцима осећао невероватну привлачност, за коју мислимо да је у ствари бежање од сваког женског ауторитета, женског архетипа:

---

<sup>21</sup> Пролог у роману *Заљубљене жене* у којем се говори о хомосексуалним склоностима Руперта, Лоренс је избацио из завршне верзије романа.

„Између архетипа<sup>22</sup> и дела успоставља се двосмеран однос, управо исто онакав као у Платоновј теорији идеја, који повезује идеје и појединачне предмете: архетип учествује у делу, док дело репрезентује или подражава архетип. А истраживач архетипова подсећа на филозофа упућеног у тајну платонизма који се, после низа нивоа сазнања, издиже до саме идеје сазнања, која се по Платону, очигледно не може представљати. Тако истраживања књижевности постају иницијацијска делатност.“ (Бужињска и Марковски, 2009: 40)

Појам женског архетипа уткан је у роман, али и страх од њега и брака. Можемо поћи и од значаја брака у времену које се са својим вредностима распадало. Брак је представљао трговачки уговор између две стране, у којој је жена била потпуно подређена мужу. Удаја се сматрала врхунцем улоге једне жене; она је била подложна притиску како супруга, средине, па и своје породице. Ако је негде могла да отпусти потиснути вентил доминације, било је то у улози мајке, најчешће мушке деце, који су у тим затвореним и већ унапред планираним полним улогама, доживљавали доминирајући нагон страсти својих великих мајки. Већ на почетку романа сестре Брангвен сматрају да брак није почетак, него крај искуства. Оне сматрају да брак није нешто што би сматрали као обавезу, већ нешто што би требало доводити у питање. Оне су као и већина Лоренсових јунака у сукобу. Сукобу са средином у којој живе, са прошлошћу, са родитељима, у сукобу унутар владајуће класе, класе у којој се налазе. Оне не желе да своју неприлагођеност реше брачним статусом, оне желе да се прво прилагоде, па да се удају. Гудрун уопште и не жели да се уда. Она се уметношћу брани од самог живота. Урсула тражи, ипак, љубав, не брак.

Из свега овога могао би се извести још један мотив хомосексуалне жеље код Лоренсових јунака. Неприхватање давно наметнутих улога, али и страх пред новим изазовима и непознатим путевима нових и другачијих љубавних односа, који долазе са модерним временом, може представљати бег у хомосексуалност. Беркин се плашио:

---

<sup>22</sup> Архетип - у Јунговој теорији скривена представа укорењена у колективно несвесно која влада људском психом. Архетипови, као наиндивидуалне структуре уобразиље, опиру се рационалној анализи. Као првобитну слику архетип треба строго разликовати од слике која је његова појединачна репрезентација, као симбол. У структуралистичкој концепцији Нортропа Фраја, архетип је повратна слика која омогућава повезивање најмање два књижевна дела, а захваљујући томе и интеграцију нашег књижевног искуства.

„Испуњавала га је готово безумним бесом та спокојна самоувереност са којом је вајкадашња „магна матер“, присвајала себи право да све буде њено зато што је од ње рођено. Била је „матер долороса“, када је човека у утроби носила и на свет родила и магна матер, после, која је целог живота полагала право на њега, на његову душу и тело, пол и смисао, на све изреда што је његово и с њим у вези, ма у ком погледу. Ужасавао се над том и таквом „магна матер“, чинила му се мрска и мржње достојна.“ (Лоренс, 1954: 278)

Из овог одломка примећујемо прави корен хомосексуалне приче, али и мржње међу половима. И како је живот у својој бити увек ношен иронијом, од чега бежиш, то те увек на крају, ипак, сачека. Управо је том мржњом био заточен са Хермионом, коју је мрзео из дубине свога мушког бића. Она је била та кастрирајућа мајка, која је хтела да од њега направи малог дечака, и беспомоћно биће, које ће заувек зависити од ње. А њему би, у том односу, било једино преостало да се попут малог детета батрга у својој немоћи пред њеном доминацијом. И ту у односу са њом, настала је клица његове жеље према особи истог пола, као могућој одбрани, од Ње, која ће га једног дана појести целог. На крају романа Лоренс му оставља могућност да, ипак, себи коначно, после свега нађе адекватну мушку особу, са којом ће бити комплетан. Он од тога неће одустати тако лако. Џералд није тај. Његова тежња ка остварењу крвног братства, комплетног, свепрожимајућег са Џералдом није успела, јер се показао као непотпун, јер је његова душа доживела потпуну механизацију. Руперт је тражио крвно братство са погрешном особом. И када на крају романа жали што Џералд није у њему видео спас, а тражио га је у погрешној особи, у Гудрун, он тиме оставља самом себи могућност да негде касније нађе себи сродну мушку душу. Он тражи нераскидиву, вечну повезаност, сигурност међусобног ослањања два мушкарца те поручује Урсули:

„Имајући вас, ја могу да проживим цео свој живот без иког другог, без икоје друге суште, безграничне присности. Али да бих овај живот употпунио, да бих га учинио стварно срећним, хтео сам вечну заједницу и са једним човеком. Побратимску. Још једну врсту љубави.“ (Лоренс, 1954: 464)

У томе на крају није успео. Џералд је већ нешто друго. Џон Хама тврди да „Џералд бира своју смрт, баш као што Беркин бира живот“ (Хама, 1992: 395).

Њему недостаје Беркинова страственост и виталност. Он хоће да се оствари кроз њега, кроз тог Другог, јер у једном моменту га празнина душе, и њена једнодимензионалност гуше, и увлаче постепено у њега немир. Према женама он поступа двојачко: освајачки тамо где нема отпора и заинтересовано тамо где види препреку. Као лик је непотпун. Он прихвата Беркинов предлог о братству по крви, али није потпуно сигуран у то. Своју хомосексуалност држи под контролом, и не препознаје је. Руперт је могао бити неко ко ће му помоћи да нађе неки други аспект своје личности заробљене у оковима модерне машинерије његовог бића; неко ко мора своју улогу да одигра до краја. Њега у исто време привлачи, али и одбија Беркинова безкласност, одсуство наслеђене одговорности. Он је према њему беспомоћан помало, али га са друге стране његов поседнички карактер тера од идеје праве љубави према мушкарцу. Овде се намеће питање класне одређености и ограничења, а не питање пола и полних улога. Кољевић тврди да:

„Писац осећа да здрав однос између мушкарца и жене не решава све и да је мушкарцу потребан мушкарац да би се до краја изразио и постигао пуноћу. Однос мушкарца према мушкарцу провлачи се кроз Лоренсова дела од *Белог пауна* све до смрти. Он то питање није умео решити, и оставио га је отвореним, али га је то питање мучило до краја.“ (Кољевић, 1963: 110)

У сцени рвања Беркина са Џералдом наметнута је у књижевном поступку асоцијација на сам сексуални чин између два мушкарца, него што је он дословно и постојао у сценама између мушкарца и жене. Џералд и у овој сцени вага ко је победник, а ко побеђени. Он се и после односа са женама осећао празно, јер му је сваки сексуални чин значао или победу или пораз. Агресивност и сексуалност имају исти корен. Он се после рвања прећутно повиновао Беркиновој доминацији. У односу са Гудрун после очеве смрти, осећа се као напуштено дете. Преузима мајчинску улогу посетивши Беркина после Хермиониног напада. Све су то противречности и слабости освајача и вечитог победника, о којима он сам неће ништа да зна. Осећао је подсвесно слабићи страх од смрти:

„Џералд га је погледао својим плавим очима које су подсећале на челично оружје са плавкастим одсевима. Осећао се непријатно, крај све привидне равнодушности.

Марио је итекако, у ствари, да ли ће умрети или не и био често у великом страху због тога.“ (Лоренс, 1954: 376)

Огромна је разлика између њиховог појединачног осећања и става према женама са којима се срећу у роману. Беркин жели да уђе у чврсту емотивну заједницу са Урсулом, одбојан једино према Хермиони, која представља мушки принцип. И док саопштава у возу за Лондон Џералду, да хоће брак и љубав, овај постаје све несигурнији у своје сопствене жеље. Џералд је губитник у саодносу са Другим, и пре него што се однос развије. После рвања, Беркинове мисли су отишле ка Урсули:

„И нешто ју је силно њему вукло, чудно попут силе непознатих чини. Клечећи на асури пред њим, обавила му је руке око паса и припила лице уз његова бедра. Каква радост! Каква раскошна радост! Била је засењена његовим изобиљем, чинило јој се да лебди небом сазданим од сласти и задовољства.“ (Лоренс, 1954: 138)

После те сцене, он схвата да Џералд неће да прихвати његова настојања. Да он то у ствари, због свог класног опредељења не може. Када стоји поред њега мртвог и у тренуцима самозаборава, он жали што Џералд није увидео да је могао да му промени судбину. У Фројдовој теорији овакав однос је класичан сукоб супер ега и ида, јавног и приватног бића у појединцу. Беркин на крају тражи да Џералд буде сахрањен у Алпима, а не у Енглеској, јер његов его не би поднео близину његових осујећених намера. Не смемо заборавити ни пишчев нагласак у опису Џералда и Беркина као изразито мужевних мушкараца. Они су желели један другог, али то никада не би признали, јер би се са тим признањем одрекли своје мужевности. Из овога се јасно види да је међу њима било доста препрека, како унутрашњих, тако и спољашњих. Џералдов супер его обузимао је цело његово биће, најјаче изражен у последњој жељи доминације над природом, ако то већ није успео над једном женом. Ова врста доминације надвладала је саму себе и сам нагон за самоодржањем и животом. Одабрао је смрт као разрешење:

„Мучио га је нарочито месец. Сијао је бљештавом светлошћу. Омален и блистав, десно испред њега, блистав округао колут од кога су га болеле очи, који је непрекидно био ту, ишао је корак са њим, од кога се није имало куда побећи.

Желео је толико пута да дође на крај тог пута, доста му је било свега.“ (Лоренс, 1954: 449)

### 3. ПРВА ЛЕДИ ЧЕТЕРЛИ

#### 3.1 БИОГРАФСКО У РОМАНУ

Мораг Шијак у својој студији по називом *Рад и особеност у роману Љубавник леди Четерли (Work and selfhood in Lady Chatterley's lover, 2001)* даје преглед, али и виђење овог Лоренсовог дела:

„Љубавник леди Четерли је позната, чак и озлоглашена књига о сексу. Роман је подељен на три дела: први покушава да региструје природу и узроке психичке и социјалне деградације, у другом делу садржи низ сексуалних сусрета између главне јунакиње и чувара имања, а трећи део разматра одрживост њиховог опстајања као пара. Лоренс је креирао три различите верзије романа, користећи низ различитих карактера и околности које артикулишу различите облике друштвене и социјалне дисфункције, али основне теме дегенерације, поновног рођења и последичне крхкости остају исте, током поновног Лоренсовог писања“ (Шијак, 2001: 87).

Може се наслутити да роман одише одблесцима љубави и туге, које је писац транспоновао у лик и интимну причу баронице Констанце Четерли. Читалац помишља да је сву своју уметничку виртуозност саткао тако што је и у овом роману, сажео своју причу и визију у женски лик, усамљене младе жене. „Мотив жене из виших кругова која даје себе човеку из народа и постаје срећна његовом снагом и виталношћу, појављује се често у Лоренсовом раду“ (Хау, 1956: 150). Фрида Лоренс, наводно се поверила пријатељицама да јој је муж импотентан, што је био пропратни симптом туберкулозе коју је лечио 1926. године, а она је, како тврде, имала бројне љубавнике, а мотив њених прељуба, била је пишчева болест. Или изгледа да није. „Роман је објављен о ауторовом трошку 1928. године у Фиренци“ (Бекет, 2002: 12). О односу биографског, књижевног и психолошког књижевност је језик који психоанализа користи да би говорила о себи самој, да би сама себе именовала. То смо већ напоменули. Али у



борбеној фази развоја психоанализе јунак анализе био је увек писац у чију психу се настојало завирити помоћу текста.

Из овог контекста узимамо овај роман као надахнуће психоаналитичког речника, са свом његовом терминологијом, и ако кренемо од саме теме романа, и односа љубави и сексуалности, тела и душе. Ако психоанализа користи књижевност да би говорила о себи самој, онда је Лоренс писао да би лакше имао увид у срж сопствене душе. И успео је у томе. Овај роман представља један од његових најуспелијих дела, ако узмемо у обзир цео његов књижевни опус, укључујући путописе и новеле. Композицијски и садржајно заокружено, успело и свеобухватно дело, представља прави бисер светске књижевности, али тада нису сви тако мислили. Овако је писао и мислио писац у своме предговору немачком и француском преводу романа:

„Енглески издавачи наваљу на ме да објавим једно прочишћено издање ове књиге и обећавају ми при томе лепу свотицу новца. Ако се изостави сав тај еротски баласт, кажу они, и све те непоћудне речи, читаоци би се уверили да је ово одличан роман. Попустио сам дакле искушењу, и дадох се на чишћење. Брзо се међутим уверих да је то немогућ посао. То би било исто тако као кад би нетко себи штучнуо шкарама нос да га дотера. Књига је кварила.“ (Лоренс, 1966: 5)

Из овог предговора видимо колико је писац био модеран, бунтован, али и усамљен, вечито ишавши испред свога времена, јер чишћење је исто што и када „књижевно стваралаштво подсећа на одбрамбену делатност психе, јер је у оба случаја између света и ја постављен филтер фантазије који спречава осећање непријатности. Књижевни текст није аутономни артефакт, већ упућује на ствараоца, тачније на његове несвесне фантазије, захваљујући којима он решава деликатне проблеме сопствене психе“ (Бужињска и Марковски, 2009: 7). То је нешто што је Лоренс увелико знао, али његови савременици нису могли да се суоче са тим.

Праснуо је као динамит, одјек овог романа. „Због описа експлицитних сцена секса, после низа суђења и скандала, у интегралној верзији са свим љубавним сценама, које су раније биле избациване, роман није објављен у Енглеској до 1960. године“ (Бекет: 2002: 75). Прва верзија краћа је од коначне за

стотинак страна, у њој је различит љубавни заплет и крај романа, чак и презиме главног јунака. По тумачењу његове жене Фриде, Лоренс је прву верзију писао онако како је навирала из њега, док је у трећој био свестан и мишљења својих савременика: „Цели роман је написао три пута, а трећа верзија је и потискивана“. Најмилија ми је прва верзија, Лоренс је тужно рекао пошто је написао прву верзију, *Прва леди Четерли*: „Рећи ће као што су говорили за Блејка<sup>23</sup>, то је мистицизам, али неће им успети, овај пут не, код Блејка то није био мистицизам, а ни ово није. Нежност и благодот нису у себи имали довољно продорности и борбености, све је било помало суморно. Уосталом, обузело би га другачије расположење и поново би се латио тог романа.“ (Лоренс, 1983: 11)

Када смо код мистицизма, који спомиње Фрида у предговору првој верзији романа под називом *Прва леди Четерли*, све оно што је тадашњим критичарима, али и целом социјалном миљеу било неприхватљиво, сматрали су за непознато и мистично, јер се „књижевни текст третира као симптом на основу којег се долази до скривеног смисла. У случају Јунгове психоанализе улогу симптома играју симболи, а улогу скривеног смисла архетипови“ (Бужињска и Марковски, 2009: 73).

У овом раду бавићемо се *Првом леди Четерли*, коју је Фрида у овом одломку издвојила, али споменућемо и дужу верзију, која је знатно другачија од прве верзије. Интерпретација скривеног смисла, не прати интерпретацију мистицизма и окултног, већ прати симболику појава, али и општих архетипских места, у представама љубави и њених манифестација, која су иста и постајала су кроз векове уназад. Овако је Фрида писала своја запажања своје сину септембра те давне 1926. године:

„Лоренс одлази у шуму писати, пише дугачку новелу, непрекидно начињући нова напорна питања, онај чудни класни осећај или однос између душе против тела, не ја то добро не објашњавам, онај животињски део.“ (Лоренс, 1983: 5)

---

<sup>23</sup> Вилијам Блејк, енглески песник, сликар и гравер, рођен је 1757. године. У сликарству и поезији био је визионар, мистик и симболист. Захваљујући својој граверској вештини Блејк је своје књиге украшавао сам те је њихов тираж био прилично незнатан. Он је један од ретких књижевника од антике до данашњих дана који је конструисао властити митолошки систем са мноштвом ликова и архетипских представа чија је симболика изузетно сложена, али незаобилазна у тумачењу његове поезије.

Ипак, након свега, ово дело спада у један од најупечатљивијих и најоригиналнијих романа 20. века. Морално беспрекорно друштво, какво је било викторијанско, није могло одмах да прихвати слободне и ласцивне сцене романа. Популаризацији овог романа допринела је и његова филмска верзија, снимљена 1981. године, у којој је главну улогу играла Силвија Кристел. Снимљено је више верзија истоименог филма, али је ова из 1981. остала најзапаженија. Проблеми са слободом у описивању интимних детаља, пратиће Лоренса до краја његовог, како књижевног, тако и уметничког стварања. Тврдио је да:

„Нама је све допуштено, ако нешто мислимо можемо то и извршити, и човека ниских инстинката, прљаве маште и који тражи само неподопштине, међу њима ова књига нема места. Али ја им свима кажем: чувајте своје настраности ако вам се то свиђа, лицемерство, површна распуштеност, прљаву машту! Ја остајем код своје књиге и свога схватања: живот се може само онда поднети кад су дух и тело у потпуном складу, кад међу њима влада потпуна равнотежа и један другог поштују.“ (Лоренс, 1966: 10)

Овако је говорио и мислио писац априла 1929. године у предговору француском и немачком преводу ове књиге. Живео је потом још само годину дана, али су његове идеје остале заувек запечећене дубоко у корицама његових књига, идеје равнотеже духа и тела, духовне и телесне љубави, као и да свако искључивање једног на штету другог води у девијацију и неурозу. Његово размишљање поклапа се са Фројдовим ставовима о неурози, па тако Бужињска и Марковски тврде: „Људи оболевају од неурозе кад им је одузета могућност да задовоље свој либидо, дакле услед ускраћења, а симптоми су управо замена за промашено задовољење... неурозе

не произлазе из сексуалности, него за своје порекло дугују конфликту између ја<sup>24</sup> и сексуалности. Пошто је немогућност задовољења сексуалне енергије узрок неуроза и извор сублимације, психоанализа, примењена у истраживањима

---

<sup>24</sup> Према Фројду „ја“ је део психичког апарата смештен између нагонског дела и оног дела који представља интерполацију друштвених норми и забрана. „Ја“ је одбрамбени стожер личности у неуротичном конфликту. У Лакановој концепцији его се појављује као чинилац који захваљујући стварању компактних представа, маскира првобитну неповезаност тела.

уметности, углавном се бави неуротизованим субјектом који се изражава помоћу текста.“ (Бужињска и Марковски, 2009: 58)

Ово последње знао је и сам писац, али је и знала критика тога времена. Решавао је своје конфликте пишући и бавећи се књижевним стваралаштвом, али и сликајући. Мотиви његових слика садрже сличне представе које као да су изашле из романа. Теме сексуалности, телесности, анималне природе, али и љубавног троугла, као вечите Лоренсове преокупације. О његовом односу према браку и љубави пише Фиона Бекет:

„Његови ставови према сексуалности и браку нису формиран приликом сусрета са Фридом, већ су узроковани ситуацијом коју је она креирала. У мају 1912. он и Фрида напуштају Мец у Немачкој, обоје са тешком одлуком коју треба да донесу. Када је 1914. развод окончан, венчавају се у Кенсингтону, да би наставили путовање по Немачкој и Италији, где је Лоренс уживао аутономију слободног писања. Док је био ван Енглеске он је комплетирао своје *Љубавне песме и друго* и роман *Синови и љубавници* (1913).“ (Бекет, 2002: 13)

Да би поправио здравље, по препоруци лекара, од маларије и туберколозе, писац у марту 1925. године одлази са Фридом у једно мало место близу Фиренце, и тамо пише прву верзију романа *Љубавник леди Четерли*. Овај роман као последње његово велико дело, објављује као приватно издање у Фиренци и Паризу. „Када му се здравствено стање погоршало, смештен је у један санаторијум у француском граду Вансу, где је умро 2. марта 1930. године од туберколозе“ (Бекет, 2002: 5). Роман је и настао, као израз немоћи и страдања човека у болести, и као израз слутње да га вољено биће вара. Али, да ли је само то? Колико је могуће, барем када је у питању овај роман, ослањати се на биографију, а колико само на њен сегмент, и чињеницу да је Фрида била прељубница. И да ли је роман израз Лоренсовог вапаја, патње човека осуђеног да умре, или правдање женине прељубе, као неминовност женске судбине осуђене да живи са човеком који не може да јој пружи најлепши део љубавног односа између двоје људи. Биће да је ово друго. Ово није роман мржње и освете, овде нема Ане Карењине, ни самодеструктивног заноса, ни Мадам Бовари, као ни реминисценција на духове прошлости, Констанца није трагични јунак, њу писац

воли и на њеној је старни, страни слободе и ослобођења, а у име љубави, телесности и страсти. Роман, исто тако, није израз мржње превареног човека, ни израз освете, ако је у лик Констанце уткао Фридин лик. Тема из живота писца, само је светли подстицај за настанак овог ремек-дела светске књижевности. Лоренс није сер Клифорд, хладни и прорачунати велепоседник, који губи тло под ногама, заједно са самоспознајом властите немоћи и губитка мушкости. Лоренс је првенствено уметник, који пише искрену исповест о својој љубави, и њеном губитку кроз сопствени крај и крах бића.

### 3.2 СОЦИЈАЛНИ МИЉЕ И РАСЦЕП ГЛАВНЕ ЈУНАКИЊЕ У РОМАНУ

„Оно што је најмање било примећено, јесте то да је роман *Љубавник леди Четерли*, измеђуосталог, и роман о раду: о отуђењу индустријског рада, очајном компензацијском квалитету интелектуалног рада, неизбежности физичког тешког рада и маштовитог и идеолошког дела приповеде функције“ (Шијак, 2001: 87). Клифорд је разапет између порива ка стицању нових угљенокопа, са једне стране, и напредовања у свету писаца, са друге. Време и период који су обухваћени у овом роману представљају послератна дешавања, промене, константне немире и незадовољство ниже класе. Универзалну и архетипску тему из свих књижевних епоха, љубав између двоје људи из различитих друштвених слојева, Лоренс је уобличио на јединствен начин, додајући овој универзалној теми, још једну, прељубу. Управо због начина обраде ових тема, али и приступа, ово дело сврстано је у класик светске књижевности, али и по својим скривеним значењима и смислу. У њему се преплићу психоанализа и књижевност као што већ знамо психоанализа<sup>25</sup> је такође и херменеутика кад се бави тумачењем текстова као симптомима болести. Пошто тумачити значи наћи неки скривени смисао, то претпоставља да психоанализа трага за скривеним изворима значења уписаних у

---

<sup>25</sup> Психоанализа или лечење говором, израз који је пронашла чувена Берта фон Папенхајм, позната у психоанализи као Ана 0, да би одредила психоанализу као лечење хистерије помоћу хипнозе. Пошто говор доводи до чишћења онда и књижевност може да врши катарзичку функцију.

текст. Као што је, рецимо, неуроза. „Неуроза и јесте знак да Ја није успело извршити синтезу тј. изгубило је своју јединственост“ (Фројд, 1976а: 240).

Ово дело се упечатљиво разликује од дела са истом темом прељубе. Љубавна веза између шумара и жене из виших друштвених кругова, сасвим оправдана и ослобођена, телесна и спиритуална истовремено, изазвала је отпор пуританаца, који је најдуже трајао у пишчевој домовини. И не само то. Због опсцености романа, и одређених социјалних назнака, писца су окарактерисали као сексуално настраног човека, али и као комунисту, чак и као фашисту, јер чини се да је кроз цео роман наклоњен Опу, малом човеку и шумару, револуционару новог доба, а против Клифорда, човека хладне и прорачунате машине разума. Фиона Бекет пише о основној радњи, која се више односи на другу верзију романа, али суштина главне теме остаје иста:

„Роман *Љубавник леди Четерли* нас враћа у Мидландс, где је Констанца Четерли живела са својим мужем, господином Клифордом, на имању Регби. Месец дана након њиховог брака он је постао осуђен на инвалидска колица, са парализованим доњим делом тела. Како је њихов брак, након тога стагнирао, она је имала незадовољавајућу везу са његовим пријатељем Мајклом, драмским писцем, али је убрзо схватила да је тај однос празан. Након тога се заљубљује у Оливера Мелорса, Клифордовог чувара имања, и роман се након тога концентрише на њено поновно рођење, које је резултат тога сексуалног искуства.“ (Бекет, 2002: 75)

Наглашена је унутрашња трансформација главне јунакиње, кроз њено прво право сексуално искуство. На самом почетку писац поставља и развија основну тему дела, уводећи нас полако у карактере и особености главних јунака. Прича почиње ратним периодом и Клифордовим страдањем. Доњи део тела остаје му до краја живота парализован. Пресељењем у Регби, постаје баронет, а Констанца постаје леди Четерли. Клица сукоба у односима развија се, већ на самом почетку романа у супротностима њихових природа:

„Клифорд је толико пропатио да је донекле отупио на патњу. Остао је чудан и ведар и радостан, румена, сасвим лепа лица и живих узнемирених плавих очију. Мало је требало да изгуби живот, па му се све што му је од њега остало чинило

драгоценост... Констанца, његова жена, бејаше румених образа као сеоска девојка, меке смеђе косе и једра тела, те пуна поприлично незграпне виталности.“ (Лоренс, 1983: 21)

Писац описује Констанцу као једру, младу жену, незграпне виталности, румену попут девојака са села, и тугу њеног правог брачног живота, који је трајао само месец дана пре Клифордове несреће. У њој ће заувек остати део који прети да је попут стихије, уколико га не иживи, разори заувек. Бекетова и пише о томе да је „фокус у овом роману регенеративни аспект секса, а Кони је у свом односу са Мелорсом поново рођена жена“ (Бекет, 2002: 77). Клифорд је одавно полумртав човек, заробљен у Платоновим идејама духа и бесмртности, у почетку мање, а онда све више залуђен изливима велепоседничке моћи, као компензацијом за сексуалну немоћ, лицемерно саветујући Констанцу да нађе мушкарца, који ће јој пружити сексуални ужитак. Пишући о Клифодовој немоћи, Лоренс је унео детаљ из свог живота, али и спајање свог и Клифордовог лика, у једном специфичном трауматичном тренутку изазваном болешћу или физичком немоћи. Појмом Трауме или Реалног Жака Лакана у књижевности, бавили смо се већ, овде му се враћамо опет, као и Лоренсовим разлозима за отворени крај романа. Констанца, и из перспективе писца, и из перспективе Клифорда, није од оних жена, које би могле да живе без телесне љубави. Она је носилац те трауме. Писац Клифорда представља као човека изопачене слике о самом себи, слике коју је само делимично креирала несрећа која га је снашла. Како и сам у почетку каже, када се то десило, у њему се нешто стврдло, умрло, али тај тријумф да је остао жив, и тријумф живота над смрћу, нија га напуштао до краја:

„Утонуо је у мисли. Тако је био жељан бесмртности, тако је био жељан да осети да ће се најзад уздигнути и пробити до оног широког пута што је бедем раја, одакле се опет може погледати на земљу пре него утонемо у пуни сјај раја, у његову дубину.“ (Лоренс, 1983: 41)

Кроз цело дело, Клифорд је користио благонаклоност помисли да његова супруга може завршити у наручју неког другог човека. Али то је био апстрактан човек, апстрактна љубавна веза, коју би након разговора, веома брзо избацио из главе. Констанца није била срећна жена. Дани су јој се на имању ређали попут

зрна бисера на перли, један за другим исти. Живела је од данас до сутра, под покровитељством свог егоистичног супруга, поред кога се осећала као драгоцен камен у приватном власништву. Осећала је да Клифорду више није била потребна жена од крви и меса, већ марионета која ће испуњавати његове захтеве, и у чијем присуству ће му бити довољно само толико да се поред ње осећа живим. Роман *Прва леди Четерли*, представља позорницу сукоба разума и срести, жудње и сагледавања сурове реалности, која се током целог дела догађала у души Констанце Четерли:

„Јадни црни коњ у њезином телу! Већ месецима лежи као да је мртав, са закрнутим вратом, као да су га сломиле њезине узде једним наглим, подлим трзајем. Осећала га је мртвог у себи самој. Али сада једна животиња борила се опет да стане на ноге. Сада је осећала да га мора бранити од Клифорда и целог света.“ (Лоренс, 1983: 45)

Сукоб белог и црног коња, раздирао ју је. У складу са тим, ликови су се појављивали на сцени представе романа, одиграли улогу коју им је Лоренс наменио, и у складу са том улогом одлазили са сцене. Неки су били као у шаху беле, а неки црне фигуре њеног душевног живота. Овом приликом споменућемо и симболику коња<sup>26</sup>, која има важну улогу у овом роману. Симболика коња се провлачи кроз неколико доминантних мотива дела. Клифорд је опседнут Платоновим идејама<sup>27</sup> душе, Федром и Сократовом филозофијом. У дугим зимским вечерима он Констанци са одушевљењем прича о бесмртности душе, и два коња, црном и белом, који вуку кочију према небу, један је длакави коњ црне боје, коњ нагона, а други је бели коњ, коњ жудње. Убеђујући Констанцу како је

---

<sup>26</sup> Коњ, гранична животиња, чија је природа противречна, амбивалентна, двозначна, лунарна и соларна, хтонска и света, као што показују бројни митови, легенде, предања, бајке и пословице из разних крајева света. Бели и риђи коњи су соларни, а врани демонски, као што видимо њихове противречности у роману. Бели коњ је за разлику од црног симбол живота и снаге. Међутим, у сну може значити и наговештај смрти. Дивљи коњи, који се у једном моменту јунакињи јављају у сну, представљају необуздане нагоне који се крију потиснути у несвесном. Зауздани јахаћи коњи симболизују укроћене, контролисане нагоне. Лепи, дивљи и снажни без јахача, у сну представљају симболе сневачеве природе неукроћене жеље, инстинктивне путене пориве који измичу свесној вољи, самоконтроли и дисциплини.

<sup>27</sup> Клифорд је заточеник либидалног, нагонског оквира који означава да се психичка и сексуална енергија везује за неку идеју или објекат. Термин је створио енглески преводилац Фројда, Џејмс Стрејчи. Пошто енергија либида блокирана не може да се устреми на неки живи објекат, она се каналише према неком делу или идеји. Код Клифорда разлог је његова паралисаност доњег дела тела.



његов црни коњ нагона одавно мртав, и да његова кочија има само белог коња жудње, он се боји да неће бити спасен, јер не може само са једним да се успне на небо. Овим се писац приближава чистој Фројдовој теми либида и његове енергије где:

„Сва наша душевна делатност тежи томе да прибегне задовољству и избегне незадовољство. Према томе, либидо представља сексуалну, нагонску енергију, која влада нашим психичким животом. Поремећаји у либидалној економији узрокују психичко растројство. Кад дође до поремећаја либидалног односа према стварности, настаје психоза. Кад бива поремећен однос између појединих инстанци, нарочито између ја и подсвести, настаје неуроза. Либидо може да има шире, не само сексуално значење и одређује психичку енергију као такву.“ (Бужињска и Марковски, 2009: 56)

Под утицајем његових дугих читања, главној јунакињи у снове почињу да долазе дивљи коњи, и побеснела кобила која на ливади губи контролу. Ово би могле бити опсесивне теме већине Лоренсових романа, као што смо видели у сцени када један од главних јунака у роману *Заљубљене жене* кроти до крви чистокрвну арапску кобилу, на опште згражавање Урсуле и Гудрун. Појава Фројда и почеци психоанализе обележени су ратом када је Европа тонула у крви, Јунговим визијама. Дуго потискивани нагони и природа узимали су данак над снагом и бистрином разума. И ако је бели коњ као симбол представљао невиност и жудњу чистог Платоновог духа и идеја, и обузимао Клифордову намучену душу, он је као и писац подсвесно знао, да не може досегнути суштину бивствовања, срост као ни љубав, без црног коња човекових нагона, који куцају самим билом бића, и зато је негде мрзео Констанцу, манипулативношћу свога јада и жртве гушећи је и одузимајући јој право слободе, јер он сам није био слободан:

„Два коња што вуку бојна кола душе: дивљи вранац рутавих ушију с којим је тешко управљати и нежан леп белац; та два коња опседала су Клифордову машту. Чинило му се да је његов коњ длакавих ушију задобио смртан ударац у рату и ако се помучи да досегне блиставе рајске висине, то ће онда бити само с једним коњем упрегнутим у бојна кола.“ (Лоренс, 1983: 41)

Тако је мислио Клифорд, док се Констанца у мислима кретала од идеје о слободи, страсти, о љубави и телу, до Клифордовог јадног песимизма заробљеног у идејама о вечности чисте душе. У облику белих фигура за Констанцу, у роману се јављају сестра Хилда, стара нудиља, тетка Ен и на крају Оливер. Хилда долази на имање Регби у моменту Констанциног слома. Она је мршава, бледа, лоше крвне слике. Хилда зна у чему је проблем, али прећутно покушава да отргне Констанцу из хладне атмосфере Регбија, и моли је да са њом пође у Шкотску. Писац нам кроз Хилду говори о феминизму епохе, који је у том периоду у Енглеској узео маха. У њеном лику видимо да је Лоренс предосетио завршено време великих и строго подељених полних улога и подела. Ратно време је донело превредновање свих односа па и мушко-женских. Жени више није одређена само улога мајке и покорност мужу и породици. Полако престаје да буде објекат, она је та која је спремна да се препусти чулном ужитку. Леди Ева тврди:

„Не знам. Али ми себи утувимо нешто у главу. Ја сам себи забила у главу да желим романтичну љубав и политику, нешто у стилу Џорџа Мередита и добила сам то. А то уопште нисам желела. Жене морају бити веома опрезне у погледу оног што заправо желе. Готово увек греше. Варљив је успех кад је постигнут.“  
(Лоренс, 1983: 37)

Из уста леди Еве проговара сам писац. Она, у ствари, саветује главну јунакињу да треба да жели искључиво чисту телесну љубав. У истом стилу, писац на ноншалантан начин описује Хилдин живот, која је родивши двоје деце, напустила мужа и улогу коју јој је друштво наметало и, без много дилема и патње, наставила самосталан живот у Шкотској. Она без поговара проналази Клифорду тиху, фину, стару нудиљу, ратну удовицу, чији лик писац уводи да би појачао Констанцину одлуку о прељуби. Њен савет ће пресудити. Савет средовечне старе жене која је јако добро, из искуства знала шта значи телесна љубав, и буђење поред вољеног бића, али и да је живот кратак, да би га жена провела попут неког ко је пола човека. Као и Хилда, стара тетка леди Ева, отворено покреће тему о улози жене у тадашњем друштву. Напомиње сурову истину да нас често старост опомене да смо у животу мислили да желимо нешто што нам уопште није потребно, попут политике или важног места у друштву, и да су важност телесне љубави и задовољста који из њих проистичу, у ствари, за младу жену најбитнији.

Испоставља се, да писац кроз лик тетка Еве, али и Хилде, спроводи идеје феминизма, где је жени дозвољено да ужива у телесности, а да је патријархат донео укидање њене слободе избора. Укључујући то, Бовар тврди да се „први талас феминизма примењује на раздобље мобилизације америчких и енглеских сифражеткиња између 19. и 20. века. Феминистичке тенденције су настале у Енглеској још у 18. веку и требало је у почетку да буду само друштвено-политички покрет. Импулс за настанак овог покрета представљале су нагле промене у привредно-економској сфери услед којих је побољшање животних услова, што је парадоксално, изазвало погоршање положаја у граду, а развој капитализма и процес индустријализације показали су се као узрок потискивања жена из јавног живота. Човек зависи од основног правила које влада психичким животом, а то је „сублимација нагона, премештање нагонских циљева, тако да не може да их погоди одбијање из спољашњег света“ (Фројд, 1976а: 281). Намеће се питање да ли су Клифордове идеје о бесмртности душе, у ствари његов нарцизам<sup>28</sup> и егоизам, или Евина друштвено-политичка улога и њена важност у животу појединца, супститути преварене свести, јер нагони несвесно крију тајну дубоко испод слојева ума и разума. Констанци је требало мало, можда три судбинска сусрета са тетком Евом, старом нудиљом и рођеном сестром да превагне тас у корист слободе телесног ужика. Захтевај и добићеш, тражи и наћи ћеш, куцај и отвориће ти се када долази Оливер, ловочувар и шумар замка Регби, у моменту њеног најјачег вапаја, који је препознао у њеном погледу, али се у почетку, као да је знао, држао на дистанци:

„Држао се хладно као увек, с оним опрезним непријатељским држањем у сваком свом покрету. Лице му није било ружно, само да није имало тај презриви израз. Бркови су му штрчали испод прилично кратка носа. Био је човек четрдесетих година. И ни с ким није имао ништа, осим што је жустро и осветољубиво гонио зверокрадице.“ (Лоренс, 1983: 49)

---

<sup>28</sup> Фасцинација сопственом личношћу, љубав према самом себи. Емотивни развој човека, према Фројду заснива се на променљивости такозване катексис, односно испуњења објекта еротском енергијом. Првобитни нарцизам одређује интересовање детета самим собом. Његово превазилажење означава љубав према другој особи. Неуспех либидалног запоседања, односно неуспех љубави, проузрокује повлачење у себе самог, нарцизам је повратак либида од објекта до ја. Клифорд није досегао степен љубави, писац напомиње да је то део његов, не телесне парализе, већ парализе у глави, симболично.

Лоренс појачава заплет, плете причу о Оливеровој историји. Он је и даље ожењен човек, као и главна јунакиња, али га та злочеста, проста и накинђурена жена оставља са малом девојчицом и бежи са непознати рударем. Писац спаја две повређене душе, а њихову љубав смешта у јединствени оквир стављен у прелепу природу. Супротност камене кућице<sup>29</sup> смештене дубоко у шуми, у нетакнутој дивљој природи, оскудно намештеној, и Лоренсовог виђења човека природе, страсти и нагона, где ће њихова љубав расти и хладних зидова Регбија, замка хладног разума, где су сва чула и задовољства већ у зачетку угушена. Љубав иницира жена, главна јунакиња, он пристаје, и она почиње симболично, у време насађивања фазанки, попут природне неминовности, и против чега се не треба и не може борити:

„А тада, први пут у животу, у њој оживи страст. Одједном, у дубинама њезина тела усковитлаше се предивна чувства, тамо где је пре зјапила празнина и чудно су бујала и испуњавала је, као да јој у телу, сама од себе почињу брујати звона, све усхићеније и усхићеније нови вапај и чула је и није чула своје кратке дивље крикове док је бујање величанствених чувстава све више расло и бивало све снажније, а онда одједном почело замирати дубоко попут јеке великих звона.“  
(Лоренс, 1983: 58)

Оскудна камена кућа у дну шуме, где га је посећивала, подсећа на кућу из бајке, али и на простор у којем као да протиче митско време двоје љубавника. Сцене у којима воде љубав на киши или у којима се голишави ките цвећем подсећају на библијске слике првих људи на земљи. Природа као оквир овог односа, дочарава сву лепоту и чар телесних ужитака двоје људи, јер само кроз ја и ти човеку је по Лоренсу загарантован пут ка уједињењу душе, ка сопству унутар бића и ка Богу. Ово су честе теме Лоренсових романа: немогућност појединих јунака да успоставе љубавни однос, сукоби који су унутар њих самих непремостиви, али и немогућност досезања уједињења личности, као последице свега напоменутог. Једино кроз оног Другог и Ти, Ја може да досегне заједницу са

---

<sup>29</sup> Камена кућа као место митских представа о љубавном односу. Камен је у митовима, религијама, бајкама, легендама, сновима симбол неуништиве, вечите, неразориве суштине личности, архетип сопства. Прастари универзални симбол чврстине, трајности, вечности, непропадљивости, стабилности, симбол је божанског. Он као оквир њиховог односа, представља Лоренсову идеју о двоје који у љубави теже сопству.

Богом. Човек током целог живота савладава препреке, сукобе и конфликте унутар себе. И можда није случајно, што је у овом последњем и по многима најбољем роману, Лоренс био најближи идеји досезања јединства. У романима пре њега, главни јунаци су само досезали фрагменте постојања и укупности бића.

Прихватање нагонског у човеку, али и проналажење јединства између природе и духа, један је од начина досезања јединства. Пут од индивидуе до личности је дуг, и само мањина га успешно пређе. Џералд у роману *Заљубљене жене* страда на крају, на симболичан начин, у сметовима леда, претворивши се у хладан леш укочен попут лутке, јер није могао да досегне зрелост бића и уједињење, које само по себи захтева пут ка старењу и неминовној смрти. Само кроз љубав могућ је раст ка правом Богу, и из монолога леди Еме излази пишчева идеја о промашености живота, човек не може кроз политику, положај и новац да досегне сопство. У предговору немачком и француском преводу ове књиге Лоренс говори о омладини:

„Они презиру књигу као што је *Љубавник леди Четерли*. Она је за њих преједноставна и обична. Прљаве их речи не занимају, а појам љубави сматрају застарелим. Чему дизати толику грају? Узми љубав као коктел! Кажу да ова књига показује менталитет четрнаестогодишњег дечака. Али можда је менталитет четрнаестогодишњег дечака који је сачувао још оно мало дужног стида и природног страха од сполних питања много здравији него менталитет младог љубитеља коктела.“ (Лоренс, 1961: 10)

Такав је био ловочувар, баш као дечак од четрнаест година. Констанца у Оливеру у једном моменту примећује његову издвојеност у односу на околину, и друге људе. Он је подсећа на неку животињу или птицу, мада је у роману приказан као ни мало безазлен ловочувар. Њега се плаше мала деца и остали рудари, важи за неког ко је максимално предан свом послу, поштен, интровертан и затворен. У њему се крије вулкан страсти. То нашој главној јунакињи импонује. Он је карактерна супротност Клифорду, хладном и прорачунатом филозофу, одузетог тела. Писац у једном моменту у роману, констатује да Клифордов сентимент није креирала његова паралаиза, и одузетост доњих екстремитета, он напомиње да би он такав био и без те несреће, а да је она само појачала његову

неосетљивост и хладнокрвност; Констанца на крају примећује да се полако претвара у птицу грабљивицу. Та констатација главној јунакињи ће само помоћи у даљој одлуци да га напусти, као и имање Регби. Како радња романа одмиче, Клифордова воља за моћи се појачава, његова лудост се развија, а љубавна веза између ње и Оливера јача, тако се и сам расцеп у главној јунакињи смањује. Писац се ни у једном моменту не позива на морална начела, барем не директно, да ли је питање прељубе у њеном случају неморално или није, али у Констанци се одвијала из сусрета у сусрет са Оливером права емотивна драма. Устајала је нервозно и одлазила одмах уз изговор да је Клифорд чека на чају, да не може да остане до касно, да он не може да живи без ње. У почетку веза између Оливера и Констанце приказана је искључиво као телесна, у окриљу природе и митском месту камене кућице:

„Њезино срце малчице клону. И он се љутио. Почела га је упозоравати и разумети чим би почео говорити у наречју. Кад су били само њих двоје заједно, осећали су се угодно, говорио би више, мање добар енглески језик. Кад ју је заиста волио и кад јој је гукао оним чудним, грленим гукањем човека својој нежној младој жени, говорио је ти и тебе.“ (Лоренс, 1961: 136)

Непремостиве социјалне разлике и припадност различитим друштвеним слојевима итекако су представљале препреке њиховом односу. Али чини се, да је то више сметало Оливеру, те и у овим сценама, видимо померања полних улога. Оливеру је то сметало као мушкарцу, који није хтео да повреди мушки понос и живи на рачун жене из виших кругова. Био је чист у својој мужевности, и био је принуђен да жртвује љубав зарад мушког поноса. Он ни у једном тренутку није био у дилеми:

„Зар не схваташ какав сам ја то човек који не може да прискрби за жену која му долази, и не може да јој пружи дом, и не може да буде виђен са њом а да је не унизи - који чак рођену децу не може да призна за своју.“ (Лоренс, 1983: 254)

У њему се одвија драма човека чисте неискварене душе, и принцип народног човека. Он не мења свој народски говор ни акценат простог човека, чак ни пред Констанцом и Клифордом, јер то је његов пркос и бунт, али и живот без маске. Он воли њу љубављу разочараног и превареног мушкарца, и неће да се

кити њеним перјем. Он, прост и неук, издвојен, попут дивље птице и животиње познаје суштину свога бића. Констанцина дилема је другачија. Она у почетку не може да напусти Клифорда, али не њега лично, већ оно што јој његов статус доноси: друштвене привилегије, положај баронесе, дуге вечери испуњене филозофским разговорима. Како да се приклони простом свету у ком владају немаштина, сиромаштво и сировост стварности? Не може никако да напусти Клифорда и удобност Регбија, и да се отисне у непознато, без обзира што јој је душа празна и што је увелико заволела тог простог човека:

„ Није желела да остави Клифорда и да се заглави у радничкој класи. Нити је желела да оде у Канаду и буде поданица колоније. Друштвено, Клифорд је заступао оно најбоље што је човечанство постигло у колективном смислу.“  
(Лоренс, 1983:87)

Када јој Клифорд предложи да му подари сина и наследника Регбија, она се у почетку колеба, и уверена је да неће родити децу која ће расти у ловочуваревој кућици, али касније, када већ њено опредељење постане јасно, она не жели да њено дете расте под хладним окриљем имања и Клифордовом суманутошћу, која је све више и више узимала маха. Она се на крају опредељује за сирову снагу и здравље природе и за једноставност обичног човека, какав је Оливер Паркин, али пре те одлуке следио је низ догађаја. Констанца у пресудном моменту свога односа са ловочуварем, мислећи да треба да се склони и да је можда у другом стању одлази са Хилдом и оцем, старим сликаром сер Малколмом у Француску, на три недеље. Одлучује после прве ноћи проведене са Оливером у кући у шуми, ноћи где су се први пут понашали као муж и жена. Она је несигурна и поставља му питања о бившој супрузи, жени сумњивог морала, која одавно не постоји у његовом животу. Њена несигурност појачана је сукобом који полако после те ноћи почиње да се разрешава у Оливерову корист, а он је опрезан, јер је некада био повређен од те зле жене, и још увек недовољно спреман да опет неког заволи. Констанца је жена какву је одувек желео, скромна, нежна, топлог срца и тела. У роману се само овлаш спомиње да је у претходној жени тражио мајку, сурову и строгу:

„Схватила је како је узмицао од свих жена после оне његове прости жене: и како се његова жеља борила против његове грозе и неповерења, његова стара несклоност према грубој невољеној жени коју је познавао у својој мајци, такође се жестоко борила против његове снажне жеље зрелог, осамљеног мушкарца према једној жени у коју је веровао својим телом.“ (Лоренс, 1983: 130)

После те ноћи у колиби више ништа неће бити исто. Ноћи у којој је схватила да воли свог мужа из шуме, али путовање ће донети завршну реч. И у одлуци да ли да отпутује у Француску, она се колеба, јер јој се са једне стране не прекида веза са тим мушкарцем који јој се већ увелико увукао под кожу, а са друге стране немоћна је да напусти Клифорда, јер ће овај бити несрећан без ње. Клифорд уистину не може да живи без ње, он је проницљив и интеллигентан, и зна да му друга жена која не поседује Констанцину страст и топлоту никада не би одговарала, а са друге стране је знао, да уколико јој не допусти чулна задовољства у младости, жени попут ње, касније ће се испољити телесни недостатак. Зато је наговара да оде са сестром и са оцем: „Да би његов живот остао топао била је потребна Констанцина чудна топла неодређеност. Жене којима нису потребни секс и телесна љубав само су му ишле на живце“ (Лоренс, 1983: 96).

Констанца спада у топлокрвна бића, Клифорд у хладне ракове и јастоге, из перспективе малог лудака, музичара, којег Констанца, не случајно, среће на путовању. И можда ће баш он, имати прави кључ њеног опредељења. Мали уметник, делује као њен ехо изашао из саме подсвести јунакиње, и у том дијалогу који она води са њим чини се да се мешају јава и сан, и као да он не представља стварну особу. Упознају се на забави, у којој доминира лажни сјај послератног друштва. Мушкарци и жене лутке, попут марионета на жици размењују погледе. Констанца схвата да јој недостаје природност и спонтаност ловочувара, шума и њихов савршени амбијент. Из малог уметника проговара сам писац и његова теорија топлокрвних бића, пуних љубави. Он их препознаје у Исусу, Цезару, Атили, Сократу, Петру Великом, доказујући јунакињи да људи топле крви не морају увек бити послушници и слуге. Зато је рат и постојао да се побију великодушни, а оставе хладнокрвни и неосетљиви:



„Да! Тако се освећујем помало својој лудој глави која ме у то увалила. Освећујем се помало самом себи и стога желим полудети. Кад се глава охлади и крв се охлади испод становитог ступња, онда људи полуде. Сви Американци су луди. Сад и Европа постаје хладно луда. Али пак топлокрвни људи, који су углавном троми и поприлично глупи, јер верују да су сви људи топлокрвни као и они — не могу себи замислити да су јастози хладни — јер их виде само скуване, кад изгледају тако румени — што сам оно причао.“ (Лоренс, 1983: 156)

Хладнокрвни<sup>30</sup> плаћају своје пороке, четири аутомобила, четири лакеја, без обзира, што их то одводи директно у лудило. То је цена њихове зависности од материјалног, иза које се крије празнина, и хладна душа, хладна стопала, а на њима маска хладних јастога и ракова, који изгледају румени када се скувају, али то је варка. Хладна крв увек жели да потчини врелу крв. И једног дана ће их уништити све, доћи ће до истребљења људског рода и топлокрвних људи, који умеју искрено да воле, који су то што јесу, који воде љубав, који су телесни. Кључ Лоренсове поетике и начин на који посматра живот налази се у речима малог уметника, музичара, којег јунакиња доживљава као лудака. Али да ли су пророци модерног доба, уистину луди? Кроз све своје романе писац ставља тачку на сукоб између страсти и разума, тела и духа, љубави и њене негације, односа и одсуства односа, мушкарца и жене. Ово се може односити и на Фројдову теорију потискивања; предратно доба, Јунгове визије и снове у којима је Европа окупана у крви страдања, где су дуго потискивани садржаји попут лавине почели да извиру из дубина подсвести без цензуре. Катарзично дејство писања узело је маха у тим периодима, човеку је био потребан повратак себи самоме, топла крв па је психоанализа постала терапија која се заснива на стваралачком коришћењу задовољства што га пружа причање. Према Лакану несумњиво је да ова претпоставка коју субјект ствара о својој историји, онаква какву установљује говор упућен другоме, представља темељ новог метода којем Фројд даје име психоанализа. „Пошто је психоаналитичар интерпретатор туђе приче, онда

---

<sup>30</sup> Чини се да под хладнокрвношћу Лоренс алудира на разум. Разум ипак није исто што и дух. Разум, свесни интелектуални напор, ствара цивилизацију; његова дела су оруђа и оружја. Дух међутим ствара филозофију, религију. Јунг као и Лоренс у овом случају упозорава на хипертрофију разума и рација у савременој култури, а на потцењивање несвесног и ирационалног. На тај начин човек бива препуштен својој свесној страни, а разум постаје арбитар исправног и погрешног. Овде под топлокрвним бићима писац алудира на људе природе, јер природа једина може да ограничава, човек не треба да заборави да супротне силе треба да се држе у равнотежи.

интерпретатор може да буде неко ко у процесу пажљивог читања читаном тексту враћа неосвешћен смисао.“ (Лакан, 1983: 38)

Сукоби, који представљавају изразе душевних немира главних јунака у романима, указују на уједињење личности. Исто тако постају израз и пишчевог песимизма. Читалац остаје затечен смрћу Цералда на крају *Заљубљених жена*, којег немоћ да савлада конфликт води у смрт, у *Синовима и љубавницима* главни јунак, због немогућности решавања конфликта везаног за мајку, не може да успостави љубавни однос са девојком коју воли. Констанца је знала да после сусрета са малим лудаком, мора донети најтежу одлуку у свом животу, и била је много љута на Оливера због тога. Са једне стране знала је да не може да живи без њега, а са друге стране није јој се напуштало окриље Регбија и све друштвене привилегије, које он са собом носи. Што се Клифорда тиче, осећала је да је путовање учинило своје, и да је пресудну улогу у томе одиграла њена сестра Хилда, али и мали уметник, чудак. Она је Клифорда након тога заувек закључала међу остале хладнокрвне јастоге и ракове свога живота:

„Ако сам загрејала руке на ватри живота, ја нећу плънути у ватру. А Паркин је моја ватра живота и он је загрејао цело моје тело и целу моју душу. Нећу га се одрећи. И идем кући да му то кажем. И рећи ћу му да је његово тело лепше и боље од свих тела у Регбију.“ (Лоренс, 1983: 170)

На путовању јој стиже писмо од мужа у коме пише о месном скандалу, који је изазвала ловочуварева бивша жена. Саркастично пише о том догађају и простим људима, ни не слутећи да ће тиме покренути њену одлуку да се врати из Француске и заувек га напусти. Она је добро знала да није феминисткиња попут Хилде, и да она не може да мрзи мушкарце начином на који је она то чинила, и да и даље верује у љубав и правог мушкарца. О томе је писала Симон де Бовоар у својој књизи *Други пол* где тврди да се женом не рађа већ постаје. „Женом се не рађа, него се постаје. Жена је једноставно била другачија од мушкарца и настојала је да се по сваку цену са њим изједначи. Вредности које стварају мушкарци, а такође и мушка понашања, у патријархалној култури представљају позитивну културну норму, а жена је увек осуђена на статус другог, дакле да је фундаментална алијенација неодвојив показатељ њеног стања.“ (Бовар, 1982: 13)

Хилда је, за разлику од своје сестре, била другачијег темперамента. Мрзела је мужа, мрзела је оца, мрзела је Клифорда, имала је своје љубавнике, који су је још више исцрпљивали. Мушкарце је сматрала непотребним и није веровала у брак, за њу је Констанцина љубав према Оливеру била смешна и апсурдна, али не само њој, већ и младом сликару, заједничком пријатељу из детињства, који ће посетити имање. И питали су се, каква је то љубав у времену еманципације, где вредности више никада неће бити исте? Констанца се понекад осећала другачије и изоловано у својој љубави, коју нико није могао да схвати, осим леди Ене и старе нудиље, које су и даље заступале вредности претходних епоха, у времену кризе љубави, идентитета и свих њихових облика. Али одлуку је, ипак, сама донела:

„Нећу! Рекла је себи, нећу узети Паркиново дете и предати га Клифорду! Ово неће бити Четерли, и баронет, и центлмен, и још један хладни ужас. Ако сам загрејала руке на ватри живота, нећу да плујем у ту ватру. А Паркин је моја ватра живота, и он је угрејао цело моје тело и душу.“ (Лоренс, 2007:159)

Њена одлука после Клифордовог писма и писма старе нудиље постаје званична, она је трудна са Оливером и напустиће заувек мужа и замак Регби, а њен син никада неће постати баронет и центлмен хладних обзира. Скандал који је изазвала Паркинова супруга, разрешиће њен унутрашњи сукоб. Жена сумњивог морала, вратила се ловочувару, након што ју је рудар са којим је побегла избацио из куће. Она се физички обрачунава са Паркином, а потом, пошто он одбија да се са њом помири, објављује свима по крају детаље из брачне постеле, док су живели заједно. Паркин постаје уништен човек. Она директно удара на његов углед и част, након чега он изјављује да се не стиди своје мушкости. Констанца је знала да му је потребна, и да је у невољи. Када се вратила у Регби, после тог скандала, Паркин више није био исти:

„Он се полагао окрену у наслоњачу и погледа је, показавши јој цело лице. Његове су усне и десни образ били модри и натечени, његову густу брку недостајао је чуперак брка. Али она је само видела круто, готово непријатељско лице, питање у његовим очима и необично мале пеге малодушности на његовим јагодицама, што их изазива невоља.“ (Лоренс, 1983: 180)

Иако је била утучена његовом сликом која ју је затекла, она на крају схвата да је фалус, као извор животне снаге, и овог пута однео победу над принципом смрти и чамотиње, али и компензације његових вредности. Схватила је да су фалусни симболи<sup>31</sup> у ствари приземна осликавања његових моћи као што је новац, лакеј, аутомобили, статус и углед. Међутим, не постоји права фалусна моћ, моћ здравог, а то је Паркинов симбол мужевности, који је неуништив у самој сржи свога бића. Мушкарац по њој не треба да жртвује свој пенис интелекту, нити интелект пенису. Клифорд зато одавно нема више шта да жртвује, остао је само његов надувани его, као празна чаура интелекта. Али схвата, да живот вечито прави супротности између ово двоје. Мушкарац, зато, као Паркин, треба да у себи носи свети дух чији је циљ да уједини ово двојство, јер шта је човек без фалуса. Бедан је и зао. Једино фалус има ту моћ да уједини противречности у човеку. Паркин није у сукобу, његово колебање на крају, да ли да остане уз вољену жену, па шта буде биће, или да оде у Канаду, није сукоб унутрашњих принципа, већ сукоб његовог мушког достојанства, које је једном давно повредила погрешна жена. Констанца се на крају одлучила за слободу. Да ли као госпођа Паркин, или само као Констанца, она само жели да живи у обичној кући у предграђу, на хладном ваздуху живота, што даље од беживотности Регбија, устаљених навика и обичаја високог друшва:

„Дисала је дубоко и стезала песнице. Ах, срећна је! Отићи, отићи, заувек! Отићи од свега овога! Како мрзи Регби, ту велику мртвачницу. Како мрзи саму ображеност уграђену у њене зидове. Генерације осећања надмоћности, векови ображености!... Каква гробница! А она то уопште није знала. Упркос свег њеног слободног живота и искуства у уметничком свету, прихватила је Регби као најбоље што може добити.“ (Лоренс, 1983: 245)

Она самој себи признаје да јој је прави љубавни однос са једним мушкарцем, отворио нове перспективе и да ју је оздравио. Те ставове имамо и код

---

<sup>31</sup> Писац користи вишезначна значења фалуса, као принципа животворне снаге и енергије, али и као компензацију за оно што он не представља. У митологији религији и сновима он је симбол мушкости, стваралаштва, и натприродног, лековите, одбрамбене моћи. Фалус је извор живота и либида, стваралац и чудотворац, обнове живота и ускренућа, свете снаге. Писац овде користи његове замене, као назнаку за лажни сјај, аутомобил, углед, престиж Јунакиња схвата његов принцип као извор моћи и трансформације. У митовима, бајкама и легендама најчешћи фалусни симболи су мач, сабља, нож, стрела, пушка, стуб, змија. После Скандала Паркин се осећа депресивно, његова мушкост је повређена.

најпознатијих психоаналитичара, да љубав може да излечи, и да се Ја може потпуно трансформисати кроз Ти, односно решити унутрашње конфликте. Симбола унутрашње трансформације је много. Као што смо напоменули код Јунга реч је о драгом камену, јајету, мандали, али и фалусу. Констанца већ у одмаклој радњи романа размишља о његовој симболици. И на крају признаје да ништа не би приметила да није било Паркина, целу беживотност и беду свог дотадашњег живота. Лоренс користи фалусне симболе, нагласак је на симболима, не на дословности, и ту видимо тај прелаз од Фројда ка Јунгу:

„Плашила се. Увидела је јасно: људска је нарав испод своје мртве површине као земља вулканска и једног дана мора неизбежно почети да тутњи и излева се кад притисак у њој постане превише снажан или кад зачује зов извана: тек један тајанствен зов који је за њу неодложан као: Отвори се, Сезаме.“ (Лоренс, 1961: 86)

Прелази од сирове сексуалности ка оној религијској, обнављајућој и духовној какву је заступао Јунг, који је делимично био Лоренсов савременик. Као што се нигде не спомиње, изричито, да је Лоренс био упознат са Фројдовим делима, тако је исто и са Јунгом. Али то је мало невероватно. Шта би онда требало да значи Лоренсов *Есеј о фантазији несвесног*, којим ћемо се касније бавити, где се у неким ставовима подудара са двојицом научника. Бужињска и Марковски, позивајући се на Јунга, тврде:

„Све што доживљамо има психички карактер. Све чега се дотичемо, све са чим долазимо у контакт, истог тренутка се претвара у психички садржај. Исто као што нас представе затварају у свој оквир, тако смо и ми затворени у свету наших психичких слика. То значи да човек ствара сопствену стварност, изражавајући кроз слике и речи прикривену психичку енергију утопљену у наиндивидуалну преисторију. Па саму срж неурозе и психозе, нећемо схватити без митологије и историје културе.“ (Бужињска и Марковски, 2009: 65)

Ова теза одговара разлазу између два највећа психоаналитичара 20. века, јер док је Фројд сматрао да се у коренима неуроза крије потискивана сексуална траума, дотле је Јунг тврдио да нас несвесно, али и снови највише уче о нама самима. Тако је Лоренс у својим ставовима о роману тврдио да „роман следи живот и његову унутрашњу логику, која по каузалности, следи себе саму, и никад

не знаш шта ће се даље десити“ (Лоренс, 1923: 87). Као што је Констанца срела Паркина. Он је већ постојао у њој самој. Или као што је Клифорд доживео парализу, а писац нам и сам објашњава да би он и без парализе био хладан и прорачунат. У многим својим предавањима Јунг инсистира на томе, да је наша подсвест божанске природе, а не људске. Тако и решава питање судбине, тврдећи, као у претходном поглављу, да ми креирамо властиту стварност, у свету наших психичких представа, пројектујемо властиту правац живота, и то је део његовог мистицизма и трансценденције. У складу са тим у интересовању трансценденталне феноменологије поменућемо основно питање, које гласи како спознати оно што излази изван оквира свести? Одговор лежи у прекорачењу чулног искуства у правцу разума, који утврђује услове за могућност било каквог искуства. Да би се схватило трансцендентално мора се измаћи чулном искуству и затворити се у свест. „Из тог стања недиференцираности настаје златно јаје које је и човек и свет, а ипак није ни човек ни свет већ нешто ирационално треће“ (Јунг, 2007: 131).

Као и осликавање Едиповог комплекса у роману *Синови и љубавници*, где је изражена љубав према мајци, а мржња према оцу. Да ли само у овом роману? Колико је писац особине оца реализовао у лику ловочувара, и колико је Клифордово поимање бестелесне љубави креирало његов однос према Констанци, као према лику девице Марије. Зар сваки мушкарац не гради у детињству слику о бестелесној љубави према мајци, која се модификује у телесну и духовну са правилним сазревањем. И колико тај сукоб раздире Клифорда, јер у одсуству Констанце, он пажњу бестелесне љубави усмерава на стару нудиљу. Када се Констанца вратила из Француске, налази Клифорда препорођеног, на вештачким ногама, угојеног и једрог. За то време о њему се бринула стара удовица, и он као да је заборавио на своју Кони. Његов нарцизам уважава не човека као индивидуу одвојену од њега самог, већ само особу која је спремна да се о њему стара на мајчински начин. Њему не треба телесна жена и особа одвојена од њега, од крви и меса, која ће се духовно развијати паралелно са њим. Констанца поред њега копни и губи способност нормалног расуђивања и поимања односа и љубави, која спасава од дезинтеграције, њене судбине да није срела Паркина. Дезинтеграције која је увелико захватила Клифорда, кога писац представља као израз осуде ружне

експлоататорске индустријске Енглеске, са својим рудницима и јефтином радном снагом:

„У сваком случају Клифорд за њу није више ништа осећао. Такав је био Клифорд. Могао је угасити своја осећања као што човек утрне свећу, па их поново запали кад је за њега погодно. Ако се то уистину могло назвати осећајношћу. У виталном смислу Клифорд није имао осећања. Носио је осећања као што је носио одела, да сакрије своје разголићене намере.“ (Лоренс, 1983: 17)

Постоји много разлога који нас наводе да је виђење идеалног мушкарца и мушког принципа разумевао кроз свој однос са оцем. У многим делима наилазимо на тај привлачан мада недовољно реалан лик „племенитог дивљака“<sup>32</sup>, који се појављује као незванични филозоф у лику Анабла у *Белом пауну*, на почетку Лоренсовог стваралаштва и у лику ловочувара у *Љубавнику леди Четерли* на крају. Писац је осећао потребу да окаже своју неоправдану мржњу према оцу, која није никада била његова мржња, већ мајчина. Тим горе, јер је кајање било веће. Доделивши му најпозитивнији лик у свом роману, писац као да је покушавао да опет споји мајку и оца у нераздвојиво јединство, у Сопство, желећи да докаже себи самом да то није његова мржња. Решавајући сукобе у себи самоме, кроз Паркина и Констанцу, мирио је мушки и женски принцип, желећи да докаже себи да је, ипак, однос између мајке и оца могла бити љубав. И у томе је успео. О томе је писао Пауновић:

„Љубав и мржња, била су основна осећања, која су се мешала између Лоренсових родитеља. Лидија Бирдсол, пореклом из угледне нотингемске породице, опчињена снагом и виталношћу рудара Артура Цона Лоренса, удаје се за њега у почетку из велике заљубљености не слутећи да све то што он поседује, неће бити довољно да се премости јаз који их је раздвајао због социјалног порекла. Кајање због властите грешке, Лидија Лоренс претворила је у презир и мржњу према супругу, али и настојање да та осећања пренесе и на децу, највише на младог Лоренса.“ (Пауновић, 2006: 45)

---

<sup>32</sup> Русо је сматрао као и Лоренс да је савремена култура негација природе, и људи треба да се врате једнакости, слободи и природи. Он је био први прави филозоф романтизма, мада је припадао епохи просветитељства. Као племенити дивљаци појављују се многи јунаци попут Тарзана и Робина Худа. Племенити дивљак је човек нагона и природе, носилац велике енергије либида. Код Лоренса, Паркин је супротност Клифорду, човеку идеја, али и целом високом друштву. У овом контексту племенитог дивљака спомињемо Паркина, али је као такав чест лик Лоренсових романа.

Остале сегменте њиховог односа, као и његове последице писац ће описати у роману *Синови и љубавници*. Сукоб та два принципа које је носио у себи га је раздирао. Тај исти сукоб пренео је на своју главну јунакињу, покушавајући да га помири, и у томе је на крају успео:

„Ох како се усуђивала да се тако поиграва тиме! За њу је то живот. Не сам мушкарац, лично: већ додир који је имала са њим. То је за њу био живот. То је био једини додир са животом који је имала. Сад схвата да је, одвојена од тог додира, само један сиви павијан више, ружичасто-сив павијан, попут Клифорда и толиких људи.“ (Лоренс, 2007: 245)

А то је урадио тако што је главној јунакињи ускратио телесну и виталну љубав од мушкарца, у лику бездушног и одузетог Клифорда, који је имао само статус, оно за чиме је његова мајка цео живот чезнула. Пишући, Лоренс је трагао за истином, и за оном својом најинтимнијом, и за оном реалном, стварносном. Олдос Хаксли је у свом представљању Лоренсових *Писама*, напоменуо да је Лоренс „у време док је писао *Љубавника леди Четерли*, читао Казановине мемоаре и био је дубоко шокиран“ (Хаксли, 1971: 43). Али несумњиво су га инспирисали за овај роман, по питању љубави и сензуалности. Шта је човек без топлог додира и топле живе крви другог човека, обичан празан суд који одјекује, маска илузије и таштине. И пишчева мајка би се опет вратила истом, да је имала само статус, опет би била незадовољна и тражила би нешто друго, и тако у круг. То је за Лоренса човеково проклетство, та непомиреност и одсуство тежње да се има и једно и друго, да је проклета јединка која вечито тражи самоиспуњење, а оно се достиже једино у јединству са Богом и божанском природом. За Лоренса је то једино могуће кроз стапање са Другим, јер само двоје у истинској љубави могу наћи пут ка Богу и уједињењу психе. Бужињска и Марковски позивајући се на Јунга тврде: „архетипове саме по себи није могуће представити, могућа је, дакле, само њихова приближна визуализација исто као што и њихова интерпретација може бити нејасна, а вредно књижевно дело јесте оно које нас упућује на снажни архетип који је, опет, као априори присутан и у другим делима. Сва поезија нам, сагледавајући оно што је појединачно помоћу сензуалних језичких средстава, преноси одређен фонд искуства емотивног или наиндивидуалног живота“ (Бужињска и Марковски, 2009: 67). Слично је писао и Нортроп Фрај који је своју



не психолошку, већ структуралистичку концепцију архетипа позајмио од Јунга, а то је да је „књижевност један од аспеката људске нужности стварања у облику хаоса“ (Фрај, 1976: 31).

## 4. ЉУБАВНИК ЛЕДИ ЧЕТЕРЛИ

### 4.1 КОНСТАНЦА И КЛИФОРД

„Кад читамо о неким случајевима, као што је на пример онај о пуковнику Баркеру, увиђамо шта не ваља. Пуковник Баркер је била жена која се облачила као мушкарац. Пуковник се венчао и живео са својом женом пет година у брачној срећи и складу. А јадна је жена све то време била уверена да се нормално и сретно удала за правог мушкарца. Не можемо ни замислити како је коначно откриће морало бити грозно за ту јадну жену. Страшан положај! А ипак има данас много жена које би могле бити тако преварене и које би могле живети у таквој обмани. А зашто? Јер не знају ни о чему, јер не знају уопште полно мислити, јер су у томе глупе незналице. Стога би било добро ову књигу пружити свим седамнаестогодишњим девојкама.“ (Лоренс, 1961: 8)

Овако је писац писао 1929. године. У покушају да истакнемо слабости његовог дела: недоследност мотивације, недовршеност романа, заокруженост ликова, не бисмо могли да му оспоримо модерно мишљење. Када би се којим случајем појавио у нашем веку, можда би се изненадио и разочарао. Након његове смрти, упркос свеprisутном феминизму, продору психоанализе, нових технологија; упркос доступности свих информација, о чему је само у његово време могло да се сања; питања сексуалности, слободе жена, насиља, моногамије, полигамије, истополних бракова, што је у неким заједницама дубоко чувана тајна, затворена су са сто брава и закључана са сто кључева. Лоренс би остао затечен као што је био и у свом времену. Сигурно је знао за мноштво архетипских и колективних представа које су се понављале из века у век. Уметност и тековина

стварања настала је, уосталом, на темељима колективног несвесног<sup>33</sup>, као и снови:

„Главна теза која се односи на снове и главна теза психоанализе у књижевним истраживањима заснована на категорији репрезентације гласи овако: сан односно текст је таква врста репрезентације у којој очигледна садржина сна репрезентује скривену садржину, односно мисао сна. Рад сна заснива се на стварању мисли снова, смисла и њиховом преобликовању у садржај сна, односно текст. Управо ово преобликовање назива се репрезентацијом. Однос између ова два нивоа сна аналоган је односу између оригинала и превода, дакле, на очигледан начин садржи семантичку симетрију између мисли сна и њене садржине, јер у супротном не би било речи о оригиналу и преводу.“ (Бужињска и Марковски, 2009: 60)

Кетрин Карсвел својевремено је тврдила да је „Лоренсове књиге лако читати, али их је тешко разумети“ (Карсвел, 1971:35). Тако је и са овим романом. У овој дужој верзији романа имамо доследан крај романа, не баш сасвим јасан и коначан, али уверљивији него у *Првој леди Четерли*. Један од најпознатијих изучавалаца Лоренса, Грејем Хау, у својој обимној студији о њему, дао је кратак преглед разлика између различитих верзија овог романа:

„Најранија верзија (издата 1944. године као *Прва леди Четерли*) изгледа као непотпуна реализација намере, која се односи на завршну верзију. Карактер чувара имања није чврсто формиран, и разлика између њега и човека из света романа *Леди Четерли* је показана више као мера која се тиче социјалне класе. Друга верзија није штампана, али је описана, и то изгледа као следећи корак према финалној верзији. Можда једино битно и право издање романа *Леди Четерли* је оно приватно штампано у Флоренци 1928. године.“(Хау, 1956: 150)

У *Љубавнику леди Четери* ликови су шире приказани, јасније, сликовитије, а највише нас је изненадио лик шумара који је добио богатство душевног живота,

---

<sup>33</sup> Колективно несвесно је најбитнији и најутицајнији систем целокупне психе. Колективно несвесно представља духовну ризницу наслеђеног искуства предака, датог у облику урођених предиспозиција за одређен начин човековог доживљавања и реаговања на околину. По Јунгу оно је талог искуства и априори иста слика света која се формирала током искуства. То је онај најдубљи безлични део несвесног, који се разликује од личног несвесног. Никако не може бити освешћен и представља сферу архетипског ума. Оно је универзално наслеђено и трансперсонално, надлично. Сви људи без обзира на историјску епоху и културу имају приближно исто колективно несвесно. Оно је урођена основа, најдубљи темељ целокупне психичке надградње једне особе: њеног личног несвесног „ја“, карактера и свих осталих виших структура и функција.

да би се на крају у писмима посвећеним Констанци претворио у правог литерату, какав је уистину и Клифорд. Више филозофских мисли и монолога заступљено је у овој верзији; шумар се у овом роману зове Мелорс, а улогу Констанциног друга, сликара из детињства који представља првог саучесника њихове грешне љубави, преузимају Хилда и отац, стари Шкот, свако на свој начин. Писац је овим искористио прилику да продуби однос између оца и ћерке, и да нам наговести специфичне психичке комплексе. Овако је описан Клифорд:

„Но Клифордов је глас настављао, праскао и грготао у ненавиклим звуцима. Како је то било необично! Како је био необичан он, нагнут над књигу, чудан, похлепан и уљуђен, плећат и без правих ногу! Каквог ли чудног створења оштре, хладне, несломљиве воље као каква птица<sup>34</sup>, а без тоpline, без икакве тоpline! Био је једна од тих појава будућности, које немају душе, ваћ надасве живу, хладну вољу. Стресла се мало преплашена од њега. Али затим, благи топли пламен живота био је јачи од њега, а стварне ствари су му биле сакривене.“ (Лоренс, 1961: 181)

Писац велику пажњу у овој верзији посвећује Клифордовој породичној генези, где се осећају трагови породичне хладноће и тескобе, али и непостојања места за трећу особу. У развоју лика тако оправдава Клифордову хладноћу, али и нагињање ка лудилу. После братове смрти и по наговору свог ћудљивог оца, његове особине ћемо лако препознати и код Клифорда. Он се жени Констанцом, која је била нешто нижег друштвеног ранга од њега. Сестра Ема ће његово венчање доживети као издају нечега што су некада имали. Патологија породичних односа у зачетку је уочљива. Из описа венчања видимо, али и из пишчевих алузија да је невин ушао у брак, да га полност није занимала, и да ју је схватао као један од чудних органских процеса који му није био стварно потребан. Клица нездравих породичних односа, где је владала хладноћа, одсуство сваке приче о сексуалности, чудан однос са сестром која је одмах била љубоморна на његов брак, али и комплекси величине племићког сталежа који их је удаљавао од света, утицаће на формирање Клифордовог односа према браку и према Констанци:

---

<sup>34</sup> Констанца пореди Клифорда са птицом. Он је као бестелесна фигура налик птици, пошто је она као симбол свесне мисли, становник неба. Она је соларни симбол, повезана је са небом, може се некад сматрати и бестелесном. Лет птице у бескрајне висине неба симбол је чежње за уздизањем, ослобађањем од ограничавајућег материјалног и земаљског.

„Четерлијеви, два брата и сестра, живели су у чудној самоћи, сви заједно затворени у Регби поред свих својих веза. Осећај усамљености појачао је породичне везе, осећај слабости њихова положаја осећај немоћи, поред наслова и земље или баш због тога. Они су били одрезани. Били су одрезани од оног индустријског дела града, где су провели свој живот. А они су били одрезани и од своје властите класе због мрке, закопчане природе сер Џефрија, њихова оца, коме су се подругивали, али нису хтели да му се и други ругају.“ (Лоренс, 1961: 20)

У тој је клими одрастао Клифорд, за разлику од Констанце, која је личила на свог разузданог оца, оличеног у богу Бахусу, слободног Шкота који није много марио за своју жену. Као мајка желела је само да јој се ћерке слободно изражавају, јер она сама није била никада слободна, вечно спречена од неког унутрашњег ауторитета. Констанци је било дозвољено да ужива у свим чарима своје прве нетакнуте младости са једним младићем, музичарем из Дрездена. Оне су љубиле те младиће, а они су их волели свом страшћу душевне љубави. На њима се јасно видело, како писац каже, да је љубав прошла кроз њих, односно физички доживљај. И тај породични оквир који је писац већ на самом почетку увео међу главне јунаке свога романа, креираће даље њихов однос, њихову љубав и брак. Питање је, како је могућ однос ових двеју различитих особа. Клифордова парализа, није много утицала на његове душевне промене. Лоренс велику пажњу обраћа на грађење ликова у роману, али и на њихове промене кроз радњу и догађаје. Нама је важна њихова повезаност са самим појмом архетипа, али и начин на који се мењају. О томе је у својој *Теорији књижевности* писао Миливој Солар:

„На традицији засновано проучавање ликова развијало се често у оквиру тзв. тематологије, при чему су се у ширим или ужим оквирима пратила обликовања углавном типова, или пак познатих легендарних јунака, а особита је позорност посвећена и књижевним ликовима који се изнимно често појављују у светској књижевности, као што су на пример Дон Жуан или Фауст. Такво је проучавање обично доводило до неке типологије ликова, с једне стране, али и, с друге, до архетипова, што је постало важно у архетипској књижевној критици. Неке формално одређене типологије, опет, деле ликове најчешће на статичке и динамичке, тј. оне који током приповедања не доживљавају никакве битне промене и оне који се мењају, као и на тзв. јунаке или протагонисте, који имају

главну улогу и покретачи су радње, те тзв. епизодисте, који су у целокупном развоју од споредне важности“(Солар, 2012: 403).

Лоренс не ствара јунаке који се не мењају. Чак и споредни ликови, рецимо, попут Половог брата Вилијама или госпође Болтон, подложни су променама кроз време и радњу романа. Типологија јунака, као што Солар тврди, може бити везана за одређен архетип. Али и то је код Лоренса променљиво. Мелорс би могао бити тип хероја, а Клифорд тип слабића, Џералд младог индустријалца, Беркин типичног интелектуалца слабе воље, али тешко их је ставити у ограде типског јунака, јер сви они имају својствена стрмљења, и својствене особине које се мешају. Сви ликови Лоренсових романа се мењају кроз време. Клифордова парализа је и телесна и духовна. Писац напомиње негде међу редовима романа, да је он парализован и без парализе, а сукоб пројектује у Констанцу, путену девојку, румену и пуну. И овде видимо ту сталну пишчеву преокупацију темама супротности, путености и хладног разума, како је тврдио Зоран Пауновић да је „био дубоко уверен да прави смисао живота ваља тражити у могућности остваривања срећне равнотеже између човековог чулног, емотивног и интелектуалног бића, Лоренс је својим бескомпромисним истраживањима на том плану покренуо мноштво бесмислених, зачуђујуће истрајних критика због наводне опсцености. Ти непријатељски гласови узнемирено су зажагорили још у време Пруског официра, јер нико пре Лоренса није у Енглеској књижевности тако жестоко и непосредно приказао оно вечито, подстицајно и деструктивно у исти мах, преплитање силне наклоности и још силнијег антагонизма у емотивној повезаности мушкарца и жене“ (Пауновић, 2006: 43). Овако писац описује суштину њиховог односа:

„Он је погледа хладним гневом. Био је привикао на њу. Била је део њега и његове воље. Како се сада усудила напустити га и срушити зграду његовог дневног постојања? Како је она смела пореметити његову личност!... Извини ја се не мењам. Што се мене тиче, док си моја жена, ја бих волео да останеш под мојим кровом у пуном достојанству и миру. На страну људске осећаје, за мене је, уверавам те, смртно тешко видети како се ломи овај животни ред овде у Регбију, како је погажен овај свакидашњи честити живот само ради твоје мушице.“ (Лоренс, 1961: 384)

У овом важном пасусу види се сва страхота њиховог односа. И као што писац није био склон компромисима било које врсте у својој уметности и писању, тако је желео да прикаже праву љубав, као дефинисану, чисту и у одсуству компромиса. По Лоренсу, где компромис умеша своје прсте, ту љубав одлази. Клифордова парализа утицала је да се још више појача његова бескрвна и беспигментна, мушка немоћ. Писац му је као лику наменио парализу да би појачао његову хладнокрвност и одсуство сваке емоције. Осећамо његово чување територије. Констанца није одвојена индивидуа од крви и меса са својим жељама и слободним изборима, она је део њега, попут руке, попут дела тела, део територије заједно са замком Регби. У почетку посвећује се писању, које је као компензација за одузете удове. Ствара дела, књиге, појављује се у познатим часописима; никада неће бити мртав, заједно са својом одузетом моћи мушкарца. У дугим вечерњим сатима Констанца чита и пише његова дела, поставши део његовог пера. Његов рад није случајан. Овако га описује Мораг Шијак:

„Клифордов рад је неконтролисан од неуротичне активности чији циљ је потпуно практични успех. Конин тата нам говори да као литерарни текстови његове приче су несрећне. То је суд који и сама Кони са њим дели. Она се, такође, љути на Клифордов рад, као симптом његове самоопсесије. Она жели да буде чиста од њега и његове свести, његове бесконачне опсесије самим собом. Клифордово писање је једноставно одигравање узалудности његовог говора. Са тим увећавањем речи и са увећавајућом неспособношћу да именује или да сазна свет. Када је био сам он је типкао по писаћој машини, али када није радио и она је била тамо он је причао, увек причао. Клифордово писање је, у ствари, самопоуздана и самоопседнута вежба у узалудности.“ (Шијак, 2001:95)

Касније прелази на копање угља, претакајући сву своју полну немоћ у поседовање угљенокопа, али не сам. Његов ветар у леђа биће средовечна удовица Болтон, која ће постати и његова љубавница, утеха и дадиља на један перверзан и

несвакидашњи начин, па је он прави Пуер аетернус<sup>35</sup>, а њихов однос реинкарнација односа Пуера и Велике мајке. Писац је уводи смислено. Она је некад волела и била вољена, она зна шта значи немати љубав. У тој представи стараће се о њему као о малом дечаку, на патолошки начин, а у том перверзном љубавном односу, његова моћ ће се повећати и ојачати. И како је то могуће да га Констанцина себичност није могла довести до великог успеха, моћи и славе, великог индустријалца са својим рудницима и поседима, као компензацији његовој мушкој немоћи? Средовечна удовица га латентно мрзи, мржњом ниже класе, бистрином свога разума, али недовољно да би му се супротставила:

„Госпођа је Болтон била у исти мах и очарана и постиђена, она је то његово владање и волела и мрзела. Но никад га није одбијала ни одвраћала. Тако су њих двоје доспели у ближу физичку интимност, перверзну интимност, кад је дете захваћено привидном безазлености, али која личи на верски занос.“ (Лоренс, 1961: 380)

Констанца је била спремна да иде до краја, мада није било тако у почетку. У овој верзији романа писац не инсистира на кривици, она се ни у једном моменту не двоуми и не колеба, нарочито, када је требало да донесе крајњу одлуку. У *Првој леди Четерли* јунакиња са сестром одлази у Париз, и тамо у високом друштву схвата да воли свога Опа. У овој верзији писац је смешта у сами центар Венеције, те округне даме, горде краљице млетачког царства. Венеција мами уздахе својом голотињом на лиду, својим уским пролазима канала Гранде, својим zgodним гондолијерима који су спремни да продају тела богатим дамама, да их заведу, и пруже им уз вожњу гондоле потпуни ужитак, али Констанца распаљена сунцем и лидом, и мирисима Венеције, схвата да је бременита и да воли свога Мелорса. Одолевајући сваком искушењу, и отворено се супротстављајући оцу и Хилди, она не одустаје од своје намере.

---

<sup>35</sup> Пуер аетернус је незрео, себичан, егоцентричан и чврсто везан за мајку, симболичну или стварну, нема изграђен однос са реалношћу и нема осећање друштвене одговорности и обавезе према другим људима. Услед недостатка принципа реалности спреман је на непромишљене авантуре и упуштање у опасне подухвате. Негативне карактеристике овог архетипа, односно његово изобличење и кастрирање, представља особен однос са Великом мајком, која је у њега заљубљена и која му не да да одрасте. Инцестни однос Велике мајке са Пуером наводи и њу и њега на екстатичку разуданост и разарење.



Мислила је: „Ко су у ствари сви они, ко су сви ти лажни обзири, све те форме које ће се једнаг дана попут истрошених балона распрштати у сто комада; ко је човек без ватре страсти.“ Тако је мислио и сам писац. Она је знала раздирана између разума и страсти, да само кроз другог, кроз Меролса може постати јединствена, потпуна, и спремна је на сваки ризик:

„Како песници и сви остали лажу! Они вас уверавају да човек жели осећај. Међутим, оно што човек особито жели, то је продорна, уништавајућа, страшна пожуда. Наћи човека који би се то усудио без стида или греха коначног кајања! Ако се касније стидио или чинио да се нетко стиди, како је то страшно. Каква штета да је већина мушкараца тако пасји срамежљива као Клифорд. Па коначно и као Мишелис! Обојица су била као пси поражени у разблудности. Узвишена наслада духа! А што је то за жену? А што је то заправо и за једног мушкарца? Потребна је пука пожуда да очисти и расветли дух. Потребна је чиста ватрена пожуда, а побрканост мисли.“ (Лоренс, 1961: 323)

Каква храброст! Тврдити на почетку 20. века, у ком су ерупције вулкана подсвести, скривене испод површине свести, биле одговорне за сва ратна страдања, у временима где више никада ништа неће бити исто; да ватра страсти чисти дух и да се долази до катарзе кроз страст и сукобе страсти између два бића која се воле. То је писац у времену када ништа његово није могло бити прихваћено. Бескомпромисно је тврдио пишући и даље о љубави, не одустајући од ласцивних сцена препуних еротских садржаја, какве ниједан писац пре њега, а ни дуго после није ни помислио да пише. И док су се душебрижници згражавали на то да пламен страсти бистри дух, дотле је Лоренс и даље заступао своје идеје и наставио да пише и тврди:

„Међутим, упркос свим својим противницима ја ипак тврдим да је овај мој роман надасве поштена, здрава и данашњим људима по потребна књига. Оне речи које у почетку саблажњују, убрзо неће више ником сметати. Да ли због тога што је навика искварила наше мишљење? Никако не! Оне су ријечи вријеђале само наше очи, али нашег се разума нису ни дотицале. Неразумне ће људе можда оне и даље саблазнити, али о њима не водимо рачуна. Разумни ће доскора опазити да им те инкриминиране речи уопште више не сметају и да их заправо нису никада ни сметале. И они ће осетити неко олакшање.“ (Лоренс, 1961: 5)

Овако је писао, мислио и говорио Лоренс. Знао је као песник пророк, као гласноговорник своје епохе, да ће се његове књиге кроз векове читати, да већина речи којима су се у његово време чудили, једног дана неће ником сметати. Посматрање жене као објекта насладе било је нешто већ виђено, али мушкарца као истог тог објекта, то је већ било проблематично. Жена из вишег сталежа се дрзнула да доживи несвакидашње чулно искуство са човеком из радничке класе, и не само то! Она је пожелела да се супротстави околини, породици, мужу, и да роди дете том истом човеку, и настави живот са њим. То је прича о *Љубавнику леди Четерли*. Дах феминизма продро је са Лоренсовим писмом и наишао је на буру, лавину коментара, осуду малограђанске мисли, непомиреност са новим добом, новим гласом наде у слободу тела и његових жеља. У реду је да мушкарац има љубавницу, па и из нижег сталежа, можда се то подразумева, али жена, то се не прашта! Овако је деловала Фројдова теорија:

„Фројдова теорија допринела је, нажалост, снижавању вредности жене, као оне која не поседује у телесном смислу исто оно што и мушкарац, која је лишена амбициозних жеља и која се у замену за то руководи искључиво незадовољеним еротским жељама које битно утичу на крактер женског писма. Питање љубоморе према мушкрацу, страха од кастрације, едиповске фазе, одредила су такође концепције које се односе на женске фантазије, па и на женско књижевно стваралаштво, однос жена према језику, њиховом месту у култури и слично. У случају Лаканове психоанализе која нарочито наглашава улогу фалуса у процесу формирања говора, реч је била о функцији кастрације као битне детерминанте која девојкама ограничава приступ сфери симболичког поретка и која на одређен начин деградира женско стваралаштво.“ (Бужињска и Марковски, 2009: 446)

Парадоксално, Хилда као представница првог таласа феминизма, слободоумна и еманципована млада жена, прва не прихвата њен брак са човеком из нижег сталежа. Хилда се бори сама са собом. Прихватљиво је да остави Клифорда, који јој никада није био симпатичан, али не може да се помири са тим да Мелорс не припада истом слоју као и њих две. Писац у неколико наврата

потенцира да је Констанца иста отац<sup>36</sup>, тај разуздани стари Шкот уметник, коме су телесна задовољства увек била на првом месту, а да је Хилда сасвим другачијег темперамента. Док посматра мушкарце она гледа њихове доње удове, и пореди крупне удове свога оца са танким и безличним удовима непознатих мушкарца, и схвата колико јој је телесност битна, колико су јој битни пуни мушки удови, као знаци пуног истинског задовољства. Стари Шкот обожава своју мезимицу. Иако се у почетку противио, он на крају стаје на страну телесне љубави. Познавајући своју ћерку, као што познаје самог себе, схвата да ће љубавни и телесни ужитак однети победу, и да му је узалудно свако супротстављање:

„Кладим се да је тако! Ха-ха! Моја је ћерка ивер старог пања. Па ни ја се нисам никад суздржао, кад се појавила каква згодна прилика. И ако је њезина мајка, ох боже небески..! Преокрене очи према небесима. Ти си је угријао, видим ја то! Моја је крв у њој! Лепо си ти запалио стог сена. Баш ми је то сасвим мило, она то и треба. Лепа је она девојка красна, нема што. Знао сам да ће добро проћи, чим се нађе неки прави мушкарац који ће знати потпалити ватру. Шумар и при томе зверокрадица у исто време. Ха, ха, ха! Али, сад да говоримо озбиљно, што од свега тога учинимо? Да говоримо озбиљно.“ (Лоренс, 1961: 369)

Писац је описао сву благонаклоност и љубав оца према ћерки, опште место, стара архетипска представа, та неуништива сила која је најјача, спремна на највећу жртву. Не можемо да не приметимо да нас стари Шкот неодољиво подсећа на Менера Пеперкорна, као опозит сувом и хладном разуму и његовим деловањима. Он је као бог Бахус, славио вино и живот, као божански дар људима. Шкрт на речима и непотпуних и изломљених реченица, њему су на првом месту живот и љубав, а не удаљени логос. И као што је у *Чаробном брегу* био антитеза сувом и беживотном рационализму Сетембринија и Нафте, тако је Малколн био супротност хладном разуму Ричарда. Супротност се још више истицала сталним пишчевим инсистирањем да Констанца личи на свог оца. За Пеперкорна човек је

---

<sup>36</sup> Комплекс оца представља констелацију идеја, представа, мисли, успомена, снажно афективно набијена, која настаје у лично несвесном као производ инхерентне архетипске представе оца и личног искуства индивидуе у односу са стварним и конкретним оцем и другим комплементарним фигурама током дужег времена. Архетипско језгро обезбеђује овом комплексу изузетну снагу и фасцинантност, каже Јунг. Комплекс оца има духовни карактер, повезан је са духовним начелом. На основу анализе снова пацијената, Јунг је утврдио да од фигуре оца потичу одлучна уверења, забране и савети. Разноврсна искуства са оцем могу бити позитивна и негативна, испуњења дивљењем, поштовањем и љубављу, или одбацивањем, презиром и мржњом.

биће које осећа, осећање га приближава Богу, а космичка је катастрофа уколико је човек неспособан за осећање, то је срамоћење самог Бога. Тако је мислио и Лоренс. И ако је осећај нешто што је од саме божанске природе, занемаривати га, исто је што и устати против живог Бога. Заваран од бога Бахуса<sup>37</sup>, на сцену Констанциног душевног и телесног живота ступа Мелорс. Он долази као неминовност њеног дотадашњег живота и неминовност њених телесних жеља, њеног унутрашњег сукоба и живота са Клифордом који је постао неподношљив. Хилда долази у Регби и налази Констанцу скрхану и омршавелу, потпуно сломљену, и одлучује да је спаси. То је био преломни тренутак животног преокрета главне јунакиње:

„Кони се зачуди своје властитом осећају одвратности према Клифорду. И још више, она је осећала да га није никад истински волела. То није била мржња, није у томе било страсти. Него га дубоко физички није волела. Чак јој се причини да се за то и удала за њ јер га некако тајно, физички није волела. Али, наравно она је пошла за њ, јер ју је уистину душевно привлачио и узбуђивао. Чини се у неку руку као њен господар као да је виши. Сада се био истрошио и пропало је душевно узбуђење, и она је видела само физичку одвратност. Искрсла јој је из дубине, и она је разабрала како јој та одвратност изједа живот.“ (Лоренс, 1961: 128)

У кључним моментима самоспознаје јунакиња схвата своју ситуацију, и моменте који су је довели до очаја. Она је у почетку Клифорда гледала као окриље које ће је заштити и донети јој утеху, после топлог породичног дома. Из одломка се може помислити да је у Клифорду тражила опет очинску фигуру, и када је нестало тог душевног заноса, када је прогледала, мучена телесном жељом, она је спознала беду свога положаја, и схватила да га никада истински није волела. У моменту самоспознаје, већ је увелико закорачила у телесну везу са Мелорсом, који је несумњиво помогао да спозна истину, ни мало угодну. До тада,

---

<sup>37</sup> Бах или Бахус је бог вина у римској митологији. У грчкој митологији одговара му Дионис, тј. Бах представља његовог римског пандана. Будући да је Дионисов пандан и он је као и Дионис син Зевса и Кадмове кћери Семеле. Био је римски бог вина и пољопривредних култура. Биљке које су га симболисале су винова лоза и бршљан. Његови пратиоци су сатири и менаде, познате и под именом Бахатнице. Биле су Бахусове помамне, махните пратиље. У књижевној симболици чест је синоним за разблудност, страст, надахнуће, опијате, махнитост, неверство, слављење живота и вина, хедонизма.

живела је спокојним животом под окриљем Регбија, бринула о Клифорду ношена осећањима дужности добре супруге и верне жене.

#### 4.2 КОНСТАНЦА И МЕЛОРС

„Не пада ми на памет да саветујем женама да трче за шумарима како би постале њихове љубавнице. И не мислим их саветовати да трче за било киме. Има велик број мушкараца и жена који се данас осећају сретнима што су сполно суздржљивији и што живе у потпуној чистоћи, а да при том имају свесно разумевање за све што је сексуално. Наше је доба више време свесног подучавања, него ли је време акције. У прошлости је било много делатности нарочито сексуалне, оно вечно понављање до изнемоглости, без одговарајућег мишљења, без одговарајуће свести! Сада је међутим наш задатак схватање сексуалности. Данас је чак важније потпуно свесно предочавање сполности него ли сама акција.“ (Лоренс, 1961: 7)

Кроз однос Констанце и Мелорса писац спроводи своје идеје схватања сексуалности. После дугих векова мрака дух захтева да напokon дође до сазнања, и то потпуног. Годинама је тело било искључено. И то је писац знао. Па и код главне јунакиње очигледно је то да је ушла у брак из више духовних побуда, условљених идејом о мужу као заштитнику, великом ауторитету, духовном оцу. Она га дубоко физички није волела, схватила је на крају. И те идеје које је имала о браку, чини се да нису биле њене, она их је трансгенерацијски усвојила од својих предака, и прекршила правило предака, али својевољно. Хилда је била огорчена:

„Никад још нисам срела човека који је био способан да се сав преда једној жени. Ето, то сам желела. Мени није стало до њихових себичних нежности и њихове путености. Не би ми се хтелo да будем луткица у рукама неког мушкараца. Желела сам потпуну интимност и нисам је нашла. То ми је доста. Кони, размисли о њеним речима! Потпуна интимност! Да ли то значи, да морају један другом казати све о себи! Па то је досадно! И сва банална самосвест између мушкараца и жене, каква ли је то опака болест!“ (Лоренс, 1961: 329)

Писац свесно осмишљава сукоб између две сестре да би појачао Констанцину одлуку у томе да остави Клифорда, али и показао сву лажност маске иза Хилдиних женских права. Писац ју је представио као другачију од своје сестре, као хладну и прорачунату жену новог доба, којој није потребан мушкарац, која се развела, родила двоје деце, и свој живот испланирала онако како она жели. Али та лажна маска женске самосталности, раскринкана је оног тренутка када је чула да ће њена млађа сестра завршити са шумаром, без обзира што је негде дубоко мрзела Клифорда, и све оно што он са собом носи. Хилда се разоткрива у једном новом руху преплашене жене, која се боји блискости и интимности, као претње која ће угрозити границе њеног женског идентитета. Као Клифорд и она живи једним лажним животом, животом преплашеног бића у свету у коме нема љубави. У једном наврату док су били у Венецији, писац скреће пажњу на њене односе са другим женама који су доста чврсти, па се стиче утисак да Хилда компензује своје пориве ка истинској блискости са мушкарцем на односе са женама. Она, када коначно спознаје истину да ће њена сестра завршити са човеком из нижег сталежа, одједном се интуитивно приближава Клифорду. Какав год да је он, и колико год је према њему осећала одвратност, он је опет носилац и представник више класе, класе којој су, уосталом, и саме припадале. Писац у њеном карактеру иронично представља сву обману и неискреност која се крије иза њене самосталности. Она јесте носилац феминистичких идеја тога доба. Бужињска и Марковски тврде:

„Треба имати на уму да су феминистичке тенденције настале управо у Енглеској још у 18. веку и требало је у почетку да буду само друштвено-политички покрет. Ипак се термин пре свега примењује на раздобље америчких и енглеских сифражеткиња између 19. и 20. века. Импулс за настанак овог покрета представљале су нагле промене у привредно-економској сфери услед којих је побољшање животних услова, што је парадоксално, изазвало погоршање положаја жена, а развој капитализма и процес индустријализације показали су се као узрок потискивања жена из јавног живота. Зато се у исказима првих феминисткиња углавном јављао проблем сужавања друштвеног простора функционисања жена.“ (Бужињска и Марковски, 2009: 430)

Писац је осетио тај талас и познавао је добро дух свога времена и шта оно све са собом носи. Супротстављајући два различита женска сензибилитета, као уметник хтео је да покаже да није све црно и бело. Са једне стране ставио је Хилду као типичну жену новог доба, али и сву обману тог новог таласа који се појавио, што не значи да писац није био на страни жене. Лоренс је увек и у свакој прилици био на страни жене. С обзиром да је продор тог новог таласа дошао са индустријализацијом, и да је жена у том сегменту била потискивана, нији ни чудо што се Хилда противила одлуци своје сестре. Констанца је била прави представник феминизма, који се касније развио у права женске сексуалности и њеног положаја из објекта у субјекат, где жена престаје да буде објекат мушких жеља и наслада, већ сама тражи свој телесни ужитак, са неким ко јој је равноправан. Овде се не поставља питање равноправности друштвеног положаја, који представља Хилда, и из којих је побуда Констанца ушла у брак са Клифордом, већ питање равноправности полова, и телесног ужитка, који не треба да буде својствен само мушкарцу, већ и жени. И то је кључ њене побуне! Бужињска и Марковски тврде да „постфеминистички покрети који су као полазну тачку узимали разноврсност, наглашавали су преко потребу да се узму у обзир културни, етички и сексуални утицаји, па чак и нужност замене категорије жене категоријом жена у множини. То је резултирало далеко поодмаклим феминистичким плурализмом и његовом даљом поделом на поједине правце и варијанте“ (Бужињска и Марковски, 2009: 436).

То је писац све добро знао. Као пророк свога доба, ставио је жену у епицентар својих филозофских стремљења. Жену као јединствено и непоновљиво биће коме треба љубав, али она права која ослобађа, кроз коју она расте, и постаје целовита, припремљена ка путу према божанском надахнућу. Таквој жени писац је послао мушкарца који је имао исте те пориве ка јединству, а да их ни сам није био свестан. Све оне које желимо и срећемо постоје већ у нама самима, обликовани нашим колективним и индивидуалним несвесним. Овако је мислила Кони:

„О јесте! Да буде страствена као каква бахантица и да као Баханал јури по шумама тражећи Иахоса, тај сјајни фалус који није никаква личност већ пуки

божански слуга женин! Човек, појединац, не дај му да ти се наметне. Он је био само слуга у храму, носач и чувар сјајног фалуса, који је припадао њој. Тако је у току новог буђења планула у њој на тренутак стара крута страст, и човек се срзоа у презрену ствар, у пуког носача фалуса, кога тргају на комаде кад заврши службу. У свим удовима свога тела осећала је снагу бахантице, муњевите и нагле жене што обара мушкарца, но док је она то осећала, срце јој је било тешко. Она није то желела, то је било јадно, њено благо је обожавање. Оно је било тако недокучиво, тако нежно, тако дубоко и тако непознато! Не, не, одрећи ће се своје круте сјајне женске моћи, дотежала јој је, отврднула је од ње, зарониће у нову купку живота, у дубине своје утробе и груди које певаху безгласну песму обожавања. Још је било прерано да се почне бојати мушкарца.“ (Лоренс, 1961: 178)

И када је сестра затиче беживотну, са неурозом<sup>38</sup> и исцрпљеног тела, у том крају крио се њен почетак, и преокрет. Она није желела да буде моћна и снажна жена која ће победити и надјачати мушкарца, и која ће се константно са сјајем своје женствености надметати са њим, а њихов однос подсећати на рат полова, који ће се завршити катастрофом. Желела је однос у ком ће свог мушкарца обожавати, однос у ком ће се одрећи своје крутости, која је проистекла из вишевековног страха и потчињености. Није хтела да га гледа као пуког носача своје мушкости, као свога слугу кога ће потчинити, она је желела да њих двоје у заједници изграде божанску моћ фалуса, да један кроз другог досегну јединство и стремљење ка божанском. То је желео и Мелорс. Поучен лошим искуством као и она, из претходне љубавне везе, он није хтео да погрешити опет. Хтео је жену коју ће обожавати сваким кутком свога бића, и уз помоћ које ће све спољашње и унутрашње препреке моћи лако да превазиђе. А било их је. Сукоба унутар њих самих којих на почетку нису ни били свесни, док се нису још више приближили и заволели. Временом, почели су да искрсавају један по један.

У *Љубавнику леди Четерли*, за разлику од прве верзије романа, шумар није до краја приказан као сирови мушкарац, дводимензионално биће природе, човек

---

<sup>38</sup> Неуроza настаје потискивањем неугодних психичких садржаја, који би освешћени изазвали патњу. Дакле, уместо нормалне стварне несреће, бола и патње, човек који је склон прекомерном потискивању производи неурозу, која је индиректна, нестварна и јалова патња због фиктивних разлога, сурогат смислене патње. Често се иза неурозе крије природна и незаобилазна патња коју човек није желео да подноси.



нагона који ће утолити љубавну жеђ главне јунакиње. У овој верзији, писац посебну пажњу обраћа на његов душевни живот. Док у првој верзији он потиче из радничке породице, и долази на имање да ради код Клифорда, у овој верзији, он је бивши пуковник и поткивач коња, који је требало да напредује, да га болест није спречила. У овој верзији не опире се толико, није типичан господин објекат жеље, којег ће она искористити и оставити, нити неко ко се толико буну против њеног положаја и новца. Да би писац на крају довео лакше у склад њихов љубавни однос, он уводи разборитијег и душевнијег Мелорса, који ситуације и дате околности прихвата лакше и боље. Након месног скандала, где му бивша супруга прави пакао од живота и удара на његову мушкост, овај јунак као душевнији, и са том ситуацијом лакше излази на крај. Не погађа га толико у његову сирову мужевност као у првој верзији романа. И старом Малколну али и Хилди не може, а да се не отме утисак да он није прости радник, већ да се у њему крије снага и свест правог мушкарца и центлмена.

Мелорс лакше излази на крај са проблемима и препрекама на које њихова љубав наилази. Он се не боји да га Констанца на почетку њиховог живота издржава или да му позајми новац за фарму, који би јој он касније надокнадио. Сигуран је у себе и своје способности, не боји се љубави и могућности да опет воли, без обзира што је једном био повређен. Не пребацује Констанци њен виши положај, и нема ништа против њеног новца и статуса, он жели да њих двоје на крају остану заједно и да њихова љубав победи:

„Ја не носим гаће наопако. Па ако ми срећа падне у крило, ја захваљујем звездама. Из такве девојке као што је ова овде могу се извући дивне насладе, што се уосталом не би могло казати о вама, и сличнима вама. Што је заправо штета, јер ви бисте могли бити добра јабука уместо лепе дивљакиње. Такве жене као ви морале би се цепати... Да госпођо! На срећу што још има нешто мушкараца попут мене. Али ви сте заслужили оно што имате: да су вас сви потпуно напустили.“  
(Лоренс, 1961: 320)

У разговору изеђу њега и Хилде, осећаће се његова премоћ, без обзира на његов друштвени статус. Он је мушкарац до исконског свог бића и тела, и као такав своју мушкост не меша са друштвеним положајем и признањем. Он је у

сваком тренутку оно што уистину јесте, без лажи и обмана. И ни у једном моменту не тражи компензацију својој мушкости у спољнем свету. И Констанца га зато воли. Они као два различита пола, две половине, мушкарац и жена, на крају превазилазе унутрашње дилеме и противречности, спремни у својим жељама да остваре јединство. Ослобођени већине конфликта, они иду даље, јер „неурозе не произлазе из сексуалности, него за своје порекло дугују конфликту између ја и сексуалности. Пошто је немогућност задовољења сексуалне енергије узрок неуроза и извор сублимације, психоанализа-примењена у истраживањима уметности у фројдовској верзији-углавном се бави неуротизованим субјектом који се изражава помоћу текста“ (Бужињска и Мараковски, 2009: 58). На крају Мелорс схвата:

„Па ма каква зла времена била, нису никад могла да униште шафранов цвет, као ни женину љубав. Тако неће моћи угасити моју жељу за тобом, нити онај мали цвет<sup>39</sup> који пламти између мене и тебе. Бит ћемо скупа идуће године. Мада сам мало преплашен, то је сада за мене једина ствар на свету. Човек се мора бранити и борити за свој бољитак и веровати у нешто изнад себе. Не можеш се осигурати против будућности, осим ако верујеш у најбољи део себе сама и у моћ преко тога. Стога ја верујем у онај пламичак између нас. Ја немам пријатеља, правих пријатеља. Само тебе. И тај пламен је једина ствар за коју марим. ... То су моји духови, тај рачvasti пламичак између тебе и мене. Ја и Бог изгледа то некуд надуто... Ето, и због тога ћу устрајати упркос Клифордима, Бертама, упркос рударским предузећима и владама и народу и похлепи за новцем.“ (Лоренс, 1961: 392)

То истрајавање у Мелорсовом писму Констанци, против свих Клифорда и Берти, и та његова истина и његов Бог, то је тај фалус као вечни симбол победе, и из прве и из друге верзије романа. Цвет који су створили, подсећа на Јунгово

---

<sup>39</sup> Орган расплођивања, који по правилу има живе, упадљиве боје, правилну симетричну сруктуру и пријатан мирис. Цвет као део биљке који је по свом облику, шарама, визуелно привлачан веома је богат симболиком. Пошто цвеће одозго прима кишу и сунчеву светлост, њему одговара прималачки, женски пасивни принцип. Цвеће је симбол плодности, младости, среће и живота, али је и симбол трошности, пролазности овоземаљског живота, и наговештај новог, неземаљског рођења. Неки цветови који ничу после зиме симбол су божанства и поновног рођења.

сопство или облик мандале<sup>40</sup> који представља уједињење унутрашњег бића, оцеловљено божанство у човеку, дионизијском човеку. Јунг је тврдио:

„Аполонском ставу супротставља се дионизијски. У античкој грчкој дионизијске оргије које су дошле са истока биле су важан карактеристичан састојак ове културе. Дионизијски је сваки онај покрет од религиозног до сексуалне револуције, који се бори против културне репресије, а за ослобађање потиснутих анималних нагона, снажних афеката, моћних страсти и спутаних, пресних сила несвесног. Смисао дионизијских светковина било је ослобађање кроз привремено лудило и кршење обичаја и закона. Ова ритуализована побуна против диктатуре разума и стега културе, била је ефикасан начин успостављања нарушене равнотеже и склада у аполонској грчкој култури, у којој владају логос, мера и закон.“ (Јунг, 1984: 19)

И док се у првој верзији роман завршава, донекле, отвореним крајем, где нас писац оставља да сами искреирамо причу и наставак њиховог односа, али и сам роман са својом унутрашњом логиком, у овој верзији готово да смо сигурни у њихову победу. У нади да ће Клифорд пристати на развод и да ће се Мелорс исто тако ослободити своје зле жене. И као што су савладали унутрашње потешкоће, тако се чини негде у будућности, да ће изаћи на крај и са спољашњим. Овако је говорио писац:

„И тако, између старог пуританца који је у поодмаклој доби лако подложен полној настраности и лакоумног младог нараштаја који каже: „Нама је све допуштено, ако нешто мислимо можемо то и извршити“, и човека ниских инстиката, прљаве маште и који тражи само неподопштине, међу њима ова књига нема места. Али ја им свима кажем: „Чувајте своје настраности ако вам се то свиђа, лицемерство, површну распуштеност, и прљаву машту! Ја остајем код своје књиге и свога схватања; живот се може само онда поднети кад су дух и тело у потпуном складу, кад међу њима влада природна равнотежа и кад један другог поштују.“ (Лоренс, 1961: 10)

---

<sup>40</sup> Санскритска реч мандала значи магијски круг. У домену религиозних обичаја и у психологији, она означава слике круга које се цртају, сликају, пластично обликују или се играју. Ова архетипска складна, и уравнотежена структура има више подврста, а најпознатије су: кружни, цветна конфигурација, зракаста конфигурација која истиче центар. Он је архетипска представа, која означава целовитост сопства, илити оцеловљено божанство у човеку.

Констанца је знала, као и он, праву истину:

„Можда су једино људи који су способни да се стварно интимно споје с другима, једини који изгледају тако сами у свемиру... остали имају извесног слепила, они се лепе уз масу као Ђовани... и помислила је у себи, као ти Данкане“. (Лоренс, 1961: 253)

## 5. СИНОВИ И ЉУБАВНИЦИ

### 5.1 ДОМИНАНТНОСТ МАЈЧИНОГ ЛИКА У РОМАНУ

„Имала је тридесет и једну годину и била удата осам година. Жена готово ниског раста, нежних облика али одлучног држања, мало се устручавала од првог сусрета са женама у Доцима. Доселила се овамо у јануару, а у септембру је очекивала треће дете. Муж јој је био рудар. Једва су били три недеље у свом новом дому, када је започео сајам. Знала је да ће Морел то искористити за светковање. У понедељак ујутру, на дан сајма, отишао је рано од куће. Обоје деце било је врло узбуђено. Вилијам, седмогодишњи дечак, одјурио је одмах иза доручка, да би лутао по вашару, оставивши Ани, којој је било тек пет година, да целог јутра како би и она пошла. Госпођа Морел је радила свој посао.“ (Лоренс, 2007: 7)

Роман *Синови и љубавници* самим својим насловом упућује нас на вишезначност своје тематике и композиције. Колико год је у овом роману акценат стављен на главног јунака Пола, његов главни носилац је она, мајка Гертруда Морел. Она носи доминантну слику мајке<sup>41</sup>. Тако Јунг тврди:

„Сви они утицаји на децу које литература приписује мајкама не долазе од саме мајке, већ пре од архетипа пројектованог на њу, што јој даје митолошку позадину и боји је ауторитетом и нуминозношћу. Етиолошки и трауматски утицаји мајке морају се поделити у две групе: (1) они који одговарају цртама карактера или ставовима које мајка стварно има и (2) они који се односе на црте за које се само чини да поседује, а у реалности се састоје од мање више чудних архетипских пројекција.“ (Јунг, 2003: 95)

И колико год је писац покушавао да у роману *Љубавник леди Четерли*, оправда и спере са себе гнев и мржњу према оцу, описујући у лику ловочувара идеалну фигуру путеног дивљака према коме Констанца, жена из више друштвене класе, осећа необуздану страст и љубав, толико је романом *Синови и љубавници*

---

<sup>41</sup> Унутрашња, претежно субјективна, несвесно одређена представа мајке. Слика мајке представља личним искуством уобличен изданак архетипа мајке. Индивидуална слика мајке само је делимично резултат властитих искустава са мајком, а једним добрим делом је одређена сликом мајке у колективном несвесном.

уneo биографски сегмент, своје животне и породичне приче, у којој мајчин лик светли сјајем главне фигуре, жељне љубави, пажње и друштвеног признања, док отац бива одбачен, као бледа сенка слике оца<sup>42</sup>, која је некада давно представљала мушкарца и стуб једне породице, а постала је један обичан пијанац. И највише биографских момената писац је уткао у овај роман, који је по многим критичарима, његово најуспелије дело, јер је на најспонтанији унутрашњи начин, креирао постепено неминовност судбине главних јунака. Једна од њих која је уочавала сличност јунака Пола Морела са писцем, била је Вирџинија Вулф, која је у тексту под називом *Забелешке о Лоренсу*, писала о томе:

„Пол Морел, као и сам Лоренс је син рудара. Незадовољан је својим условима. Једна од његових првих акција продаје слике је куповина вечерњег одела. Он није члан као Пруст сређеног и задовољног друштва. Он жели да напусти своју класу и уђе у другу. Он верује да средња класа поседује оно што он не поседује. Његова искрена природа је превелика да би била задовољна са аргументима његове мајке да су прости људи бољи од оних из средње класе, јер поседују више живота. Ово је један од узрока његовог немира. И то је од велике важности. Због чињенице да је он, као и Пол, син рудара, и да он не воли свој положај, дало му је другачији приступ писању од оних који имају сређен положај и уживају у околностима који им дозвољавају да забораве какве су те околности.“(Вулф, 1971: 39)

И то је обележило његов живот. Женидба са Фридом која је родом била племкиња, донела му је сатисфакцију и илузију бега из положаја у ком се налазио. За разлику од других писаца, који на свој положај нису обраћали пажњу, Лоренс јесте. То га је, можда, одвело до дубљег схватања романа, али и смисла уметности. И то је био део његових основних поетичких циљева. Да створи романескни свет који ће живети и развијати се својим унутрашњим током, и где ће јунаци живети неминовност своје судбине и својих страсти, без унапред одређеног концепта. У својој чувеној *Фантазији несвесног* сам писац каже:

„Смрт целокупног живота је проводити чисту идеју у праксу, а да се живот мора живети из дубоких, самоодговорних спонтаних центара сваке индивидуе, у

---

<sup>42</sup> Сенка оца, занимљиви контекст, који може бити повезан са сенком и сликом оца, али и комплексом и архетипом оца. И док под сенком подразумевамо све оне садржаје које је свест одбацила, овде имамо појам сенке, као оца који уствари не постоји као ауторитет у породици. Он је сувишни јунак, маргинални лик, кога породица одбацује.

животном неидеалном кругу динамичког одношења међу индивидуама. Страсти или жеље које мисао рађа су смртоносне. Било који облик страсти или жеље који прима искључиво, само мисаону санкцију истог часа постаје отрован.“ (Лоренс, 1923: 75)

А Светозар Кољевић тврди да „рационализација сопствених животних ставова, систематизација властитог одношења према себи и другима, односно филозофска формулација сопственог уметничког опуса и животног искуства, то су наводно основни мотиви који су навели Лоренса да напише *Фантазију несвесног*“ (Кољевић, 1963: 28). Сам роман почиње описом малог рударског места из кога је потекао и Лоренс:

„На месту Пакленог низа настадоше Доци, паклени низ био је хрпа кућица покривених сламом, које су стајале избочене на обали потока уз стазу Гринхил. Ту су живели рудари, који су радили у малим, за два поља удаљеним окнима. Испод је протицао поток, једва загађен тим малим рудницима, из којих су угљен на површину извлачили магарци клипшући уморно око дизалице. У целој околини налазила су се иста окна, од којих су нека ископана за време Чарлса другог, тако да су неколико рудара и магарци ровали земљу као мрави правећи међу житним пољима и ливадама чудне хумке и малена, црно означена места.“ (Лоренс, 2007: 5)

„На самом почетку, роман почиње живим описом слике малог рударског насеља Доци, као већина викторијанских романа“ (Бекет, 2002: 43). Пред читаоцем се отвара стандардна слика Лоренсових дела, слика скучених рударских насеља, неугледних кућица, угљенокопа, рудника који штрче својим сивилом. Али са друге стране имамо пејзаже прелепих долина, зелених пропланака, ливада препуних разноликим цвећем, који пркосе сивом пејзажу угљенокопа. Стварајући супротности пејзажа у природи, Лоренс их вешто пресликава на међуљудске односе па и на саме природе људи. Писац нам самом темом свога романа доноси низ асоцијација. У фокусу је лик мајке, али се он у самом наслову романа не спомиње. *Синови и љубавници*, као тема осветљавају мајчин лик који је доминантан, и они са једне стране, и као синови и као љубавници постоје невезано у односу на њу. У роману описане су њихове љубави, њихов живот; они постају љубавници неким женама, али су истовремено само Њени љубавници, и

само Њени<sup>43</sup> синови. Сам наслов романа нас може збунити, али и одвести на погрешан пут, док га не прочитамо. У лику госпође Морел и њеног мужа, који су доминантни у првом делу роману, писац је вешто уткао односе између своје мајке и оца, али и доминантан комплекс којим је био обузет. Јунг тврди да:

„Комплекс мајке делује из личног несвесног и врши снажан утицај на мишљење и понашање људи, како мушкараца, тако и жена. Код људи са снажним комплексом мајке, готово све што раде, осећају, планирају и мисле налази се под утицајем доминантне представе мајке. Утицај комплекса мајке на сина и његов душевни развој може бити огроман и каткад фаталан. Пошто је мајка прво женско биће са којом син ступа у контакт она не може а да не утиче отворено или прикривено, грубо или нежно, свесно или несвесно, на синовљеву мушкост, баш као што син за узврат постаје све више свестан мајчине женскости, или на њу бар несвесно и инстинктивно реагује.“ (Јунг, 2003: 97)

Да би, донекле, оправдао помало патолошку пиврженост госпође Морел синовима, Лоренс у првом делу роману вешто слика сукоб између жене и мужа. Отуда ми видимо и непремостиве, типичне разлике које писац међу половима често прави, као и немогућност да се оне премосте. Гертруду приказује као духовну и мисаону жену, жељну љубави и пажње, али и друштвеног признања, док је Морел више тип сензулног и страсног мушкараца, који изнад свега воли да плеше и заводи, и коме је брак веома брзо досадио. У том јаду и промашеном односу, мајка се окреће деци, а отац алкохолу:

„Уздахну чувши да долази, као да је то нешто што се не може поднети. А он је, као за освету, био готово пијан. Главу је нагнула над дете кад је ушао, јер га није желела видети. Али је прободе нешто попут жарке муње, кад он у пролазу окрзну кухињски сто. Посуђе зазвеча, он зграби белу ручицу лонца да не падне. Затим оде да обеси шешир и капут, а кад се врати стаде је из даљине бесно посматрати док је седела нагнута над дететом.“ (Лоренс, 2007: 45)

И у овим типичним Лоренсовим ситуацијама стварају се сукоби, немири и драме и унутар ликова и међу њима самима, непремостиви јаз који ниједан покушај поновне љубави не може да премости. Чак и последњи трзаји немирне и

---

<sup>43</sup> Под појмом Њеним мислимо на симболику Велике мајке, као доминантне психичке представе у животу мушкараца, али и животу главног јунака Пола Морела.



нечисте савести, изражена осећања кривице, не могу да успоставе поновну равнотежу. Основна замисао романа је та да трангенерацијски избори кроје судбину и даљих поколења. У свом тексту под називом *Идеје, историје, генерације и веровања*, Рик Рајленс, говори о изборима, али и последицама који су условњени наслеђем у роману:

„Идеја да генерацијски љубавни избори не само да причају своју личну причу, већ предвиђају историјске последице, дале су Лоренсу важну тему, иако, као многи он је био несигуран како да вреднује те импликације. То је сада био религијски инстинкт. Импликација је да субкултурна навика може постати квази-биолошка сила“ (Рајленс, 2001: 15).

То би значило да је мало вероватно, готово немогуће одупрети се биолошком и наследном инстинкту. Али и да он условљава религијски инстинкт. Њен сукоб са мужем био је између осталог и последица свега тога, последица свих претходних искустава њених предака. Госпођа Молнар се пуна горчине у тим ситуацијама окретала синовима, који су убрзо, на двосмислен начин, постајали и љубавници. И ту није било дилеме. Ту је Лоренс црпео основни мотив њеног греха, не покушавајући ни у једном тренутку да га оправда. То је хибрис који су носили сви, без дилеме. Она је у свом греху била чиста, јер као Констанца није била прељубница, као Гудрун није изазвала никог да је убије, а као Урсула није подлегла љубавном односу са женом. Њена симболична и инцестуозна веза са главним јунаком, израз је његовог уметничког дара и наклоности ка сликању. Сублимирани нагони ка мајци, преточени су у уметничко стварање и надахнуће. Фројд тврди да табуисање инцеста сведочи о томе да је едипална, инцестуозна жеља једна од најснажнијих, урођених људских жеља, која је потиснута дубоко у несвесно услед изванредно строгих душевних забрана. „На забрани инцеста почивају култура, цивилизација, морал. Јунг, опет сматра да забрана стварног инцеста има значајну улогу у развоју личности јер одводи инстинктивну енергију либида на супротну страну, подстиче развој имагинације и тако развија духовне потенцијале личн ости, јер спречавајући стварни инцест друштвене забране воде ка симболичком инцесту, односно подстичу стваралаштво, машту и трагање за целовитошћу (Требјешанин, 2008: 154). Из наведеног лако долазимо до

повезаности између патолошког односа главног јунака са мајком и његовог порива ка сликању:

„На рукама јој је лежало то нежно дете. Његове плаве очи, стално нетремице упрте у њу, као да су извучиле из ње најскровитије мисли. Није више љубила мужа, није желела долазак овог детета, а ето, оно лежи у њеном наручју и игра се њеним срцем. Осети да спона која је спајала ово крхко телашце с њеним није прекинута. Талас тоpline љубави пређе од ње на дете. Приљуби га чврсто уз лице и груди. Свом снагом, свом душом обећала је да ће исправити то што га је донела на свет без љубави. Сада, када је овде, још ће га јаче волети и носити га. Његове бистре, разумне очи задавале су јој бол и страх. Зар зна све то? Док јој је лежао под срцем, зар је тада ослушкивало?“ (Лоренс, 2007: 44)

Из само неколико реченица одломка романа, ми видимо ту судбоносну и неминовну везаност мајке за најмлађе дете Пола, која ће се касније претворити, када се дете роди, у још чвршћи однос. Пол није слутио ништа да ће мајка бити препрека свим његовим љубавним и младалачким лутањима и трагањима. Писац је то приказао на дирљив начин завештања у сузама и крви. Убрзо после ове сцене следи још упечатљивија. Када је муж удари тупим предметом у главу, њене сузе и њена крв падају полако на бакарно-златни увојак њеног најмлађег детета, и ту је створен неки надреалан однос мајке и сина, однос створен у њеним сузама и крви, као последицама њене мржње према старом Морелу, али и ексклузивности односа мајке и сина, у нијансираности одређених комплекса. Рик Рајленс у свом тексту управо обајшњава то да „пуритански инстинкт госпође Морел предлаже културни и трансгенерацијски континуитет, али то је, такође, у роману доводи у насилан сукоб са мужем, али она је последња у тој линији“ (Рајленс, 2001: 22). То би значило да се у њој самој наталожио сав гнев жена из њене личне историје, гнев који је само чекао повод. Али да ли је тај гнев проузроковао и њену патолошку везаност за сина?

У овом роману дао је писац сложен и судбоносан однос мајке и сина у сукобу са оцем. Тај однос још тада није био широко познат под научним термином Едиповог комплекса. Као Фројдов претеча или савременик у његовим основним психоаналитичким начелима, Лоренс је на вешт начин ткао ону

унутрашњу суптилност људских мана, страсти, немира и слабости. Познавао је он одлично људску душу и карактер, и њено суптилно упијање судбоносних тренутака које креира сам живот. И то није случајност, и ништа по писцу није било случајност. Сваки човек је продукт неминовног сплета судбоносних, стечених, природних и жељених околности. Доминантан однос мајке према сину, представио је као супротност слици оца, старог Морела, маргиналне појаве целе породице Морелових што је у супротности са важећим патријархалним начелима у слици оца. Са овим ставом сагласан је и сам Јунг, Требјешанин се позива на њега:

„Слика оца је субјективна, психичка, превасходно несвесна представа оца, која представља личним искуством са оцем и другим очинским фигурама, модификован израз архетипа оца. Ова лична слика оца је, заправо настала под утицајем културе, доминантног система вредности и усвојеног стереотипа оца. Слика оца мења се и у времену, тако да на западу она није иста као у античкој, средњовековној и модерној култури. Једним делом ова лична слика оца је заправо, и одраз фантазматске праслике, која често нема много сличности са стварним конкретним оцем.“ (Требјешанин, 2008: 381)

Лоренс овај роман пише 1913. године, и један је од дела који није дочекан као морално проблематичан, већ као значајна и вредна књижевна новина. Занимљиво је да су *Синови и љубавници* углавном аутобиографско дело, које је свом аутору послужило као одушак попут већине осталих романа. Писац је враћајући се на младалачко време, покушао да разуме породичне односе, односе између оца и мајке, али и да осветли разлоге своје дечачке, помало неприродне везаности за мајку. То највише показује пишчев, у стварности, однос са Фридом, која је већ увелико имала своју породицу и троје деце. Фрида је била симбол, у сваком погледу те велике и значајне мајчинске фигуре, која ће представљати стуб и његов ослонац у даљем животу и лутањима. Зоран Пауновић је тврдио:

„Љубав и мржња наизменично или чак истовремено биле су основна обележја односа између Лоренсових родитеља. Лидија Бирдсол пореклом из угледне нотингемске породице, опчињена виталношћу, плесачким и певачким умећем и веселашћу рудара Артура Цона Лоренса, удала се за њега не слутећи да одушевљење једном за њу егзотичном људском природом не може бити ни

довољно снажно ни довољно дуготрајно да би се њиме премостио јаз којим их је раздвајало њихово социјално порекло. Кајање због властите грешке, Лидија Лоренс претворила је у презир и мржњу према супругу, уз свесрдно настојање да та осећања пренесе и на сопствену децу, три сина и две ћерке. У томе је, бар у почетку, највише успеха имала управо код Дејвида Херберта.“ (Пауновић, 2006: 43)

Полазећи од те личне подлоге, и слике оца као пијанца чије се везе са породицом постепено, писац је створио објективно и унутрашње складно дело, углавном реалистичко приповедно дело, са примесама романтичарских уздаха, жудњи прве љубави и патње, али и описа природе паралелно са унутрашњим стањима јунака. Можемо га сврстати у добро познату врсту романа којој је Гете са *Јадима младог Вертера* дао лични печат. Многи писци романтизма, па и модерне књижевности, на различите начине су допринели развоју романа образовања и сазревања. Ово дело, свакако, представља прави роман сазревања, баш као и Џојсов *Портрет уметника у младости* (*A Portrait of the Artist as a Young Man, 1914*), са којим је скоро истовремен, али су међу њима разлике очигледне. Док Џојсов јунак Стивен сазрева постепено кроз идеолошки и интелектуални план, дотле Пол Морел проживљава праву драму сексуалног и емотивног развоја. Неминовност усуда мајчиног брачног незадовољства, главни јунак неће моћи да избегне све до њене смрти, којој ће он сам пресудити, на симболичан, неминован и логичан начин. Она је била за њега свепрожимајућа:

„Она није имала права над њим. Завладала је хладноћа између њих. Једва би јој штогод поменуо. Занемарена, она је ипак чекала на њега, али јој се лице скаменило попут маске. Сад није имала другог посла осим кућног, по све остало ишао је до Миријам. Није му могла опростити, јер је Миријам убијала његово весеље и топлину. Раније је био тако весео младић пун најтоплијих осећања. Сада је постајао хладан, све раздраженији и намрштенији. То ју је подсећало на Вилијама, али Паул је био гори.“ (Лоренс, 2007: 241)

Из одломка се види на који начин је писац ткао своју емотивну сагу, и јасно је да за разлику од Џојсовог портрета, није било могуће досећи сазревање без емотивног, сексуалног и наслеђено-условљеног бића и дела човековог. Лоренс је тежио да то кроз све своје романи докаже, стављајући интелект и хладно

деловање разума, као одвојени и паралелни процес који је мање важан од сексуалног и биолошког бића човековог, као доминантнијег. Не треба слепо пратити само једну идеју, слику<sup>44</sup> или представу. У *Фантазији несвесног* је тврдио „да човек увек пада у једну од три погрешке, у Кини то је традиција, а у Јужним морима изгледа да је то био нагон. Наша је идеализам. Сваки од та три модалитета је истински животни модалитет, али било који од њих, сам или преодминантан, доводи нас до уништења, а ми се морамо ослонити на пуноћу нашег бића“ (Лоренс, 1923: 121). Кад једно трпи на уштрб другог, душа почиње да пати и развија своје опсесије на нехумане начине. А циљ и тежња јунака је да уједине мрачна деловања душе са бистрином разума и интелекта, и ако у томе не успеју, нису успели као људи. Мајчина девијација и несрећа аутоматски се у роману рефлектује на синове, њихова на жене са којима покушавају да остваре љубавни однос. Вилијам, најстарији син, умире јер га трује црна жена која у себи носи неку злу коб, коју има и мајка, и тако у круг. Оно што је свима јасно, је да је појам, али и занчење несвесног, одиграло велику улогу у овом роману:

„Несвесно у *Синовима и љубавницима* је комплексна и деликатна изведена структура из различитих извора, укључујући, и проблематичну сексуалност. Свакако важна реч „психошки“ широко коришћена од стране раних критичара *Синова и љубавника* уобичајено сугерира у овом периоду, не психоанализу, већ материјалну психологију у традицији 19. века“ (Рајленс, 2001: 29).

## 5.2 ОДНОСИ У РОМАНУ

Основну линију радње у роману чини историја двеју љубави Пола Морела, које представљају и два степена у његовом емотивно-сексуалном сазревању. Његов лични сукоб са мајком кочи овај развој. Она је најдоминантнија особа у његовом животу и на све начине покушава да то и остане, иако Пол воли Миријам, девојку сличну мајци:

---

<sup>44</sup> Слика је вишезначна, афективно обојена, сугестивна и у стању је да пренесе многе садржаје које људска реч и појмовно, дискурзивно мишљење нису. То се односи како на личне слике, тако и на колективне фантазије.

„Сматрао је да га она више воли него он њу. Можда је он није могао волети? Можда није имала у себи оно што је тражио. То је био најдубљи покретач њезине душе, то непоуздање у саму себе. Био је тако дубок да се није усуђивала ни да га схвати ни да га призна. Можда је њој нешто недостајало? То је увек кочило, попут бескрајно истанчаног стида. Ако је тако, проћи ће и без њега. Неће никада себи дозволити да га пожели. Једноставно ће видети шта ће се десити... Говорио јој је да је не воли и да јој мора оставити могућности да покуша са другим човеком. Како је био слеп, луд и срамотно неспретан! Шта су јој значили други мушкарци! Шта су уопште људи за њу!“ (Лоренс, 2007: 241)

Прва љубавна веза је дуготрајна, свепрожимајућа и мучна веза, са девојком духовно-интелектуалног типа, Миријам, коју ћемо размотрити више касније. Друга веза је са већ зрелом женом путеног типа, Кларом, у којој јунак проналази, оно супротно у односу са првом, а то је искључиво сексуални ужитак и задовољство, које Миријам не може да му пружи. Фиона Бекет у свом тексту о Лоренсу под називом *Жене, везе и брак*, осврнула се на део у његовом животу где је „после везе са Чејмберс Лоренс развио пријатељство са старијом, удатом женом која се звала Алис Дакс, и која ће му послужити као модел за лик Кларе у роману *Синови и љубавници*“ (Бекет, 2002: 12). И у овом односу осећа се рефлексивна његовог основног сукоба са мајком. Док мајка спутава његов однос са Миријам толико подржава однос са Кларом, јер обе суштински припадају са различитих страна мајчином принципу, и њеном односу духовности и сексуалности према сину. Много биографских елемената унео је писац у овај роман. О томе је писао Зоран Пауновић:

„Убрзо по завршетку школовања, у лето 1901. године, Дејвид Херберт Лоренс упознао је девојку Цеси Чејмберс, коју ће његови потоњи читаоци упамтити као Миријам Ливерс из најбољег од три Лоренсова романа. Није то било тек уобичајено искуство прве љубави: у Лоренсовом случају, веза са Цеси подразумевала је и болно кидање спона у чудовишно снажној, наглашено едиповској повезаности са мајком. Највећим делом због тога, желећи да бар мало ублажи патње на смрт увређене мајке, Лоренс је настојао да свој однос са Цеси интелектуализује, до граница потпуне бестелесности.“ (Пауновић, 2006: 44)

И колико је за мајку однос праве истинске љубави између Миријам и Пола био угрожавајући, толико је његов однос са Кларом био безопасан, јер је искључиво сексуалне природе, која није угрожавајућа. Из овога видимо да је мајчин однос према сину идентичан његовом односу према Миријам, који је „прождирући“<sup>45</sup> и потпуно поседнички. Стара госпођа Морел не жели да га изгуби док је жива, али и неће:

„Његова мајка је знала колико трпи од потребе за женом и видела га је како одлази Миријам. Ако је нешто одлучио ништа га на свету неће поколебати. Госпођа Морел је била уморна. Најзад је стала попуштати. Она је своје довршила. Била је на путу да доврши. Он је одлучно настављао са својим понашањем, мада је више мање знао шта осећа његова мајка. То му је само укротило душу. Сам се ограддио окрутношћу према њој, али то је била окрутност према властитом здрављу. То га је брзо поткопало. Но ипак је устрајао.“ (Лоренс, 2007: 265)

Лоренс нам сликовито дочарава колико на невероватне начине мајка манипулише њим позивајући се на чисту љубав; приказује нам мрачну страну чисте љубави потекле из добрих намера и мајчину праву жртву. Поред те главне радње роман садржи и приказ целе породице Молерових, ликове још два сина и ћерке Ани, уживљавајући се у супротности међу њима, али и у описе супротности између мајке и оца; оца као мушкарца изразите биолошке снаге, природне и порочне, мајке, физички мале и крхке, али интелектуално јаке, поседничке нарави, тешко разочаране у његову сировост, и неразумевање живота. Ти ликови приказани на врло жив начин имају јаку аутобиографку подлогу. Та супротност међу Лоренсовим родитељима снажно је деловала на младог писца, и он јој се константно враћао у већини својих романа. Кроз своје виђење њихових карактера, он је покушавао у неким романима да оправда своју наметнуту мржњу и

---

<sup>45</sup> Некада се дететове фантазије само делимично односе на конкретну мајку, што се јасно види у инфантилним фобијама у којима се мајка приказује као дивља звер, вештица, авет, хермафродит и тако даље.

ривалство према оцу<sup>46</sup>, док је у другим покушавао да их на све начине измири и споји, али кроз супротстављање. У роману је насликана и животна средина Морелових, средина малог рударског града на северу Енглеске, она иста у којој је писац и сам одрастао. Тај приказ је веран, натуралистички и реалистичан, понекад суров, са својим описима угљенокопа, сивих кућица, беде рударског живота, прљавштине, сиромаштва и тешког рада. Том својом страном *Синови и љубавници* су и натуралистички социјални роман са регионалном подлогом:

„Доци су се састојали од шест блокова рударских станова, два реда по три, као тачкице на коцки домина којих има само на једној половини шест, и дванаест кућа у једном блоку. Тај двоструки низ станова био је смештен у подножју доста стрмог обронка који се спуштао од Бествуда а имао је поглед, барем са прозора у поткровљу, на благи успон долине која се дизала према Шелбију.“ (Лоренс, 2007: б)

И управо су се ови описи сурове рударске стварности и средине огледали у скученим душама Полових родитеља, оца који се одбачен, пијан и мрзовољан што је жив, враћао касно кући гунђајући од гнева и пркоса, и мајке која се опхрвана незадовољеном и непотпуном љубављу мужа, окренула деци и кућним пословима. И то је та прича. Али поред ових тмурних и мрачних описа рударског месташцета, попут тамних и мрачних аспеката мајчиног тужног живота, која је као девојка била ведрога духа и склоности, у чијој је породици деда био велики трговац чипком и чији су снови били велики, има оних описа живе и неуништиве лепоте природе, попут описа старих добрих романтичара, попут Гетеа, Пушкина, Љермонтова, где је сваки љубавни уздах и трептај поткрепљен неким цветним пашњаком, пропланком и ливадом. Ту су скупљене све љубави њених синова и љубавника, у исто време:

„Све нијансе црвенила од златно љубичастог до богато гримизног, жарили су се и пружале се пред његовим очима испод сене лишћа. Сунце на заласку наједном дохвати раздеране облаке. Огромне гомиле злата букнуле су на југо-истоку, дижући се у меканом, ужареном, жутом светлу равно на небу. Земља дотада тамна

---

<sup>46</sup> Комплекс оца је констелација идеја, представа, мисли и успомена, снажно афективно набијена, коју настаје у личном несвесном као производ интеракције инхерентне архетипске представе оца. Разноврсна искуства са оцем могу бити позитивна и негативна, испуњена дивљењем, поштовањем и љубављу али и одбацивањем, презиром и мржњом.



и сива, зажари се златним жаром, зачуђена. Чинило се да се стабла, трава и удаљене воде буде из сумрака и прелазе у пуни сјај.“ (Лоренс, 2007: 391)

У одломку су присутне све боје касног лета у сусрету са раном јесени, као на сликарском платну, преточене у речи и опис једног пејзажа који Миријам посматра очарана. И то није случајно. Пол Морел је сликар, Лоренс је био сликар, веома вешт у својим експресијама, сликању пејзажа и људских актова. Полов уметнички сензибилитет поклапао се са једне стране са пишчевим, са друге стране он је кроз њега изражавао претерану осећајност, душевну напетост и везаност за мајку. Владета Јеротић у својој књизи *Неуроза као изазов* пише о томе:

„Ако бисмо уместо страдања употребили реч конфликт, а уместо вере реч сазревање, стварање, не бисмо ништа суштински изменили у стварном збивању, ако бисмо казали да је конфликт најбржи пут до сазревања! Да, али креативни конфликт. Као што није свако страдање најбржи пут до вере, јер има страдања која удаљавају човека од вере, или га чак од ње заувек одвоје, тако ни сваки конфликт не може бити најбржи, него није уопште пут ка сазревању... Конфликт је краљевски пут из несвесног, преко свесног у надсвесно, онда у сва три случаја треба рећи да, ако су снови, болест и конфликт неопходан квасац да би неко тесто (текст, уметност, креативност) ускисло, онда ће и од теста зависити како ће квасац деловати, а наравно, и од онога (уметника) који меси хлеб са квасцем.“ (Јеротић, 2009: 263)

У већини сцена романа Пол црта, док мајка пере судове, Пол у миру ради на свом платну док мајка пече хлеб или ради нешто у кухињи. Нераскидивост везе између мајке и сина огледа се и у Половој склоности ка сликању. Писац на разне начине спаја његов унутрашњи конфликт, везаност за мајку, сукоб са оцем, са талентом за сликарство и уметничким сензибилитетом. Он без тих кнфликата и комплекса<sup>47</sup>, не би постао добар сликар, као и сам Лоренс добар писац. Он ће несумњиво, као и сам писац, постати успешан сликар, и назире се његов успех у сликарским и уметничким круговима, негде у даљој будућности, али је његова

---

<sup>47</sup> Комплекси су од свести издвојени, откинути, аутономни делови личности, који често функционишу самовољно, независно од целине личности и од ја. Појам комплекса довео је у питање раније илузорно схватање о монолитности личности и показао је да је јединство свести привид. Комплекси каткад овладавају целом личношћу и стављају је под своју контролу.

највећа сигурност као уметника у мајчином присуству. И то нам Лоренс у неколико наврата вешто приказује. Под њеним окриљем и заштитом он ствара своја најбоља дела. Знао је подсвесно да то није здрав пут његовог сазревања:

„Време је било савршено. Он остави мајку целог дана саму, рекавши јој камо иде. То му је кварило расположење, али имао је три дана на располагању и наумио је да их проведе онако како му се свиђа. Уживао је да бициклом ујутро јури пољским путевцима.“ (Лоренс, 2007: 314)

Тај мир, мир уметника, који му је потребан за стварање обезбеђује мајчино присуство и сва њена брижност према њему. Слутимо негде као читаоци да главни јунак решава своје конфликте, као и сам писац, кроз уметност. У његовом основном сукобу, крије се и назире основна и стара дилема, колико и цивилизација, сукоб између небеске, мајчинске љубави и земаљске – путене. Док једна искључује другу, борећи се за првенство, Лоренс нас усмерава на пут њиховог измирења. Тај конфликт већ на почетку намеће мајка. Пол покушава да га реши кроз односе са женама али и кроз уметност, бавећи се сликарством:

„Он, смејући се, погледа своју мајку. Опет је била топла и ружичаста од љубави према њему. Као да је за тренутак на њој почивао сав сунчев сјај. Радосно је наставио са својим радом. Чинило се да јој је тако добро кад је срећна, да је заборавио на њену седу косу.“ (Лоренс, 2007: 134)

У неколико наврата у *Синовима и љубавницима* Лоренс нам описује њихов однос, попут односа љубавног пара. Она са Полом иде на море, често на чај до најближег града, учествује у свим његовим пословима и уметничким подухватима, док он њену болест доживљава као потпуни слом своје егзистенције, и у једном тренутку ће морати да изабере да ли ће отићи заједно са њом у вечни мрак, или ће наставити да живи без ње како мора. Писац је ту везу приказао изузетном јаким, као везу која ће одредити уметников даљи пут, али и судбину. Зоран Пауновић је тврдио да „ Лоренс прича причу о властитом одрастању, о рађању и умирању његове љубави са Џеси Чејмберс, али понајвише о силовитој, болној и мучној вези са мајком. Роман се и окончава са мајчином

смрћу, али тако да нас аутор оставља у недоумици да ли је његов алтер его<sup>48</sup>, главни јунак Пол Морел, коначно ослобођен претешких окова болесне мајчинске љубави, или је тек тад осуђен да занавек остане њен роб“ (Пауновић, 2006: 47).

### 5.3 РАСЦЕП ГЛАВНОГ ЈУНАКА

„Немогуће је писати о Лоренсу, а да се не пише о њему као о уметнику. Он је био уметник пре свега осталог, и управо то објашњава његов живот, који је био неочекивано неуобичајен“ (Хаксли, 1971: 41). Можда због тога, Лоренсу је често критика пребацивала недостатак образовања без обзира на то што је писац завршио гимназију, ишао на универзитет и увек се истицао интелектуалним способностима. Колико је поред основног образовања био свестран видимо у његовој идентификацији са Полом, главним јунаком *Синова и љубавника*, сликарем и уметником, који се постепено развијао, читао исте писце као и Лоренс, водио сличне животне битке. Читао је Достојевског, Тургенева и Толстоја, волео је руске романтичаре. Књижевни утицај се препознаје у Лоренсовим описима природе, пејзажа и наглашене осећајности. Та тврдња могла је бити како оправдана, тако и неоправдана из више разлога. Највише зато што писац никада није велику важност придавао интелекту, онолико колико су то пуритански умови истицали, а више нагонима и ирационалним стањима душе. Писао је о сликама еротског живота што су моралисти и интелектуалци више класе препознавали у животу нижег слоја друштва као необуздано и раскалашно огољавање ероса примитивних људи. Овакво представљање живота су сматрали недостојним, увредљивим. Пол Морел је био уметник, са сензибилитетом детета и младића у исто време. Мориле су га дилеме првих љубави и првих заноса. У својој *Фантазији несвесног* сам писац о томе каже:

---

<sup>48</sup> Алтер его је друго ја. Особа која нам је по начину мишљења и осећања толико блиска, сродна да је доживљавамо као своје друго ја. Такође особа која је опуномоћена од неке друге особе да је може заступати или замењивати у одређеним пословима.

„Сазнати значи изгубити. Кад створим коначну слику у свести, слику драге или пријатеља, онда су љубав и пријатељство мртви. Падају на ниво познанства. Чим створим коначну слику у свести, потпун појам чак и самога себе, онда сам ја динамички мртав. Сазнати, значи умрети... Најузвишенија лекција људске свести јесте да научи како да не сазнаје. То јесте како да не омета.“ (Лоренс, 1923: 67)

У овој мисли Лоренс се слаже са највећим психоаналитичарима двадесетог века. Сазнање је пуко звоно које одзвања без љубави. За Лоренса живот је ток унутрашње логике, ток вођен унутрашњом интуицијом, осећајношћу и љубављу. Живот је изненађење. Чим имамо готова решења ми смо мртви духом. Јунг је остао равнодушан пред интелектом, када је спознао смисао подсвести, снова, ирационалног и мистицизма. Зато су га многи умови његовог времена, као и Лоренса, оспоравали. Пол је поседовао сензибилитет правог уметника:

„Чинило се да примећује многе ствари, да је пун живота и топлине, онда би се његов осмех, слично мајчином, нагло појавио и био умиљат, а затим кад би настала нека сметња у његовој осетљивој души, лице би му постало глупо и ружно. Као један од оних дечака који се претворе у лакрдијаше и неотесанце чим их неко не разуме или ако осећају да нису поштовани, постајао би диван при првом додиру срдачности.“ (Лоренс, 2007: 103)

Поред истанчаности и оригиналности, која изненађује, и управо у новини психолошке анализе, приметног комплекса сина према мајци и обрнуто, слике друштвене средине, роман *Синови и љубавници* је и друштвено-психолошки роман. Нарочито у првом делу, дата је пластична слика живота у рударској Енглеској, у породици притиснутој бедом, сивилом и оскудношћу свакодневнице, која спутава јунаке у њиховом психичком расту ограничавајући њихове естетске и спонтане побуде. Писац на пластичан начин слика пропаст најстаријег сина и мајчину тиху беду, али и кључни разлог њеног потпуног окретања према Полу.

Вилијам, најстарији син, није могао да поднесе терет славе, али и раскош Лондона. Проналази девојку, која га упропаштава. Остварује везу са њом упркос мајчиним слутњама и забрани. Опчињен је њоме „јер је другим мушкарцима била пожељна“. И уместо на мајчину молбу да тражи блискост и срећу у љубавном односу, он пропада због немогућности да се одупре лажном сјају главног града и

девојке која га уништава. Дошавши из беде рударског места, он губи идентитет и страда од девојке која са собом носи злу коб, траг уклете лепоте. Ова тема уклете лепоте која доноси смрт преузета је од романтичара чији су јунаци страдали због љубави и због тежње за освајањем девојке пренаглашене лепоте. У описима те девојке истичу се типични романтичарски детаљи: тамна коса, маслинаст тен, сиве очи, девојка је непознатог порекла, и носилац је пропасти оном ко је заволи. Она је његова Циганка, а знамо да је писац волео Пушкина. Романтичари су писали о Циганима као о народу вреле крви, страствене природе. У њиховом односу према животу препознавали су идеал слободе непознат хладном разуму човека грађанске културе:

„Вилијам је имао среће код своје Циганке, како ју је називао. Молио је девојку да му да слику, како би је послао својој мајци. Слика је стигла, приказивала је присталу смеђокосу девојку, снимљену из профила, која се мало смешкала, а могла је бити сасвим гола, јер се на слици није видела ни крпица тканине, само голо попрсје.“ (Лоренс, 2007: 57)

Архетип женског је кроз историју дубинске психологије би противречан:

„У свим културама и временима повезан са завођењем, рађањем, стварањем, неговањем, храњењем и заштитом. Атрибути женског у митовима, религији и фолклору су лево, доле, тамно, хладно, стабло, обло, земља, подземље, вода, природа, вегетација, море, ноћ, лунарни аспект. Као обележја женских принципа појављују се у природи земља и ноћ. Архетип женског може бити и изузетно биполаран двозначан. Она може бити и добра вила, хранитељка, симбол доброг, али и рушитељка, зла вештица, прогонитељ.“ (Требјешанин, 2008: 63)

Вилијам страда од кобне жене која са собом носи рушитељску моћ. Она је супротни принцип од мајке која негује, храни и подржава. Он на крају умире. Новац је од њега из Лондона стизао све ређе и ређе. Госпођа Морел је слутила његову пропаст. Када је умро, њена страст и љубав се потпуно окреће према Полу. У другом делу романа се појачава, после Вилијамове смрти, кобна улоге мајке у Половом животу. Унутрашњи сукоб у самом јунаку почиње да расте, мајка га узима за љубавника. Долази до изражаја Полов непотпун однос са девојком коју воли, и којој не може да се сав преда, јер га кочи љубав према мајци

и осећање кривице чим у њему превлада љубав која није њој упућена. Тражи одушка у физичком контакту са женом коју не воли и, према томе, не угрожава његову љубав према мајци, јер је госпођа Морел не сматра супарницом. Сви ови доживљаји дати су са великим жаром, јер је писац кроз њих решавао и своје унутрашње конфликте који су га прожимали:

„Мајка је била једино биће које га је подржавало, њега усред свега тога. А она је отишла, стопила се са тим. Он је желео да га она дотакне, да га поведе са собом. Али не, он неће попустити. Нагло се окрену и упуту према златном светлуцању града. Шаке су му биле стиснуте, уста чврсто склопљена. Он неће поћи тим правцем у таму за њом, за њом. Он се брзо окрену према расветљеном граду, који је пригушено брујао.“ (Лоренс, 2007: 458)

Жеља мајке усмерена према сину се поклапа са Лакановом концепцијом жеље. Она се увек односи на жељу Другога, што подразумева две ствари: субјекат тражи признање од Другога, у овом случају Пол од мајке, али такође тежи поседовању Другога - мајка сина. Са друге стране имамо Јунгову концепцију доминантног архетипа мајке који се као колективна представа налази у потиснутом и несвесном делу субјекта, а свесно се изражава кроз симболе и фантазије. За њега, када нас запоседне архетип, остајемо у његовој власти. У овој тачки се додирујемо и са Лакановим појмом Ствари, али и Фројдовим *пупком сна*<sup>49</sup>. На крају романа писац нас опет оставља у недоумици отвореног краја. После мајчине смрти поставља се питање да ли ће јунак ући у период иницијације, стварне или симболичне. Да ли ће отићи у велик осветљен град, или ће и даље остати везан за мајку, и након њене смрти. Може се рећи да главни јунак има трауматично искуство. Као што смо рекли писање јесте покушај маскирања трауматичног језгра. „И у најбоље протумаченим сновима једно место морамо отавити у мраку“ (Фројд, 1976: 177). Трауматично језгро у главном јунаку покреће процес одвајања од мајке као објекта поседовања. Део који никада неће бити протумачен, попут Фројдовог *пупка сна*, јесте отворен крај романа, вођен својом унутрашњом логиком. А на нама је да сами осмислимо како ће главни јунак наставити даље. За Лоренса није било могуће досегнути сазревање без

---

<sup>49</sup> Фројдов термин *пупак сна* односи се на део сна који никада неће моћи бити протумачен, који наставља свој живот даље самостално.

емотивног, сексуалног и наслеђено-условљеног бића и дела човековог. Лоренс је тежио да то кроз све своје романи и докаже. Интелект и хладно деловање разума, представљени су као одвојен и паралелни процес, мање важан од сексуалног и биолошког бића човековог, који су доминантнији, за људски развој важнији. Јунг је то у свом делу *Сећања, снови, размишљања* видео на овај начин: „Човек који не прође кроз пакао својих страсти, никада их не може превазићи.“ (Јунг, 2015: 250)

Не можемо, а да не приметимо колико је Миријам по карактерним особинама личила на мајку главног јунака. Писац често кроз роман провуче те детаље, колико је била побожна, колико је изгледала невино, али са друге стране, њега је гушила та иста побожност, која ју је терала у поседовање људи око ње. Не можемо, а да не приметимо сличност жеље да поседује Пола, свим својим бићем, баш као и његова мајка. И разапет између две жене сличног темперамента, јунак не зна којим путем да крене:

„Провео је читаву недељу са Миријам и испунио је својом страшћу, пре него што је прошла. Морао је увек нехотице да не рачуна са њом, него да ради по грубој снази властитих осећања. То није увек успевао да учини, па га је увек после тога походио осећај неуспеха и смрти. Кад је заиста био са њом, морао је занемарити сам себе и своју чежњу. Морао је ако је желео да је има.“ (Лоренс, 2007; 315)

„У Лакановој концепцији место с којег се поставља питање о мојој жељи, дакле, место на којем сам препознат као ја и на којем то препознавање захтевам, а то је жеља, то није други човек, већ симболично место, које заузимам, осећајући недостатак. Други је недостатак у мени“ (Бужињска и Марковски, 2009: 73). Одатле је њена жеља, као и мајчина, почела, од осећања недостатка:

„И он јој се вратио. У души је осећао задовољство жртве, јер јој је био веран. Она га је прва волела, он је њу први волео. Ипак, то није било довољно: његов нови млади живот, тако снажан и неукроћен, тежио је за нечим дргим. Због тога је био лудо немиран. Опазила је то и у тренутку са огорчењем пожелела да баш Миријам буде она жена која би узела тај његов нови живот, а њој оставила корење. Борио се против мајке готово исто као што се борио против Миријам.“ (Лоренс, 2007: 243)

Ово је Лоренс на изванредан начин, психолошки дочарао. Колико се потиснута сексуалност код оба женска лика претвара у други нагон, у нагон за поседовањем и за потпуним власништвом над другим бићем, у тежњи ка моћи и доминацији. Само су им мотиви различити. Мирјамина жеља се крије иза маске побожности, мајчина иза маске брака, у коме нема ни мало љубави. Писац разбија Полов сукоб и јача његово разрешење. Уводи путену јунакињу без трунке љубави, Клару, удату жену, која воли свог мужа, док јој Пол представља авантуру, али и она њему велико олакшање. И сва она потиснута нетрпељивост према мајци, која је недозвољена, јер мајка мора бити објекат љубави, писац је пројектовао на Миријам, да би се у освети окренуо Клари. Овде имамо супротност две природе вечног женског. И у једној и у другој природи, писац покушава да досегне сопство, целину и пуноћу свога бића, али му то до самог краја не успева. Архетип Велике мајке подељен је на светицу и блудницу, расцепљен попут Полове сексуалности. Главни јунак до краја романа не успева да оствари то јединство. Јунгова ученица Марија Лујза Фон Франц тврди:

„Архетип Велике Мајке је попут свих осталих раздвојен на два аспекта. Дева Марија, на пример, одвојена од сопствене сенке, отеловљује, само светлу страну представе мајке. Отуда је тренутак у којем фигура Деве Марије добија на значају био и време лова на вештице. Пошто је симбол Велике Мајке постао сувише једностран, његова тамна страна била је пројектована на жене, што је довело до прогона вештица. А пошто сенка Велике Мајке није била обухваћена ниједним званичним поштованим симболом богиње, представа мајке расцепљена је на позитивну мајку и деструктивну вештицу.“ (Франц, 2012: 161)

Не може, а да се не наметне утисак да је писац пишући овај роман покушао да се еманципује од своје породице и да се ослободи комплекса мајке. У реалности он је то и урадио, тиме што се ослободио и мржње према оцу, и прекинуо однос са Џеси Чемберс, који је под мајчиним утицајем постао нездрав. О томе пише Зоран Пауновић:

„Он је убрзо сазрео и постао самосталан, и изабрао жену коју је волео, и задовољио потребу за овековечењем лика мајке у вољеној жени. Фрида је била жена која је за писца у себи спојила лик мајке, Кларе и Миријам. И тај психолошки моменат је битан. Она је са једне стране пружала племићко порекло,



а Лоренс задојен мајчиним успињањем у друштву, то је добио, са друге стране имала је Кларину путеност, Мирјамин и мајчин духовни стуб и ослонац, а да не занемаримо ту чињеницу, да је већ сама била мајка и нечија жена, када је ушла у однос са Лоренсом.“(Пауновић, 2006: 49).

Однос са Кларом појачао је његово мушко самопоуздање које су нарушиле несвесно мајка, а још више појачала љубав са Миријам. Писац на фасцинантан начин слика опирање тој љубави, која у сваком тренутку, као и сама мајка прети да га прогута заувек, он спас налази у другој, или трећој жени, која је безбедна по његову душу. Клара је приказана као удата, путена жена, која нема већих психолошких и моралних дилема, као безбедна лука помоћу које ће Пол одморити своју растрзану душу:

„Миријам је размишљала о томе. То је било оно што је он тражио, нека врста ватреног крштења, у страсти, како јој се чинило. Схватила је да он неће бити задовољан док то не буде добио. Можда је њему као другима било најважније да проживи чулно дивљање, а после кад се задовољи неће више дивљати од немира него ће се смирити и у њене руке предати свој живот.“ (Лоренс, 2007: 378)

Миријам је била опседнута поседовањем, да и у тренуцима када зна да је Пол предан другој жени, она тражи оправдање својој жељи да га има целог. Она жели да сачека да он иживи своје страсти, и да би након тога био потпуно њен. Сматра да ће он после свега да јој се врати и одлучи да припада само једној жени, као што је припадао мајци, да би у миру могао да ради и да ствара своја дела. Овде препознајемо опет онај психолошки моменат уметника и мајке. Док он ствара, она ће му бити близу, осигуравајући му безбедност и унутрашњи мир својим присуством. То је још једна копча која веже њу и јунакову мајку, али је вазана и за уметника и његово стварање. Да би се створило вредно уметничко дело, потребна је унутрашња сигурност и мир, коју су имали у изгубљеном рају, док су били једно, припојени уз друго биће. Та тема свепрожимања, тегобе одвајања, сазревања, сурове реалности која следи након тога, доминантна је у роману *Синови и њубавници*. Понекад то одвајање значи и саму смрт. Из горе наведеног одломка, тек после мајчине смрти, Пол бира. Да ли ће отићи у вечни мрак заједно са њом, заувек стопљен и спојен, или ће отићи ка великом

осветљеном граду. Овде имамо јасно, као на сликарском платну представљену релацију између мрака и светла. За Јунга „црна је симбол онога што је непрозирно, непознато, тамно, мрачно, праисконско, женско, неиздиференцирано иксуство, а у кинеској филозофији црна боја је повезана са земљом и са атрибутима хладно, влажно, мрак, север. Она је у митском схватању света многих народа хтонска боја ништавила, ноћи, апсолутног мрака, дубоких вода, првобитног хаоса и смрти, међутим, она може бити и наговештај новог живота, поновног рађања и васксења.“ (Требјешанин, 2008: 85)

Мрак са собом носи стапање, подсвест, непризната осећања, смрт, вечни крај, али и могућност поновног рођења. Са друге стране светлост носи свест, шансу, живот, расветљавање, нови почетак. Као и већина Лоренсових романа, и овај роман нам нуди отворен крај што се поклапа са пишчевим схватањем романа, као најсавршеније књижевне врсте. У њему је немогуће наметнути догађајима било какву догматску логику. Без обзира на пишчеве намере, роман се даље развија својом уметничком логиком. Светозар Кољевић сагласан је са писцем који у свом делу *Новела* каже:

„Зато сам романијер, а будући да сам романијер, сматрам себе супериорнијим над свецем, научником, филозофом и песником, који су сви велики господари разних парчади живог човека, али никада немају целу зверку... роман је једина светла књига живота. Књиге нису живот. Оне су само подрхтавање у етру. Али роман је подрхтавање које може изазвати целог живог човека да задрхти. А то је више него што је поезија, филозофија, наука, или било које друго књишко подрхтавање.“ (Кољевић, 1963: 47)

Као и песници и романијери епохе романтизма, тако и Лоренс схвата своје писање, своју уметност и уметника, попут божанског надахнућа, и онога који стоји изнад свих нас, у улози пророка. Роман је свеобухватност живота. Светозар Кољевић каже да је „роман, дакле, најверније огледало и најбогатији израз потпуног живог човека, захваљујући свом унутарњем релативизму и неразмрсивом, органском сплету узајамних односа, он има узбудљивост, загоненетност и богатство самог живота. За Лоренса, штавише, с обзиром на механичност ритмова модерног живота и специјализованих људи, роман би могао

да буде не само огледало него и узор животу“ (Кољевић, 1963: 46). Роман сам по себи носи ту животну форму догађаја који настају сами из себе и које човек не може контролисати, ма колико се он у томе трудио.

Из тог разлога писац у својим романима оставља отворен крај. Он тиме престаје да контролише своје јунаке и да им повлачи конце судбине, већ их пушта, у складу баш са том унутрашњом логиком, да наставе даље сами. Он је био уз њих у најкритичнијим моментима њихових одлука и сазревања, али само до одређене мере, када он тачно зна да треба да их пусти. Тада и буде крај његових романа. У своме предговору *Фантазији несвесног* објављеном 1923. Лоренс истиче да је за њега писање романа спонтани живот, да су романи и песме за њега чисто страствено искуство када му се накнадно јавља жеља да изведе неки задовољавајући кохерентни став према себи и свету око себе (Лоренс, 1923: 1).

*Синови и љубавници* су пример онога што Лоренс о самом роману има да каже. То је роман писан без свести о правцима и исходима његових унутрашњих дилема, и он у себи крије непоновљивост и несводљивост искуства које је у њему изражено. То је непоновљивост искуства прве младости, јер у њему ниједна личност не зна у ствари куда иде. Али у исти мах то питање не мучи ниједног лика у облику неког свесног проблема, који му стоји над главом. То питање не поставља ни госпођа Морел која се у јаловости и беди свога брака окреће Полу, а у моралној и интелектуалној супериорности у односу на мужа. То све гледа главни јунак, невиним очима младићких дана. Величина Лоренсове визије лежи у томе што главни јунак тако снажно осећа ту моралну и осећајну, кобну животну ситуацију, из које на први поглед излаза нема:

„Где је он? Један мали усправни комадић меса, мањи од пшеничне стабилке изгубљене у пољу. То није могао да поднесе. Чинило се да са сваке стране огромна мрачна тишина притиска ту тако ситну искру да је угаси, а ипак се она, готово ни са чим, не може угасити. Ноћ, у којој се све губи, простире се далеко иза звезда и сунца. Звезде и сунце, неколико сјајних зрнаца, окрећу се плашљиво у кругу и држе једно друго у загрљају, онде у мраку који их све обухвата и оставља за собом, малене и побеђене. Толико их је, а он је сам, сићушан, заправо ништа, а ипак није ништа.“ (Лоренс, 2007: 458)

Једино могуће њено разрешење је мајчина смрт, и оно је у роману остварено када Пол у симболичном тренутку прекраћује муке своје мајке, дајући јој већу дозу лека. И као што сам писац каже о унутрашњој логици дела, и сам крај није наметнута следствена формула, већ је мајчина смрт део неминовности и доследности судбинских збивања. Па и у самом приказу Полове и Мирјамине љубави види се да писац нема готових решења. Кољевић је сагласан са тим:

„Они немају формулу како тај однос треба да изгледа, ни како ће се он сам од себе развијати, чини се да ту формулу нема ни сам писац. Пол и Миријам на прагу живота испитују могућност своје љубавне осећајности. Њихова љубав је већ у себи на самом почетку трагична, она тражи са једне стране оно судбинско испуњење, а са друге стране она представља незрелост два бића за било какво спајање. Они толико желе, да не могу ништа да остваре, јер су премлади. Њихова љубав није непотпуна и незадовољавајућа јер је духовна, а не физичка, него превелика жеља у погрешно време. Они у мраку и незнању властите природе која се тек буди, тумарају за неком загонетном светлошћу, која можда крије образац идеалног односа, који у ствари не постоји.“ (Кољевић, 1963: 48)

Они су тумарали у мраку свога незнања о телесности и сексуалности:

„Окренуо се и погледао је. Стајала је крај њега, вечно у сенци. Посматрало га је њено невидљиво лице, замрачено шеширом. Али она је сањарила. Била је мало уплашена, дубоко потресена и богобојажљива. То је било најлепше стање њеног бића. Пред којим је он био немоћан. Крв му се слила у пламен у грудима. Али није могао да се приближи Миријам. Било је искри у његовој крви. Али некако их она није примећивала. Очекивала је неко богобојажљиво осећање и код њега. Још увек пуна жудње, била је тек мутно свесна његове страсти, и зурала је у њега, узнемирена.“ (Лоренс, 2007: 324)

Изванредно је Лоренс описао у овом одломку суштину њихове љубави, прве младалачке жеље, и првих неразумевања тих истих жеља, код једног и код другог. Ово је кључни тренутак у роману у коме Пол трепери до дна своје душе, због неоствареног првог пољупца, осујећеног неким племенитим и кобним

младачким страхом. Он се одмах окреће ка лепоти месеца<sup>50</sup>, да би оправдао целу ситуацију, али и сама своја осећања. Она није хтела, и није могла да их препозна, то је можда био страх од егзистенцијалног бездана и мрака, које би буђење телесне љубави могао у њој да отвори. Из овога видимо да Полова везаност за мајку није једини разлог његовог узмицања пред Миријам, а њено устезање пред телесном љубави није једини разлог промашености њихове љубави. Са тим је сагласан и Кољевић:

„Основни разлог њиховог неуспеха је страх, младачки немир пред односом који толико обећава и толико узбуђује. Пол нема смелости да ствара са Миријем дубљу животну везу, управо зато што тај однос од њега много тражи и толико обећава. Он је као и она, биће чија животна храброст не може да прати бујност властите младачке природе. Његова трагедија је једна од најчешћих трагедија уопште, животна храброст се у њему јавља тек када младачка бујност гасне. Он се парадоксално одважује на физичку љубав са Миријам, тек када је банализује свесним анализама. Ово је роман о пропуштању животних прилика, пропуштању које је дато као трагични луксуз младости.“ (Кољевић, 1963: 49)

Њихова љубав била је више духовне природе, и сваки додир тела био је критичан за обоје:

„У нашим односима телу нигде нема места. Не говорим ти кроз чула, пре кроз дух. Зато се не можемо волети у уобичајеном смислу. Наша није свакодневна оданост. А ипак смо смртници, и било би страшно када бисмо живели једно крај другог, јер некако с тобом не могу дуго да будем безначајан и обичан, а ти знаш, када би човек увек ишао по неземаљским путевима, изгубио би овоземаљску срећу.“ (Лоренс, 1960: 308)

Њега је у исто време привлачила и одбијала њена нежност, нетакнутост прве младости, чежња и изражена духовност њеног бића. Она је све то знала. Знала је да ће њему требати још дуго времена да иживи све своје страсти, да би схватио величину и дубину њиховог односа. Она, као и мајка, по цену свега, и по

---

<sup>50</sup> Символ месеца, као доминантни лунарни симбол није случајно стављен ту, јунак га чежњиво посматра. Повезан је са женским принципом и принципом воде, емоција, прочишћења, жеље за стапањем, јединством.

цену дугогодишње самоће и уздржаности не жели да одустане од њихове љубави, или тачније њене визије те љубави. Она је одлучна да га чека:

„Сад одлази и напушта га. У свом јадy наслонила се на њега док су седели у колима. Није одговарао. Куда ће поћи? Какав ће му бити крај? Није могла да поднесе немогућност да осети где ће. Тако је безуман и распуштен, никад у миру са собом. А куда ће сада? И брига је што се упропашћава!?! Нема вере, стало му је само до тренутне привлачности, ни до чега другог, ни до чега дубљег. Чекаће и видеће како ће да прође. Кад му буде доста, он ће попустити и доћи к њој.“ (Лоренс, 2007: 457)

После мајчине смрти она не може да поднесе мисао да ће он отићи далеко од ње и да више неће бити део њене љубави. Она покушава да му опрости грехе младости, уверавајући саму себе да ће јој се једног дана, када потроши сву страст коју има у себи, ипак, вратити. Али он не мисли тако. Промашеност њиховог односа, он не правда својом неживљеном младости, већ њеном духовности, од које ће застранити. У једном моменту неће моћи да је поднесе, јер не може са њом да се суочи; то је можда и мајчина духовност и њена пројекција. О томе пише Марија Лујза фон Франц:

„Теорија потискивања није увек применљива. Изостанак неког чиниоца или његова неосвешћеност често имају непосредно деструктивно дејство на процес индивидуације. С друге стране може се рећи да је у најтежим неурозама врхунац болести такође и тренутак од којег почиње излечење. Лековити чинилац који доноси излечење мора се тражити на најболеснијем месту: готово по правилу тамо лежи прави проблем, али и порив према индивидуацији. Може бити да је погођен архетип мајке, али чак и у том случају све почиње од Сопства. Занемарени архетип мајке у хришћанској култури разара комплетан процес индивидуације, па проблем треба поново продискутовати из тог угла.“ (Франц, 2012: 166)

Да ли ће јунак успети да до краја окамени<sup>51</sup> своје унутрашње биће, остаће нама самима да уобличимо до краја. Сигурно је да сам Лоренс није могао да се суочи са израженом духовном страном Џеси Чејмберс, и да је изабрао Фриду, као

---

<sup>51</sup> Овај термин има симболично два значења, која могу бити супротна. Окаменити се од страха, или на путу ка индивидуацији досећи сопство, чврсту целину психе, камен је симбол често сопства.

животног сапутника. Она је у себи овековечила пишчеву аниму обједињујући у њој лик Кларе и Миријам, светли и тамни лик, његове представе. Миријам није могла да поднесе присуство друге женске особе близу Пола, угрожавајући њену територију. Она је сопствену сексуалност компензовала поседничким нагоном, а он је узмицао:

„Сагнуо се да своју цигарету припали њеној. Намигивала му је док је то радио. Миријам опази како му очи поигравају од несташлука а пуна готово сензуална уста дрхте. Није био исти као увек, а она то није могла поднети. Онакав какав је био сада, чинио јој се сасвим стран, као да за њега није постојала. Опази како му цигарета поиграва међу пуним црвеним уснама. Мрзела је када му је густа коса неуредно падала низ чело.“ (Лоренс, 2007: 222)

Са тим је сагласан и Требјешанин, позивајући се на Јунга, који има своје виђење женске представе у мушкарцу, увек противречно:

„Анима је жена скривена у мушкарцу. Она је женски принцип скривен у мушкарчевом несвесном, фигура која представља архетипски део мушкарчеве психе. У несвесном мушкарца постоји наслеђена колективна слика жене, начин помоћу којег он схвата бивство жене. Она је слика душе, архетип живота. Сваки појединац носи у себи своју Еву, а сваки човек одувек носи у себи слику жене, не те одређене жене, већ једне одређене жене. Ова слика је у суштини несвесна и живом систему уграђена наследна маса, која потиче из прадавних времена, она представља тип свих искустава низа предака о женском бићу, седимент свих утисака о жени, наслеђени систем прилагођавања. Анима за разлику од Анимуса<sup>52</sup> који отелотворује логос, обухвата и персонификује матерински ерос и има еротско-емоционални карактер. Анима, принцип ероса у мушкарцу, превасходно је принцип повезивања и управо зато ова архетипска фигура персонификује способност мушкарца да успостави однос са својим унутрашњим, психичким бићем, са својом несвесном душом. Она је урођена психичка структура која обухвата диспозиције за душевне квалитете као што су: интуиција, слутња, способност да се воли, саосећање, ћудљивост, спонтаност, склоност ка ирационалном и мистериозном.“ (Требјешанин, 2008: 28)

---

<sup>52</sup> Анимус је архетипска представа мушкарца у души жене, мушки принцип скривен у женином несвесном.

Ћудљивост запоседања, начини на који ће се изборити са њом, као и сусрет са сопственом Анимом, за мушкарца је пут ка сржи сопственог бића. Начин на који ће се он изборити са тим отелотворењем Аниме у конкретној жени, јесте пут ка његовој индивидуацији, и ка обожењу његовог унутрашњег бића. Главни јунак то није успео, што не значи да неће. Лоренс му нуди мноштво могућности које га чекају према осветљеном граду. Али и у односу са Кларом, која је исто тако део пројекције властите Аниме:

„Ипак ништа од тога није одала Полу. Није била од оних које би се поверавале, већ некако тајанствена. Толико се затворила, да је он просто осећао како крије много тога. Њена је прошлост изгледала отворена на површини, али је њено унутрашње значење било скривено од свачијег погледа. То га је узбуђивало. И када би каткад ухватио њен поглед, којим га је кришом и упорно, испитивачки посматрала испод обрва, он би се брзо окренуо. Често су им се сусретале очи. Али онда њене не би ништа казивале, тек би му се мало и благо насмешиле. Деловала је необично изазовно за њега, због знања које је чинило се поседовала, и због, сабраних плодова свог искуства до којих није могао допрети.“ (Лоренс, 2007: 288)

Та комуникација између Анимуса и Аниме сагледавана је на следећи начин, из угла дубинске психологије, у односу на реалне ликове романа:

„Када се мушкарац сретне са женом, када се јави љубав на први поглед, то значи да је почео његов разговор са Анимусом жене<sup>53</sup>. Али чим започне тај дијалог, мушкарац се одмах преда својој Аними, која води разговор. Тај необичан разговор, испуњен отрцаним флоскулама, општим местима, нелогичностима и неразумевањем, исти је на свим језицима света. Јунг овај чудни дијалог, објашњава на следећи начин да када се сретну Анимус и Анима, тада Анимус извуче мач своје моћи, а Анима бљује отров своје обмане и заводљивости... Анимус је често водич душе, посредник између свести и несвесног и персонификација несвесног.“ (Требјешанин, 2008: 273)

Али на крају Пол схвата, да након односа са Миријам и Кларом, однос са мајком га чини, ипак, потпуним. И тако ће и остати, све до њене смрти:

---

<sup>53</sup> Жена којом је овладао Анимус представља карикатуру другог пола „мушкарца у јадном издању. Уколико у току индивидуације жена потисне свог Анимуса тада он хипертрофира у несвесном, што се манифестује у опседнутост редом, логиком, чињеницама, на штету емоција, затим ригидношћу у мишљењу, као и у претерано борбеном деспотском понашању.



„Вратио се мајци. Веза са њом била је најјача у његовом животу. Кад би боље размислио, Миријам се губила из његових мисли. Осећао ју је некако нејасно и нестварно. Нико други није био важан. На свету је постојало једино стално место које се није губило у нестварности: место које је заузимала његова мајка. Свако други је морао прерасти у сену и нестати за њега осим ње, као стожер и пол његовог живота од којег није могао побећи... а она је на исти начин чекала њега. Њен се живот сада сажео у њему. Најзад, живот је врло мало пружао Молеровој. Пол ће доказати да је имала право: постаће човек кога ништа неће моћи да поколеба. На неки значајан начин промениће лице земље. Кад год би отишао, она би осетила да јој је душа пошла са њим. .... Она није могла поднети да буде са Миријам. Вилијам је био мртав... бориће се да задржи Пола.“ (Лоренс, 2007: 242)

Јунг је у својим обимним истраживањима о *архетипу мајке* дошао до закључка да је „мајка за сина увек оно што се обавија и гута, а ерос сина у односу на мајку је увек пасиван као код малог детета. Он се нада да ће бити ухваћен, усисан, обмотан, прогутан, јер на извештан начин тражи хранитељски, заштитнички, зачарани круг мајке, оно сваке бриге лишено стање одојчета када средина долази њему и чак му доноси срећу“ (Требјешанин, 2008: 268). Госпођа Морел је несвесно желела да Пол припада заувек само њој. И у томе је, за живота, успела. „То је непрекидно мучење. На дну се налази нагон, зависност, нешто што се стално јавља у преносу“ (Франц, 2011: 155).

## 6. СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКЕ УНУТРАШЊИХ СУКОБА ГЛАВНИХ ЈУНАКА

### 6.1 УНУТРАШЊИ СУКОБИ ГЛАВНИХ ЈУНАКИЊА

Јунгови следбеници, бавећи се дугогодишњом детаљном анализом, дали су своју данас широко прихваћену и разрађену у аналитичкој психологији, типологију архетипа женског<sup>54</sup>, а она се заснива на две димензије које могу послужити за опис и објашњење психологије женског:

„Прва, вертикална димензија односи се на колективност, индивидуалност архетипа женског, где су два супротна пола мајка и хетера. Друга, хоризонтална димензија везана је за димензију статичност-динамичност, а њена два пола су медијум (жена посредница) и хетера (богиња љубави). Укрштањем ове две димензије добијамо четири основна облика или типа: 1. Мајка (превладава архетип Велике мајке; оријентисана је на колектив, на имперсонално давање заштите, љубави, помоћи и подршке слабој и зависној деци, успоставља везу са персоном мушкарца) 2. Хетера или богиња љубави (татина ћерка код које превладава архетип великог оца; усмерена је према личној психологији мушкарца, воли необавезан живот и флертовање, везује се за субјективну Аниму и Сенку мушкарца). 3. Амазонка (мамина девојчица, независна, хладана, самодовољна и оријентисана на колективне циљеве, мушкарце доживљава као другове, колеге, такмаце, а повезана је и са њиховим егом) 4. Медијум (мудра жена, пророчица, урођена је у колективно несвесно и повезана је са објективном Анимом мушкарца).“ (Гребјешанин, 2008: 65)

У овом поглављу потрудићемо се да кроз сличности и разлике главних јунакиња и јунака у сва три Лоренсова романа, дођемо до суштине њихових унутрашњих сукоба; да одгонетнемо њихова животна стремљења и да ли су на путу ка Сопству савладали своје комплексе унутар личности. Кроз четири

---

<sup>54</sup> Архетип женског је урођена несвесна предиспозиција за поимање женских квалитета и за живљење на типично женски начин, који подразумева особен образац схватања стварности, других људи и однос према њима.

основна женска архетипа, које смо навели, поћи ћемо од главних јунакиња. Видећемо да ли су на путу досезања свога женског индентита и на који начин га граде. Главна препрека им је Анимус, мушкарац у њима самима, којег ће неке од њих прихватити, а неке ће га одбацити. Кренућемо од Гудрун, једне од главних јунакиња романа *Заљубљене жене*, и њеног сусрета са Анимусом пројектованог на Цералда:

„Изгледао је тако нов, нетакнут, чист као целац са Арктика. Било му је можда тридесет, а можда и нешто више година. Али, његова блештава лепота, његова мушкост, младог разиграног вука, његова наоко добра нарав нису је засенили толико да не би уочила, као неко кобно знамење, спокојну гордост његовог става, мрачно светлуцање опасности које су вребале однекуд из дубине његове неукроћене природе. Његов тотем је вук, понављала је у себи... Онда је сва устрептала, понесена најједном таласом жарког уживања и заносне радости као да је открила нешто недосежно, незнано, ни од кога на овоме свету.“ (Лоренс, 1954: 23)

Овако изгледа сусрет жене са својим Анимусом. Даљи догађаји откриће нам сву промашеност њиховог односа, али и сусрет са још једним мушкарцем у њеном животу, уз помоћ којег ће она заборавити на Цералда. Гудрун није успела да попут Урсуле и Констанце досегне свој јединствени женски идентитет, и да постане срећна. Попут Амазонке и Хиполите, независна је, хладна, самодовољна и оријентисана на колективне циљеве док мушкарце доживљава као такмаце. Повезује се са њиховим егом, од кога ће на крају страдати. Тај исти Цералдов его, испод којег чучи тотем вука<sup>55</sup> којег је спознала у сусрету са њим, покушаће на крају из освете да је удави. Вучија глад или анима иза које зјапи празнина, и агресија, која никада неће бити испуњена и умирена вољеном женом. Видевши да не може са њим да изађе на крај, да није способна за љубав, свој анимус пројектује на малог вајара, недостојног самог Цералда:

„Занимао ју је нарочито његов лик-лик дечака, арапског мангупчета готово, правог малог просјака са улице. А он уопште није покушавао да га прикрије. Носио је вазда једноставно одело од грубог сукна, са чакширама до колена. Ноге

---

<sup>55</sup> Тотем вука представља јаку повезаност са инстинктима, такође означава апетит за слободом и страственим животом.

су му биле танке, али је и то била једна од чињеница за коју се он нимало није трудио да је затаји или бар мало улепша, што је за једног Немца било само по себи необично и значајно. И никад се ником није улагивао, ни најмање, него се држао по страни од осталих, самовао у ствари упркос свој својој привидној веселости.“ (Лоренс, 1954: 342)

Од тотема вука до малог просјака са улице. Умањивање свога мушког принципа окарактерисало ју је као неког ко одбацује свој Анимус, и ко никада неће и не жели да спозна себе до краја, и постане срећан. Она умањује Цералдов лик у малом Леркеу вајару, и тиме смањује своју пожуду и гуши сексуалност, из страха да ће је омести на путу уметнице и вајарке. То у Цералду изазива неописив бес, он пушта свог помахниталог прождрљивог вука на њу. Она никада неће бити срећна као њена сестра Урсула. Оличена у принципу Софије и мудрости, Урсула ће ићи до краја, и ми слутимо пут успеха њене љубави. Гудрун жељна успеха и славе, погрешно бира. Јунгова ученица Маја Шторх тврди:

„Савремена жена, упркос својим еманципованим погледима, управо зато се заљубљује, по узору на свог Анимуса, у скитнице или агресивне мачо-мушкарце, и тако сузбија своју потребу за везаношћу, а не у пристојне мушкарце. Највећи непријатељ „јаке жене“ је у њеном несвесном – негативни Анимус који презире жене. То се дешава јер се жена не заљубљује у стварног мушкарца, већ у своју пројекцију Анимуса. Заљубљена жена, не среће се са принцем, већ са несвесним делом себе саме.“ (Шторх, 2003: 71)

У овој тачки сличности се сусрећу Церолд и Лерке, у Гудруниној представи мушкарца скитнице, којом је опседнута као наизглед јака жена. Ова представа мушкарца у несвесном настаје једним делом спонтано, из архетипске основе, а другим делом се формира по узору на патријархалног, мачистички оријентисаног оца. Урсула је била њена супротност:

„Презирала је и мрзела целу ту једнолику представу на једној одвајкада овешталој позорници. Из дна срца, презирала је и мрзела људе, одрасле људе. Волела је само децу и животиње. Децу је волела страшно али неком посебном страшном страшћу без тоpline. Будила су у њој жељу да их грли и притиска на груди, да их штити и да их напаја животом. Али и сама та љубав заснована на сажалењу и очајању, била је само оков и мука за њу. Највише од свега волела је животиње, које су биле

инокосне и недружелубиве као и она сама. Волела је коње и краве у пољу.“  
(Лоренс, 1954: 9)

Урсула је за разлику од њене сестре негде у дубини душе презирала Џералда, и све оно што је он као мушкарац представљао. У сцени у којој „силује“ арапску кобилу, она је спознала сав очај и слабост његове мушкости. Помислила је како неко може на тај начин да мучи јадну животињу. Урсула је у роману представљала оличење два женска принципа, мајке којом влада архетип Велике мајке оријентисан на колектив, на имперсонално давање заштите, љубави, помоћи и подршке слабој и зависној деци, али је исто тако на крају кроз љубав са Беркином постала медијум, Питија, мудра жена, пророчица, уроњена у колективно несвесно и повезана са објективном Анимом мушкарца. Њена једина препрека на крају, биће Беркинова потреба за односом са другим мушкарцем, и писац нам оставља отворен крај и загонетност над њеном судбином, да ли ће успети да се носи са Беркиновом сенком и том потребом. Она је једина јунакиња у сва три романа пред којом писац ставља то искушење. Јунгова ученица Мерил Стајн тврди да сенка као обезвређени, несвесни део личности, не садржи тек безазлене мане и пороке, већ застрашујуће архаичне, примитивне тежње о којима наша свест ништа не зна и којих се грози. „Сенка је „срце таме“ у нама самима, квинтесенција људског зла, у којој се налазе сви познати највећи греси.“ (Стајн, 2007: 123)

Очигледно је да ни сам Беркин, неће на крају одустати од своје сенке<sup>56</sup>, као и од односа са другим мушкарцем. Џералд није тај који је испунио његов сан, али неће бити ни Урсула као отелотворење женског принципа. На њој је да, ако жели да њихов однос успе, прихвати ту идеју, сен другог мушкарца. Можда ће то она на крају и урадити, али због саме себе, да досегне то јединство и додир са својом суштином, и жеље за љубавним односом. „За жену је важно да прихвати свој архетип жене, да постане свесна урођене основе сопствене женствености, која је темељ њеног идентитета. На тај начин ће се ослободити многих предрасуда и стереотипова и избећи да о себи мисли једнострано, само као о мајци, или домаћици или као о пословној жени.“ (Требјешанин, 2008: 65)

---

<sup>56</sup> Под сенком се овде подразумева оно што свест или его не може до краја да прихвати, или ако прихвати идентификује се са тим делом и прелази у Персону.

Констанца, као најупечатљивији женски лик, као и Урсула, тежи том јединству са мушкарцем, и нема осећај промашености, осим када је у питању Клифорд. Већ смо размотрили њен однос са оцем, као доминантном мушком представом у њој самој. Међутим, за разлику од Урсуле, она не тежи мудрости Питије, мада се њихови ликови сусрећу кроз мајчински принцип, који је доминантан, њен архетип женског тежи, првенствено ка Хетери, или богињи љубави, Афродити. У њеном лику приметан је однос са оцем. Архетип оца доминира, она је „татина ћерка“, усмерена је према личној психологији мушкарца, код ње је изражен принцип ероса и везује се за субјективну Аниму и сенку мушкарца:

„И сада се пробуди у њој чуђење о њему над њом. Мушкарац! Необична превласт мушкости над њом. Њезине су руке лутале по његовом телу, али она је била још мало уплашена, од те стране непријатељске, малко отпорне ствари коју је он представљао за њу, такав мушкарац. И сада га је она дирала, синови богова, са кћерима људи. Како је био красан, тако чиста ткива. Како диван, снажан, а ипак чист и нежан, какве ли непомичности осетљива тела. Какво ли крајње спокојство снаге и нежне пути.“ (Лоренс, 1966: 208)

Констанца је имала ту срећу, да за разлику од свих јунакиња, спозна спокојство чисто телесног ужитка, и сву моћ фалуса у којем је сконцентрисана сама срж мушког бића. Она је попут Урсуле спознала љубав, али је ишла за још један корак напред, она је спознала и чулну и духовну љубав. Она је у себи успела да обједини архетип мајке и архетип љубавнице. Њен промашен однос са Клифордом, као Гудруну, неће окрзнути њен идентитет. Он није део њеног поимања мушкарца, њен сусрет са Анимусом, предодређен је у сусрету са Мелорсом. У себи носи принцип свога оца, и Дионизијску разузданост и чулност, али ова је опет неће омести, у проналажењу љубави. Досегнуће свој жељени женски идентитет. „Ако прихвати ове архетипове који су темељ њене женске природе, онда ће моћи да одговори на најдубље подстреке које пружају архетипови, што ће само обогатити њен живот, њене односе са другима и њен допринос животу.“ (Нојман, 1994: 34)

За разлику од ње, Миријам и Гертруда Морел наћи ће се у замци свога архетипа Велике мајке, у којем ће се изгубити, јер ће њихова потреба у имперсоналном давању заштите и љубави на изглед слабој и беспомоћној деци хипертрофирати, да ће отерати мушкарце од себе. Нојман је сагласан са тим:

„Велика мајка, нарочито њена тамна страна, симбол је разорног и регресивног<sup>57</sup> аспекта несвесног, које покушава да савлада још незрело и слабашно ја, које тежи развоју и аутономији. Она симболизује колективно несвесно и његове деструктивне моћи. Она је чаробница и заводница, која води у несвесно. Архетип Велике мајке испољава се често у карактеристичном дијадном односу, вези мајке са сином. Како показује митологија, једна од особености Велике мајке је да се она често појављује у пару са својом мушком копијом. Митолошки ликови попут Адониса, Тамуза и Озириса су љубавници своје мајке која их воли и убија, сахрањује, оплакује и опет рађа.“ (Нојман, 1994: 49)

Расцепљеност Полова између две жене, доказује и њихову сличност. Он као и Констанца, тежи и духовном и чулном односу, али га Мирјамина поседничка љубав, толико подсећа на мајчину, да прети да га угуши. Он се окреће Клари, у ствари бежи из односа са мајком и Мирјам, у путен однос са женом која носи безбеднији архетип са собом, архетип делимично Амазонке, независне, хладне и самодовољне и Афродите, са којом ће упловити у необавезан чулни однос, по његову душу безопасан. Жене у његовом животу биле су ривалке:

„Госпођа Морел је упоређивала саму себе са младом женом и открила да је она само мало јача. Клара је била понизна. Познавала је Полово невероватно поштовање према мајци, па се бојала сусрета, очекујући неку тврду и хладну особу. Изненадила се када је угледала ову малу жену, коју је све занимало, и тако је спремно брбљала. Тада осети, као што је осетила код Пола, да не би желела да јој се нађе на путу. У Половој мајци уочила је нешто тако одлучно и поуздано, као да у животу никада није осетила непоузданост.“ (Лоренс, 2007: 351)

Сличност госпође Морел и Миријам не огледа се само у њиховој жељи да поседују Пола, али ни у доминантности архетипа Велике мајке у карактеру оба лика. Њихова сличност огледа се и у њиховим властитим пројекцијама љубавних

---

<sup>57</sup> Регресија или повратак, повлачање, одступање, јесте енергетски феномен кретања либида уназад, до одбачених несвесних садржаја у дубинама психе.

избора. Оне теже за Анимусом који је слаб, млохав, којим ће моћи да управљају и доминирају. И поред тога што Анимус има и неоспорно добрих квалитета, као што су разборитост, борбеност, храброст, који помажу жени да успостави присније и дубље односе са супротним полом, мора се имати у виду, као што је код неких ликова у роману изражено, да ова архетипска представа има и своју тамну страну, као што су својеглавошћу, крутошћу, жудња за поседовањем, суманутошћу. Из тог разлога њихови љубавни односи не успевају; госпођа Морел одбацује Половог оца јер се не уклапа у њен систем стварности, а Миријамина духовна страна не може да балансира са чулном. Део њене духовности потиче из потиснуте сексуалности, која се враћа у сировом облику као жеља за поседовањем, тако што одбацује своју женскост и телесност. Оне остају трајно оштећене као личности, а не само неспособне за љубав. „Тек када жена успе да своје пројекције Анимуса спозна и врати у себе, тек тада она може постати целовита, складна, уравнотежена и потпуна личност, са развијеном сопственом другополном страном. Овај сусрет са сликом душе код жене, као и код мушкарца, одиграва се у другој половини живота, а овладавање и спознаја архетипске фигуре другог пола знак је досегнуте зрелости и унутрашњег богатства личности.“ (Требјешанин, 2008: 36)

## 6.2 УНУТРАШЊИ СУКОБИ ГЛАВНИХ ЈУНАКА

За све мушке ликове у ова три романа, у супротности са женским које немају ту јединствену сличност између себе, јесте што свим мушким јунацима доминира један специфичан комплекс мајке, у свом позитивном и негативном светлу са нијансама разлике. Можда зато што је и сам Лоренс као припадник мушког пола несвесно транспоновео варијације свог комплекса на главне јунаке у роману. И као што смо у претходном поглављу кренули од Гудрун, овог пута ћемо кренути од најинтригантнијег јунака, Цералда, који у себи обједињује различите и противречне комплексе психичког живота. Овако га је писац видео:



„Знао је да се целог свог живота из петних жила напрезао да на комаде раскине оквире живота. И сада, са језом у којој је било нечег од ужаса рушилачког детета, он се видео на путу да наследи своје сопствено разарање. А крај тога, током последњих месеци под утицајем смрти, и Беркинових причања и проницљиве личности Гудрун, он је био у целости изгубио ону сигурност живог строја која је била његова снага и врело његовог тријумфа над животом. Погледао се грчио и тресао од мржње према Беркину и Гудрун и целом њиховом друштву.“ (Лоренс, 1954: 409)

Како је радња романа све даље и даље одмицала, Џералд је полако почињао да губи јачину свога унутрашњег бића. Поколебали су га највише однос према Гудрун и наговештај хомосексуалног односа са Беркином. Ниједан ни други му нису успели, само су га још додатно ослабили. Као човек машина није био способан ни за један ни за други однос. Кроз цео роман осећамо да је под снажним утицајем негативног комплекса мајке, нарочито у љубави са Гудрун и Беркином. Јунг тврди да „негативни утицаји комплекса мајке на сина су хомосексуалност и донжуанизам<sup>58</sup>, а понекад и импотенција, који код њега озлеђује мушки инстинкт кроз неприродну сексуализацију. У позитивном облику може се јавити као амбициозна тежња ка вишим циљевима“ (Јунг, 2003: 97).

Овде видимо да је код Џералда негативни комплекс мајке проузроковао његову смрт у сметовима снега и леда на крају романа, али и примесе хомосексуалности, као и Донжуанизма у односу са женама. У односу са женама је, а то примећује и Гудрун, поседнички настројен. Она примећује његове заводничке способности, али и реакције других жена на њега. То јој импонује, јер сама њена величина долази до изражаја што је такав мушкарац ипак поред ње. У случају Минете, као слабе жене, Џералд испољава своју вучију нарав. Он је наљушио крв слабе женке, и не преза од покушаја да је или освоји или уништи. Психоаналитичари су као несвесни мотив код Дон Жуана открили његову латентну хомосексуалност. Јунг, такође, на изванредан начин, преко комплекса мајке, доводи у везу хомосексуалност са потребом за завођењем. „У присилној

---

<sup>58</sup> Појава карактеристична за изванредан тип мушкараца, заводника, који има снажну и присилну потребу да се доказује као мушкарац тако што ће непрестано освајати жене.

потреби за завођењем долази до изражаја негативни аспект комплекса мајке. Код Донжуанизма син несвесно тражи своју мајку у свакој жени“ (Јунг, 2003: 98).

За разлику од Беркина, он нема капацитета за љубав ни са женом ни са мушкарцем. Њега, како каже Марија Лујза фон Франц, Јунгова ученица, води његов вучији инстинкт:

„У човеку вук персонификује ону чудну потребу да се прогута све и свако, без разлике, и да се има све. То се јасно види код многих неуротичара чији је главни проблем у томе што су, због несрећног детињства, остали деца. Ове аутистичне особе, развијају у себи изгладнелог вука. Јунг каже да се овај неодољиви импулс не може објаснити само моћи и сексом. Посреди је нешто још примитивније, мора да се поседује све и свако... Вук у таквим људима, када не добију оно што желе, ствара непрестано режеће осећање незадовољства. Он је симбол горке, хладне, трајне озлојеђености због онога што нису добили. Најрадије би дословно прождрали цео свет.“ (Франц, 2012: 302)

И управо је такав вук чукао у Џералду. Он је хтео све, и моћ, и богатство, и славу, и углед, и Гудрун. Сваки везујући однос слабио је његову личност. Оптерећен комплексом мајке, у роману се спомиње тежа наследна породична неуроza, која долази са мајчине стране. И док Беркин на крају успева да оствари љубавни однос, али са примесама жеље за другим мушкарцем, дотле Џералд, као и Клифорд остаје сам и оштећен. Разлика је у томе што ће Клифорд веома брзо заменити Констанцу са нудиљом, која ће се према њему понашати као према детету. Њему није потребна личност, већ његове нарцистичке пројекције. Џеролд и Клифорд су примери мушкараца који су или у власти деструктивне Аниме или су је потпуно одбацили. Јунг то потврђује:

„Њен негативни, деструктивни аспект манифестује се у виду блудница, заводница и фаталних жена, вештица. Анима је често женски, демонски, рђави део душе. Ако мушкарац не признаје своју женску природу и одбаци са презрењем своју женску Аниму, онда његово понашање може постати једнострано, наглашено и стереотипно мушко, које се често манифестује у насилном, грубом, и бруталном понашању или претерано рационалном и интелектуалном понашању.“ (Јунг, 2003: 36)

И код Клифорда писац спомиње породичну неурозу. Као девац је ушао у брак са Констанцом. Његова претерана рационалност и склоност као разуму и логици слуги да је у власти своје Аниме, коју упорно одбацује, али и да је као што смо раније споменули, као и већина Лоренсових јунака под снажним утицајем комплекса мајке. Њега шиба као помахнитали демон воља за моћи и поседовањем, његова сексуалност је потиснута у парализи тела, а његовом мушкошћу доминира комплекс величине и поседовања. Њега на крају сустиже регресија:

„После тога господин Клифорд постао је као дете с госпођом Болтон. Он би је држао за руку или би јој положио главу на груди... Он је лежао протегнут, чудна бледа лица, зачуђена попут детета. Он би зурio у њу широким, дечијим очима у свом обожавању, као у Мадону. Било је то од њега само препуштање, напуштала га је свака мушкост, спуштао се до дечијег положаја, у чему је било заиста нечег перверзног.“ (Лоренс, 1961: 380)

Као и Клифорд и Џералд у једном тренутку упада очајан, после очеве смрти, код Гудрун у собу, и тражи уточиште на њеним грудима. Празнина га је вукла ка њој, и он се попут изгладнеле звери довукао до ње. Попут детета тражио је утеху. Парадоксална ситуација представља ове, наизглед, јаке мушкарце у процесима регресије, који се спуштају на ниво одојчета. То је Лоренс јако лепо приказао. Био је виртоуз у приказивању таквих сцена, као да их сам слика на сликарском платну. Тежња ка враћању у сигурно мајчино окриље, добро илуструје двоструку, позитивну, привлачну са једне стране, и негативну, застрашујућу страну регресије с друге. Јунг наглашава да „ко год да се одвоји од мајке, чезне да јој се врати, а чезња може да се претвори у страст која прети да угрози све што је до тада постигнуто. Мајка се тада појављује с једне стране као врхунски циљ, с друге стране као најстрашнија опасност. Често се појављује са својом мушком копијом“ (Јунг, 2003: 112). То је код неких јунака рађало амбивалентан однос према женама:

„Гнушао се вреле, тесне присности између човека и жене. Гадио се начина на који су се затварали иза својих врата сви ти повенчани људи и закључавали у искључивост својих двојних савеза једно са другим, чак и у љубави. ... Мрзео је, истина, необуздано и раскалашно љубакање горе од сваког брака, и свака трајнија љубавничка веза била је само друга врста парења, побуна против законитог

брака... Уопште узев, мрзео је пол. Било је то тако једно ограничење. Пол је био оно што је човека претварало у крњу половину једног пара, чија је друга, исто тако крња половина била жена.“ (Лоренс, 1954: 368)

Беркин и Мелорс су примери Лоренсових мушких ликова који су успели да остваре љубавни однос са позитивним комплексом мајке, али им то није одмах и лако пошло за руком. Током целог романа писац се осврће на Беркинов хомосексуални порив, и жељу за другим мушкарцем. Беркин је веровао у полни брак, у заједницу човека и жене утемељену на узајамној полној привлачности, али поред тога хтео је узвишену везу, надоградњу, где би мушкарац опстајао као засебно биће, а жена задржала своје биће, и где би свако чинио слободу оног другог тако што постоје као два пола исте целине. Желео је да са Урсулом буде слободан као са самим собом, сам а у двоје. Гнушао се померања граница, стапања, спајања, робије сопствене пожуде:

„Али жена је, чинило му се, била вазда тако грамзива кад би се нечег дочепала, тако ужасно грамзива, такав плен своје сопствене жудње за поседовањем и похотљивог прохтева за сопственом важношћу и љубави.“ (Лоренс, 1954: 368)

Мислио је на Хермиону и њено лудило које је претило да га потчини и прогута заувек. Хермионина хладнокрвност и опсесија поседовањем, угрожавала је његов порив који га је вукао ка слободи, и свако поимање љубави као „узвишене госпе“ која се чежњиво посматра негде са стране. Његов чист интелект и бистрина разума, водила га је ка поимању чисте љубави, попут чистог духа, у коме нема мешања телесности, прождирања Велике мајке, симбиозе, угрожавања. За Беркина бити власништво једне жене, покорена ствар у њеним рукама, било је неподношљиво:

„Испуњавала га је готово безумним бесом та спокојна самоувереност са којом је вајкадашња „магна матер“ присвајала себи за право да све буде њено само зато што је од ње рођено. Била је „матер долороса“, када је човека у утроби носила и на свет родила и магна матер, после, која је целог живота полагаала право на њега, на његову душу и тело, пол и смисао, на све изреда што је његово и с њим у вези, ма у ком погледу. Ужасавао се над том и таквом „магна матер“, чинила му се мрска и мржње достојна.“ (Лоренс, 1954: 370)

Одакле Беркину ове мисли о жени, и тај ирационални страх? И да ли Лоренс проговара из њега? Можда. Кроз цео роман он се опире односу са Урсулом, за коју је и мислио да је иста као и све друге, и да ће га једног дана и она сасвим присвојити. Сматрао ју је за надмену краљицу живота, пчелу матицу, од које све зависи у њеној кошници. Његов сан је био да мушкарац буде само и једино мушкарац, а жена само и једино жена, потпуно поларисани и једно и друго, и да свако буде посебно, одвојено биће са својим засебним законитостима, а заједно ће спознати савршеност неокрњеног круга<sup>59</sup>. Пол би у том случају био од другостепеног значаја, раздвојен на две супротне струје. Пол не би господарио њиховим односом. За Јунга „круг и низ кружних предмета које наше несвесно користи, исти су они симболи које човечанство одвајкада користи да изрази целовитост, потпуност, и испуњење. Он увек симболизује оно што је божанско, неподељено, савршено, а круг је једна од најпознатијих пројекција Сопства“ (Јунг, 1996: 293).

Важне су нам ове Беркинове идеје о љубави и браку, јер не можемо да се отгрнемо утиску да су оне, делимично, и пишчеве. Из овога се јасно види, колико год Беркин био у праву са круном љубави у облику савршеног круга, који представља јединство личности кроз Другог, не можемо, а да не уочимо и његов комплекс мајке, али и страх од јаке жене, као и код већине Лоренсових јунака. Иако ће он до краја романа доживети промену, и пристати на љубав са Урсулом, он неће одустати тако лако од идеје и односа са другим мушкарцем, па због свега горе наведеног, можемо рећи да та идеја потиче од тог истог страха и комплекса мајке, као и код Цералда, и да би му тај мушкарац као трећи, био сигурно уточиште и безбедно место од Урсуле и њеног порива да га једног дана поседује свог. Беркину је потребно на време да се обезбеди. Ипак, на крају, код њега имамо позитиван исход тог комплекса за разлику од Цералда, па и приче о љубави са другим мушкарцем. Та љубав није до краја издефинисана, и какав је то однос који он жели са мушкарцем? Видећемо касније, да тај однос може и сачувати пријатељство између полова од предворја немогућег догађаја.

---

<sup>59</sup> Круг је древни и најпознатији симбол вечности и цикличног кретања, јер нема ни почетка ни краја. Он симболизује оно што је апсолутно, бескрајно, целокупно. Круг је симбол потпуности, целовитости, свеобухватности, изворног савршенства, равнотеже, хомогености, склада, бесконачности.

Беркин ће на крају успети да превазиђе већину противречних струја у себи самоме, али и мисао о жени која разара. Он ће, упловивши у однос са Урсолом, чини нам се, бити на добром путу сопственог унутрашњег склада. Он кроз роман, као што је и напоменуо, жели то јединство круга са својом другом савршеном половином. То је у ствари жеља за духовном матрицом око које ће се безбедно окретати његов идентитет и живот. С временом ће своје ирационалне страхове превазићи. Јунг, такође, тврди:

„Комплекс мајке има и своје позитивне аспекте. Тако мушкарац са комплексом мајке може имати лепо диференциран Ерос уместо хомосексуалности или као додатак хомосексуалности (нешто слично предлаже Платон у Симпозиуму). То му даје велику способност за пријатељство, што често ствара везе зачуђујуће нежности између мушкараца и може чак сачувати пријатељство између полова од предворја немогућег догађаја. Мушкарац може имати одличан укус и естетско осећање које ће бити обојено женским тоном, или бити изванредно даровит као учитељ због своје женске проницљивости и умешности.“ (Јунг, 2003: 97)

И док Беркинов лик у роману представља срећно разрешење комплекса мајке, дотле Мелорс представља уједињење лика архетипа мушког<sup>60</sup>. Архетип мушког има више образаца доживљавања и начина понашања. То су:

1. Отац (патријарх који зна само за децу и поданике), чија су оличења Јахве, Зевс, Мојсије, Стаљин. 2. Син (неодговоран, заинтересован за своје добро и личне љубавне односе, воли лагодан живот и зато је у завади са оцем ), њега персонификују ерос, Дон Жуан, Петар Пан. 3. Херој (одлучан, храбар, тежи моћи, као војник, политичар ), чије су познате персонификације Херакле, Наполеон, Александар Велики. 4. Мудрац (шаман, учитељ, филозоф, примарно оријентисан на идеје и смисао), испољава се у ликовима као што су свети Петар, Платон, Еразмо, Ајнштајн.“ (Требјешанин, 2008: 55)

И док женски ликови у роману носе са собом доминантан архетип женског и његове различите варијанте, мушки ликови носе са собом доминантан комплекс мајке у свом позитивном и негативном светлу. Одређене јунаке не можемо, а да не сврстамо у доминантне носиоце мушког архетипа.

---

<sup>60</sup> Архетип мушког је урођена структура у колективном несвесном која одређује типичне начине опажања, мишљења, осећања, вредносне оријентације и обрасце понашања мушкараца.

Цералд и Пол су под утицајем архетипа сина, који је неодговоран, заинтересован за своје добро и личне љубавне односе, у завади са оцем, а репрезентује га Ерос и Дон Жуан, који су такође под јаким утицајем архетипа мајке. Беркин је носилац архетипа мудраца, као носилац одређених идеја и смисла, научник и учитељ. Мелорс представља хероја, као највиши ступањ архетипа мушког, оличен у војнику, ловцу и витезу, као неко ко служи својој заједници и ко је одан. Мелорс на крају у себи уједињује јединство архетипа мушког, а кроз љубав са Констанцом и отелотворење божанског у себи. То се види на крају романа *Љубавник леди Четерли* и у његовом писму Констанци:

„Волим да сам сада чист. Волим као што висабаба воли снег. Волим ту чистоћу која је као станка у спокојству после нашег односа, као висабаба расцветалог белог<sup>61</sup> пламена. А када стигне право пролеће, кад се опет састанемо, онда ћемо моћи нашом љубављу надути пламен између нас, да буде жут и сјајан. Не сада никако не! Још не! Сад је време да будемо чисти и крепки, то је као река хладне воде<sup>62</sup> у мојој души. Волим чистоћу која сада тече међу нама. Налик је на свежу воду и кишу. Како могу мушкарци да трче за пустоловинама! Каква ли шака беде такав Дон Жуан који је неспособан за љубавни однос, који не може подржати свој пламичак, импотетан и неспособан да буде чист између два загрљаја.“ (Лоренс, 1961: 393)

У писму доминира мотив беле боје и чисте воде. Символи преображаја, обнове, плодности, чистоће уоквирују њихов однос који по Мелорсу иде путем индивидуације. Он жели да је бео и чист. Вода као симбол праисконских слојева несвесног води ка урањању да би се као нов опет вратио на површину. Вода је женски симбол. Лоренс је у свом последњем роману успео да створи мушки лик који је објединио и превазишао сукобе, комплексе и дилеме свих главних мушких ликова у претходним романима. И не само мушких већ и женских. Њихова љубав и њихов однос, превазишли су све односе, комплексе и сукобе из претходних романа, и попели се на трон љубавног успеха који узајамно стреми ка Сопству.

---

<sup>61</sup> Овде је бело сининим за њихов однос. У митологији, религији и фолклору различитих народа симбол је светлости, чистоте, истине, праведности, невиности, светости, лепоте и стварања. Бело као симбол светлости означава, идеално, рајско стање.

<sup>62</sup> Чиста прозачна вода је моћно магијско и религијско средство чишћења, очишћења, обнове, и плодности. Да би се дошло до исцељења, преображаја, или поновног рођења, мора се прво дубоко заронити у воду.

Задатак мушкарца у току индивидуације, у другој половини живота, јесте да препозна и да призна своју пројекцију архетипске представе жене. Исто, он мора да се суочи са доминантном представом и комплексом мајке, да га реши или превазиђе, да би оспособио своје унутрашње капацитете за љубав са женом. „Наиме, заљубљени мушкарац приморава вољену жену од крви и меса да постане носилац његове унутрашње слике савршене, боголике и вечне жене, његове Аниме. Он мора бити спреман да прихвати да та опасна представа жене припада њему, а то је најважнији корак ка освешћивању властите заљубљености и уједно пут ка интегрисању принцезе душе, отуђених женских психичких црта у властиту личност“ (Требјешанин, 2008: 34). Мелорс је на крају то схватио:

„Верујем да си сита свега тога, али ја нећу да говорим само о себи, јер баш немам ништа нарочито. Не волим да много мислим на тебе, јер ће се све то у мојој глави помешати. Јасно, да је циљ мог садашњег живота да можемо једног дана заједно живети. Ја се уистину плашим. Осећам да је у зраку ђаво који настоји да нас зграби. Или је то можда пре Мамон, који није ништа друго него масовна воља људи који су похлепни за новцем, а мрзе живот. Ма како било, ја осећам у зраку велике беле руке како похлепно грабе и настоје да зграбе за врат свакога ко хоће да живи, и живи без новца, и да му исцеде живот. Долазе лоша времена, пријатељи моји, лоша времена долазе.“ (Лоренс, 1961)

Чини се да и овог пута Лоренс проговара кроз још једног свог јунака романа. Да ће доћи тешка времена, у коме ће новац бити господар људи и живота, а не љубав, знао је то добро и романисијер, али у подсвести и песник и пророк Лоренс. Он кроз свог јунака, најављује времена, која ће стварно и доћи. Поједини неће одустати од правих вредности. И то је предвидео, али и да без повратка душе у себе саму, мушкарац и жена, не могу постати целовита, добро уравнотежена и потпуна бића, у којима ће складно бити повезани свесно и несвесно, интелектуално и емотивно. Томе тежи свако од нас што је био циљ и Лоренсових јунака.

Лоренс је добро знао и за ону другу тамну страну, страну против које нису могли да се боре ни Пол ни Џералд. Хама у свом чланку о Лоренсу тврди да „постоје животи које води случај, а постоје и они чије се кретање састоји од



избора и посвећености“ (Хама, 1992: 395). Да ли нису умели или је она толико била јака у односу на њихов свесни део личности, да нису могли да јој се одупру. То је тамна страна њихове младости. Они су морали као Пол доживети неку врсту симболичке смрти, одвајањем од мајке, или стварне као Џеролд. Марија Лујза Фон Франц је управо писала о томе:

„Попут младог бога већина младих мушкараца с израженим комплексом мајке осети у одређеном тренутку живота да природан процес живљења не допушта да се вечно остане у таквом стању: смрт је неминовна. На свом врхунцу, живот лежи пред нама у свем свом сјају и значају, али ми ипак знамо да тај сјај не може потрајати, увек га разара она друга мрачна страна живота. Зато млади бог Атис<sup>63</sup>, вољени син Велике мајке, увек умире млад, прикован за своје дрво, које је у ствари мајка. Матерински принцип који му је дао живот, гута га и враћа у негативни облик-тада га сустижу ружноћа и смрт. Овај процес може се понекад запазити код младића који треба да се ожени, или да почне да ради, па открива да га пуноћа младости напушта и да мора прихватити обичну људску судбину. Многи од ових младића радије ће погинути у некој несрећи или рату или доживети неку врсту симболичке смрти. Њихов унутрашњи развој окренуо се против њих. Кад унутрашњи раст постане непријатељ свести, нешто у младом човеку гура га да се развија, што он није у стању да прати: зато мора умрети.“ (Франц, 2012: 61)

---

<sup>63</sup> Мит о Атису старији је од мита о распетом Богу у Хришћанству. Атис син Велике Мајке и сам нека врста божанског бића коме је суђено да не упозна старост и пропадање, представља модел вечно младог и лепог бога, лика који не може да поднесе људска ограничења, болест и ружноћу.

## 7. ЛОРЕНС И ПСИХОАНАЛИЗА

„Заснована и изграђена у својим основама пре више од пола столећа, психоанализа, некада одбијана са скривеним страхом и нескривеним презрењем, данас прожима схватање и мишљење људи и оних који себе проглашавају њеним противницима, много више него што су тога свесни. Психоанализа, за коју многи можда знају само по имену, много је допринела томе што су се назори од тада толико променили. Данас је психоаналитичко учење продрло у медицину, психијатрију и психологију, у педагогију, судство, етнологију, у литерарно и уметничко стварање. Амерички кореограф и играч Хозе Лимон сматра да је психоанализа, тј. испитивање човека и његово трагање за самим собом плодан и моћан извор надахнућа за плесаче. А познати позоришни и филмски редитељ Елија Казан рекао је, приликом своје посете Београду, да му је познавање психоанализе више користило у његовом редитељском раду него све студије у позоришним и филмским школама. С друге стране не сме се previdети да неки филмови и литература, нису само популаризовали него још више вулгаризовали и искривили психоаналитичко учење и методу.“ (Клајн, 1961: 5)

Многим енглеским критичарима Лоренсовог лика и дела, није промакло прожимање његовог писања и стварања ликова са психоаналитичким терминима и њеним изворима; њеном улогом у стварању замршених душевних стања главних јунака, али и њихових узалудних борби са самима собом. Кони је раздирала мрачна страна њене прељубе, Мелорса сирови пориви његовог поноса и узалудних покушаја да се повинију захтевима једне жене, вишег друштвеног сталеза. Гудрун је тонула у безданима свога нарцизма и самољубља, опседнута сопственим ликом и делом. Беркина је прогонио панични страх од Магна Матере, која је у сваком моменту претила да ће га потпуно уништити. Урсула је са друге стране постала свесна жеље да га поседује и има само за себе. Цералд је на крају уништио самог себе, бежећи од мрачних демона из властите подсвести. Пол је био у власништву комплекса мајке.

И, када говоримо о Едиповом комплексу, враћамо се опет на почетак. Не можемо, а да опет у једној тачки не спојимо психоанализу и литературу. Овако је својевремено о томе писао Фројд у свом чувеном делу *Увод у психоанализу*:

„Ви ћете сад с напрегнутом пажњом очекивати да дознате шта садржи тај страшни Едип-комплекс. Име вам то каже. Ви сви знате грчку бајку о краљу Едипу, коме је судба доделила да убије оца и своју мајку узме за жену, и који је учинио све да би избегао предсказање пророчанства, па се после сам казнио ослепивши се кад је дознао да је у незнању ипак учинио обадва злочина. Држим да су многи од вас већ на самима себи осетили потресно дејство трагедије у којој Софокле<sup>64</sup> обрађује тај предмет. Дело атичког песника приказује како се Едипово дело, одавно прошло, постепено открива једним истраживањем које је вештачки одлагано а новим знацима непрестано распиривано. Оно има извесне сличности са током једне психоанализе. У току дијалога дешава се да се заљубљена мати-супруга Јокаста противи даљем истраживању. Она се позива на то да је у сну многим људима пало у део да живе са мајком, али да снове треба презирати. Ми не презиремо снове. А најмање типичне снове, оне који се јављају код многих људи, и не сумњамо у то да је сан који је поменула Јокаста у присној вези са чудном и страшном садржином бајке.“ (Фројд, 1961: 270)

Немогуће је не мислити после овог одломка о прожимању литературе, мита и психоанализе. Лоренс је знао да је Гертруда као и Јокаста потајно сањала Пола као „дечака-љубавника“ и желела га само за себе. Пол је био несвестан своје жеље према мајци, он ју је не знајући за свој грех у потаји своје таме љубио. Отац је био маргинална фигура. Јунак слабе воље. Ту је и није ту. Смета породици, смета њиховој љубави, препрека греху. Овде Фројд намеће један закључак, који је немогуће заобићи. Психоанализа се родила из мита и сна, из самог текста, из саме литературе. Како је тврдио Лакан, а што смо навели, из суштине трауме. У тексту се крије траума, као у психи, али писац нам дословно слика инцест, и његове последице. Он сам креира свој мит. Миливој Солар у својој *Теорији књижевности* овако види утицај мита:

---

<sup>64</sup> Један од најзначајнијих представника хеленске трагедије, поред Есхила и Еурипида. У трагичкој уметности био му је узор, а вероватно и учитељ, Есхил који је узевши другог глумца створио дијалог и тиме праву драму. Написао је око 130 драма, од којих нам је 114 познато по имену. Најпознатије трагедије су Ајант, Електра, Краљ Едип, Антигона, Едип на Колону, Филоктет, Трахињанке...

„Мит као књижевна врста означаје такву језичку творевину која на темељу митског искуства обликује одређену причу, редовно везану с пореклом и настанком света у целини или појединих појава, особа, људских творевина или читавих народа. Мит тако на посебан начин нешто објашњава. Постављајући одређен састав одговора на нека важна животна питања народа и човечанства, он уједно отвара и таква питања, утемељујући тиме читав даљи развој свих могућих питања која човек уопште може поставити, и која поставља, у непрестаном покушају да на овај или онај начин одреди смисао и судбину властитог постојања у свету.“ (Солар, 2012: 184)

Митови о херојима, краљевима, вођама уткани су у културу свих народа, али универзални мит одређује, попут архетипа судбину. Последице односа мајке и сина, јунака наводе да својом руком прекине мајчине муке. После њене смрти почиње ново поглавље његовог живота, односно почиње прави живот. Живот после смрти којој је делимично и сам допринео. Однос психоанализе према литератури, једнак је односу према трауматичном искуству. Поборници спољашњег приступа, тврде да је биографија писца искључива и главна мотивација при стварању уметничког дела. Кроз историју критике о Лоренсовом делу, провлачи се његов однос према Фројду, али и његовој психоанализи, доводећи у везу *Фантазију несвесног* са основним Фројдовим идејама тога времена. Фиона Бекет је својевремено о томе истраживала:

„То је јасно непријатељство у Лоренсу према популарности Фројда међу његовим савременицима, које почиње његовом првом књигом *Психоанализа и несвесно*, 1921. године. *Фантазија несвесног* се мање бави Фројдом и више је истраживачка и метафорична. Где је онда Лоренсов скептицизам према психоанализи пронађен? Он је први који признаје да није читао Фројда. Фрида Викли и њен круг су најзаслужнији у представљању психоанализе Лоренсу... Лоренс, лингвиста, могао је читати Фројдова дела у оригиналу, свакако, јер је имао приступ *Тумачењу снова* у преводу и другим текстовима који су му били доступни. Међу његовим пријатељима у Британији, могли би се рачунати фројдијански аналитичари, међу њима и Дејвид Едгер. Срели су се 1914. године. Он и Барбара Лоу превели су Фројдова дела на енглески језик.“ (Бекет, 2002: 102)

Као што видимо постоји низ противречности у вези са Лоренсовим односом према психоанализи и Фројду у историји енглеске критике. И док неки од њих негирају да је Лоренс читао Фројда, други су поборници идеја да је писац итекако био упознат и заинтересован за његова научна сазнања на пољу човековог несвесног. Постоје докази које Фиона Бекет наводи као дефинитивно тачне, спомињући да Лоренс у својим *Писмима*, док је боравио у Италији, тврди следеће: „Морам да урадим много малих ствари везаних за психоанализу... “ (Писма III: 426-7). У више наврата у својим *Писмима* директно спомиње Фројда, желећи да изрази нешто на пољу Фројдовог магловитог несвесног. Ако узмемо у обзир и саму Лоренсову биографију видећемо колико су само несвесно, али и потези из ране младости, утицали на његово стварање. Фиона Бекет пише:

„Лоренс је узимао као инспирацију у својим делима моделе жена које је сретао у свом приватном животу. Као модел за Миријам послужила му је његова прва љубав Цеси Чемберс, а за време његових школских дана посетио је фарму њених родитеља и зближио се са њеним братом. Антагонизми и противречности у душама младих људи су били јачи, али и његов однос сам мајком. Он раскида са Цеси. Када његов однос са Цеси долази до краја 1910. године, Лоренс развија пријатељство са Алис Дакс, удатом и старијом женом, која ће послужити као модел за лик Кларе у роману *Синови и Љубавници*.“ (Бекет, 2002: 11-12)

Оно што можемо да узмемо и као доказе да је изузетно познавао све мрачне пећине људске душе, и стања својих јунака, јесу сама његова дела. Јунаке које смо упознали у његовим делима, али и њихова психичка стања можемо пратити од почетка до краја. Клифорда, на пример, чија се породична анамнеза спомиње од почетка *Љубаника леди Четерли*; његова психолошка парализа, али и сексуална девијација која на крају поприма размере недоношчета. Пратимо његов развој од великог газде и моћника, будућег литерате, где воља за моћи шибла уместо здравог и јаког сексуалног нагона. Осврнућемо се на неке енглеске критичаре, који, анализирајући Клифордов лик, користе потпуну терминологију психоанализе. Прави Клифорд је немоћно мало дете, а као одрастао човек склон је потискивању. Да ли је млади Лоренс био упознат са Фројдовим појмовима инфантилне сексуалности, остаје загонетка:

„Инфантилна сексуалност је темељ психоанализе. Али зато је појам сексуалног задовољства проширен тако да он обухвата чак и сисање одојчета, јер се и то сисање схвата као једна врста сексуалног задовољства. Неки следбеници Фројдови отишли су тако далеко да не виде само код примитивних народа у свему (у обичајима, у уметности, у религији) симболизован сексуални живот, него на сексуалне појаве своде све, целу културу људску. Ако је научна психологија још увек резервисана према психоанализи, то је поглавито због тог претеривања, тог „пансексуализма“. Зато је утицај психоанализе био више негативан него позитиван, и изазивао је бројне коментаре, критике, протесте. Одвојиле су се чак и неке раније присталице Фројдовога учења као Јунг и Адлер.“ (Лоренц, 1961: 24)

Нисмо случајно узели Клифордов лик помоћу којег ћемо моћи да спојимо Фројдова и Лоренсова становишта о утицају инфантилне сексуалности, као темеља психоанализе. Ту нам се јавља још један битан термин, а то је потискивање. Лоренс је градећи његов лик, био пажљив. Он је уместо класичног потискивања, ставио физичку парализу тела, која је морала да утиче на јунакову потенцију, свакако. Фасцинантна сцена спаја оба становишта, у једно, и говори о мушкарцу који се претворио у недоношче. То је сцена, на којој би Лоренсу и сам научник позавидео, где госпођа Болтон купа Клифорда, а овај ужива у њеној телесности, коју смо дословно пренели из романа, али на инфантилни начин малог детета, или сцена где до раних јутарњих сати ужива са њом у игри:

„Била је то махнитост и изискивала је махнита човека који ће успети у томе. Па он је и био донекле луд. Кони је бар тако мислила. Баш његова ревност и оштроумност око угљенокопа чинили су јој се махнитим, јер су баш његове инспирације биле надахнућа лудила... Говорио је са њом о свим својим озбиљним плановима, а она га гледала као у неком чуду и пустила нека говори. Онда пресахне бујица његова говора, и он се врати к радију и замре, док су му се у глави планови очито мотали као сни. И сада се сваке вечери са госпођом Болтон играо понтуна за пола шилинга, а то су играли енглески војници. Али када је легла, играли су он и госпођа Болтон све до два, три ујутру, без сметње и са чудним жаром. Госпођу Болтон је захватио исти жар као и Клифорда, поготову јер је увек губила.“ (Лоренс, 1961: 258)

Варијација на тему односа који личи на однос мајке и сина присутна је у сва три Лоренсова романа, али на другачије начине. У роману *Заљубљене жене* Беркин прекида однос са Хермионом, посесивном и кастрирајућом женом, која прети не само да укине његову мушкост, већ и да поништи његов идентитет. Са термином Магна Матер преузетим из психоанализе често се срећемо у овом роману. Беркину је стално над главом та огромна мајка оличена у лику жене коју воли и које се, у исто време плаши. Са друге стране Урсула се плаши Магна Матере у самој себи, коју је наследила од своје мајке и носи је као отисак и печат, архетип који прети да угрози њено ослобођено рационално биће. Беркин је то осетио, и из неког разлога спас тражио у односу са другим мушкарцем:

„Беркину су се, међутим, вртеле по глави сасвим друге ствари. Он се видео изненада суочен са другим једним питањем. Питањем љубави и узајамне повезаности између два мушкарца, неке врсте међузвездане коњункције између двојице људи која подједнако влада животним путевима једнога и другог. Било је потребно, наравно, била је то целога живота његова унутарња потреба да воли једног човека чисто и потпуно.“ (Лоренс, 1954: 381)

Поставља се питање да ли је Беркин, уистину, природно цео свој живот чезнуо за једним мушкарцем, или је та чежња била последица његовог страха од жена. Код Церолда је то било изражено другачије. У неколико наврата Цералд у кризним ситуацијама тражи прибежиште у Гудрун и њеном наручју. Млади индустријалац жељан моћи и славе, проблематичне емотивне стране личности, у неким тренуцима кризе претвара се у малог дечака, који тражи спас у окриљу мајке. Гудрун се са друге стране плаши сваког приметног мајчинског дамара у себи самој, потискујући порив који је може скренути са пута уметничке каријере. У њеном скученом животу, постоји само место за њу и њене фигурице које прави. Свет других људи био јој је стран:

„Гудрун је ишла својим путем напола ошамућена. Ако је то био људски живот, ако су то била људска бића која живе у свом посебном свету, за њих однекуд довољном и потпуном, какав је онда био њен рођени свет, свет изван њиховог мрачног круга? Била је непријатно свесна својих чарапа, зелених као трава, свог великог сомотског, исто тако зеленог шешира, свог меког удобног капута јарко плаве боје. Осећала се несигурно на ногама као да у сну хода по ваздуху, срце јој

се стезало као да би је сваког часа нешто могло свалити на земљу, сопствена несвестица или туђа, злонамерна рука.“ (Лоренс, 1954: 18)

И увек са тако осећала када је пролазила близу гомиле обичних људи, за њу обичних смртника. Можда се није сналазила добро у свету где су зелене чарапе упарене са зеленим шеширом пуста жеља бића која обитавају у неком паралелном свету у односу на њен. Тако се осећала. Изолованом и усамљеном, и тако ће се осећати до краја. Попут девојчице заробљене у телу одрасле жене. Из свега наведеног примећујемо да је инфантилност и склоност ка инцестуозном понашању Лоренсових јунака била израженија од њихове жеље за излечењем. Тиме се у још једном сложио са Фројдом, али можда, ипак, није био тако радикалан.



## 8. ЗАКЉУЧАК

„Јер љубав у овим причама, као и другде код Лоренса, није романтично пренемагање, нити нешто за чиме би се морало трагати - еротска љубав је овде опсесивна и интезивна. И, наравно, неизбежна: она једноставно снађе, задеси Лоренсове јунаке као елементарна непогода, као када из земље у некој улици испред вас искочи убица. Тада их поробљава оковима које они не само да не могу већ-признавали то или не- и не желе да раскину. Звекетом тих окова, звекетом који се тек на тренутке претвара у умилну музику, испуњен је свет Лоренсове прозе. Зато у њој симбол љубави која се рађа није цвет, ни птица, већ, као у причи „Први после најбољег“ - мртва кртица.“ (Пауновић, 2006: 49-50)

Кроз обилато коришћење књижевне симболике, а да би приказао сложене душевне процесе својих ликова у разним стањима која су ишла од заљубљености до екстазе па чак и до мржње, писац нам је показао колико је модерни човек заборавио прадавни језик душе и симбола, и како живи у десакрализованом свету, лишеном имагинације, и тиме, мада тога није свестан, удаљује самог себе од своје најдубље архетипске природе. Лоренсови јунаци мислили су и радили другачије, од човека који је продукт модерног времена. Они су сами стварали своју историју. „Та претпоставка коју субјект ствара о својој историји, онакава какву установљује говор упућен другоме, представља темељ новог метода којем Фројд даје име психоанализа“ (Лакан, 1983: 38). У овом раду спојићемо интерпретацију туђе приче и историје, да би добили интерпретатора који у процесу пажљивог читања враћа читаном тексту његов неосвешћен део. Заједно са мушким ликовима, који су део те исте приче, ту су и женски ликови, које је Лоренс стварао по узору на Цеси, своју љубав из младости, ликови које су остављали образовани и префињени момци, а оне утеху тражиле у виталним и примитивним јунацима из своје средине, по цену да прекрше свој морални и друштвени кодекс васпитања, попут Констанце из *Љубавника леди Четерли*.

Славни психоаналитичар Фројд својевремено је сањао једну своју пацијенткињу како се гуши у боловима у грлу, стомаку и абдомену. Фројд је проценио да се ради о хистеричном изразу потиснуте сексуалности код младе

жене, која је недуго пре тога постала удовица. „Нерешени проблеми, тешки проблеми који нас муче и превласт утисака продужавају нашу мисаону активност и за време спавања“ (Фројд, 1976: 206). Старогрчки лекари су знали да су младе девојке и удовице најподложније болестима материце које су називали „хистеричним“. Та појава опсесивних стања, али и жеље за спајањем са другим бићем, добро нам је позната код главне јунакиње *Љубавника леди Четерли*, када је Хилда затиче урушеног здравственог стања, бледу и очајну. У овом роману доћи ћемо до закључка колики су пут Лоренсови јунаци спремни да пређу, и које све, првенствено, унутрашње, па тек онда спољашње тешкоће да превазиђу, а у име љубави, самообнове и новог животног почетка. Констанца мења друштвени статус, Мелорс је спреман да погази мушко достајство наметнуто вековима наталоженом традицијом мушке улоге. Беркин одустаје од свога страха од јаких жена и Магна матере, Урсула од традиционалног виђења женске улоге у друштву, Миријам се бори са потиснутим осећањима везаним за своју телесност и сексуалност. Пол бежи ка осветљеном граду надајући се новом почетку, Џералд у немогућности да превазиђе унутрашње конфликте, гоњен неукроћеним нагонима, спас тражи у смрти, а Гудрун утеху тражи у малом наказном уметнику сликару, немоћна да се пред својом пројекцијом идеалног мушкарца оствари и самореализује, блокирана унутрашњим страховима. И неки ће јунаци успети да у сржи и дубинама свога душевног била кроз однос са другим доживе или буду на путу ка трансформацији, а неки ће немоћни остати заглављени у унутрашњим конфликтима и сукобима.

То је та спремност да се због опсесивне љубави и страсти замени друштвени углед, који не доноси никакву корист, за човека који се телесно воли. Психолошке препреке, на тим путевима код јунака су некада непремостиве. И некада је управо таква љубав која искаче из земље попут убице, фатална по душу појединца. То је Лоренс јако добро знао, попут архетипске представе која се као дуго заробљена звер, ослободи из мрака подсвести и шчепа појединца. Главна опасност од архетипских симбола налази се у подлегању фасцинирајућем утицају архетипова, што најпре може да наступи ако човек архетипске слике не учини свесним. Ако постоји нека психотичка предиспозиција, онда у тим околностима може да се деси да се архетипске фигуре, којима је и иначе услед њихове

нуминозности својствена одређена аутономија, сасвим ослободе контроле свести и достигну потпуну самосталност тј. да производе феномене опседнутости.

Када је Гудрун први пут видела Цералда, она је била свесна да јој се десило нешто чудесно, да јој се испунио тајни запис, некада давно записан на длану. Када се Констанца упустила у љубавни однос са Мелорсом, осећала је у дубини душе да се налази на животном путу без повратака, који ће је променити. Полов однос са мајком, кочио је све његове друге односе са женама у животу и потребу да се реализује као мушкарац. Беркину је представа о Магна Матери представљала камен спотицања, али и креирала целокупно његово мишљење о браку и животу удвоје, као оковима које ће сломити. Архетипске слике су међу највећим вредностима људске психе. Оне насељавају небеса свих раса од почетка времена. Те прастаре слике, реализују се у нашим властитим пројекцијама на стварне људе и догађаје. Опасан терен је када и ако их не освестимо. Одбацити их као безвредне био би непроцењив губитак. Задатак Лоренсових јунака би био не да се негира архетип већ да се уклоне пројекције како би се њихов садржај вратио јединки која их је невољно изгубила пројектујући их изван себе. Цералд страда од својих пројекција, немоћан да се суочи са њима. Он бежи од њих гоњен кроз сметове снега и леда. Као гласови у глави, прогањају га, али и терају да удави Гудрун. У унутрашњости психе појединца, у пространом свету несвесног, настањене су архетипске фигуре које представљају издвојене и независне психичке подсистеме као што су: Персона, Сенка, Анима, Анимус, Сопство. Они се јунацима Лоренсових романа персонификовано појављују у непосредном искуству, као активне личности. Оне стварају сукобе и конфликте у психи главних јунака и јунакиња и воде их у опсесивна стања свести.

Све важне људе које срећемо на својим животним путевима, и који нас мењају, или макар буде искушења промена, ми као да одавно познајемо, персонификоване и пројектоване на спољне људе и догађаје, а изашле из нашег колективног и индивидуалног несвесног. Констанца среће Мелорса у тренутку свога очаја и беде, нарушеног здравственог стања, и сазнања да не може више даље са парализованим Клифордом. Гудрун када први пут види Цералда, она спознаје вука који је пре тога дуго чукао у мраку њене подсвести. Од тог истог

тотема вука замало да изгуби живот. Агресивна енергија њеног Анимуса, окренула се против ње саме. Клифорд среће госпођу Болтон, ратну удовицу, у тренуцима своје највеће друштвене и финансијске моћи, али најмање мушке и мужевне. Он у њој проналази утеху мајчинског окриља, када га Констанца заувек напушта. Његов вапај за сигурним уточиштем, тражило је дете у њему које никада није одрасло, јер је телесност, не само парализом, у њему угасла одавно, па се и ту наслућује наследна породична неуроza са мајчине стране, као и код Цералда.

У роману *Заљубљене жене* кроз издвојене љубавне парове, а по супротности њиховог односа и сензибилитета, бавили смо се односима, али и утицајима социјалне и психолошке природе. Циљ нам је био да у љубавним односима утврдимо патолошка и здрава стања главних јунака, али и њихову спремност и тежњу ка јединству психе кроз Другост. Главне теме су нам били сукоби и немири унутар јунака, који су их спречавали да се самореализују, и остваре потпуни и складан љубавни однос. У роману *Љубавник леди Четерли*, бавили смо се поређењем две верзије романа, њиховим сличностима и разликама, да бисмо дошли до закључка која верзија има јачи биографски сегмент, у којој су дошли до изражаја пуни описи главних јунака, где је веродостојнији заплет, али и потпунија љубав између Мелорса и Констанце. Бавили смо се, такође, друштвеним релацијама, социјалним миљеом, али и утицајима средине на креирање идентитета главних јунака. Основни задатак био нам је расцеп главне јунакиње, њена прељуба, мотиви, одлука и кривица, али и уједињење њеног унутрашњег конфликта на крају са човеком из нижег друштвеног сталежа у љубави. У роману *Синови и љубавници*, кроз доминантност мајчиног лика, и психоаналитичких термина попут слике оца, слике мајке, Аниме и Анимуса, дотакли смо се главног термина - Едиповог комплекса главног јунака. Око тог комплекса тумачили смо читаву палету породичних односа главног јунака Пола са два женска лика у роману, али и његову неспремност да реализује однос са девојком коју воли. Архетип Велике мајке остао је прикован у слојевима његове психе, и он до краја није могао да се избори са њим. Писац нам на крају оставља отворен крај романа и могућност његовог преображаја. У последњем поглављу поредићемо све унутрашње сукобе у јунакињама и јунацима сва три Лоренсова романа. Доћи ћемо до закључка да сваком јунакињом влада одређена архетипска

представа жене, а да главним јунацима влада комплекс мајке, у различитим варијацијама. Неки од њих ће на крају успети да превазиђу потешкоће, неки ће спас наћи у смрти или бекству; идентификовати се са архетипском представом која је креирала њихов идентитет, препознавши је, нарочито женски ликови, док ће мушки, у зависности од ситуација, наћи излаз у сукобима са унутрашњом представом мајке.

У раду ћемо нагласити доминантан психоаналитички приступ, тако и биографски сегмент у сва три романа, али и феминистичке тенденције пищевог времена. Њих не можемо заобићи. Хилда је типична представница феминистичке мисли тадашњег друштва. Она заступа становиште да су мушкарци маргиналне фугуре, али са друге стране јој је битан њихов друштвени статус. Писац и то доводи у питање. Приметно је колико је Лоренс све своје сукобе и конфликте уградио у душевне процесе својих јунака. Као што смо рекли, код мушких ликова најдоминантнији је комплекс мајке у својим различитим варијантама. Код Клифорда и Цералда дошли смо да закључка да је приметна породична неуроza која долази са мајчине старне, Пола раздире сукоб и проблем који има са мајком, Мелорс је светла страна мушког принципа, који је у приватном животу Лоренсова мајка одбацила као недостајан. Однос са првом љубави Цеси Чемберс транспонован је у свој првенствено аутобиографски роман *Синове и љубавнике*; неуспех прве младости, беду и очај несналажења, и у исто време духовни и телесни однос са њом. О томе је писао Светозар Кољевић, који је тврдио да су „обе Полове физичке љубави, наравно, промашене, и то би требало да нам буде довољно да не схватимо ово дело првенстваено као беспоштедну анализу духовне љубави у којој није било физичке потпуности, него као слику која говори пре свега о пропуштању одсудног егзистенцијалног тренутка, пропуштању које је дато као трагични луксуз младости“ (Кољевић, 1963:51). Да није била младост у питању, и да оба јунака нису била захваћена њеним тек процвалим пупољком, та љубав би се звала промашеном.

Са друге стране закључили смо да су женске јунакиње у односима испољавале у већој и мањој мери одређени доминантан женски архетип и женски идентитет. Њиме руковођене, одабрале су сопствену судбину. У складу са

њиховим улогама у роману, неке су савлађујући унутрашње препреке успевале да уједине одређени женски идентитет. Урсула је била руковођена архетипом Софије, која је водила мушкарца кроз дубине унутрашње самоспознаје. Констанца је опет под јаким утицајем позитивног комплекса оца била на добром путу да у себи обједини архетип Афродите. Хермиона у *Залубљеним женама* је вођена типом Амазонке, њеним негативним кастрирајућим сегментом, опседнута негативним особинама свога анимуса. Не успевши да оствари љубавни однос, она је Беркина хтела целог, потпуно да припада само њој, да га има у својој власти, немоћна да победи сопствене демоне.

Гертруда Морел остаје до краја незадовољна својим сензитивним мужем, и његовом подређеном улогом, па сву своју љубав и контролу, преусмерава на синове. Вилијам страда од последица љубави коју је осећао према тамној жени, зле коби, реинкарнацијом тамне стране мајчинске љубави, немоћан да јој се одупре и да је победи у себи самоме. Његова Циганка, како ју је звао, била је демон моћне љубави, онакве какву смо имали код познатих романтичара. Њена тамна коса била је огледало њене душе, али и негативне Аниме, мрачне стране Аниме јунакове душе. У дубини душе Лоренс романтичар, песнички настројен и пророк, остављао је отворен крај у већини својих романа.

Тврдећи да роман следи своју унутрашњу логику, а не спољна наметнута правила, оставио је да на крају роман живи свој живот, без његовог удела, пруживши тиме многим јунацима шансу, да исправе своје грешке и помире своје сукобе и без њега. Божија промисао је ипак изнад уметности. Као у Фројдовој мисли о сну: „И у најбоље протумаченим сновима често једно место морамо осатвити у мраку, јер ћемо при тумачењу приметити да тамо почиње клупче мисли сна које се не да одмотати, а које више не даје никакав допринос ни за осветљавање садржине сна. Мисли сна на које наилазимо при тумачењу морају о самој природи ствари остати без дефинитивног краја; оне морају на све стране прелазити у замршени сплет нашег мисаоног света“ (Фројд, 1976: 177-178).

Неки Лоренсови јунаци оставили су нас читаоце, да одсањамо њихове даље судбине, а можда у томе и не треба да успемо. Попут тајне мрачног дела подсвести, постоји део до кога никада нећемо допрети, као и у самој

интерпретацији књижевног дела, која је, често неисцрпна, некада до краја нерешива. Знак питања Жака Дерида и модерних аналитичких приступа књижевности, треба стално да нам бди над главама, и изнад некада несигурног и варљивог светла разума. И сви су они мање-више желели само једно, да у вољеним бићима спознају сами себе, и да се кроз њих реализују у најбољим верзијама себе и да се, можда, нови и препорођени опет роде. Али и да љубав покрене креативност. „Љубав носи у себи, као једно од битних својстава - стваралаштво“ (Јеротић, 1996: 76). Неки су у томе успели, неки не. Успели су они који су били јаки и који су веровали у тог Другог и моћ љубави и њене исцелитељске улоге, а изгубили су они, који су опсесивно у другима тражили пројекције себе самих, и који нису могли даље, ударивши главама о зидове својих унутрашњих сукоба, комплекса и самообмана. „Много је деликатније водити љубав и придобити је, него је изјавити“ (Алдингтон, 1961: 14). Много је боље од настанка неурозе. Са тим би се Лоренс и Фројд сигурно сложили, јер: „задатак васпитања, дакле, је да кочи, сузбија, забрањује. Али из анализе смо сазнали да баш ово сузбијање нагона доноси са собом опасност обољења од неурозе“ (Фројд, 254: 1976б). Лоренс би, можда, само на то додао: *И из књижевности!*

## БИБЛИОГРАФИЈА

### ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА:

Лоренс, Д. Х. (1955). *Синови и љубавници*, прев. Татјана Блажековић. Ријека: Отокар Кершовани

Лоренс, Д. Х. (2007). *Синови и љубавници*, прев. Бранислав Станојевић. Београд: Зограф

Лоренс, Д. Х. (1961). *Љубавник леди Четерли*, прев. Татјана Блажековић. Ријека: Отокар Кершовани

Лоренс, Д. Х. (1966). *Љубавник леди Четерли*, прев. Татјана Блажековић. Ријека: Отокар Кершовани

Лоренс Д. Х. (1983). *Прва леди Четерли*, прев. Љерка Радовић. Загреб:Напред

Лоренс Д, Х. (1954). *Залубљене жене*, прев. Ненад Јовановић. Београд: Омладина

Lawrence D. H. (1970). *Women in love*. Harmondsworth: Penguin Books

Lawrence D. H. (1958). *Rainbow*. Harmondsworth: Penguin Books

Lawrence D. H. (1961). *The White Peacock*. Harmondsworth: Penguin Books

Lawrence D. H. (1923). *Fantasia of the Unconscious*. London: Martin and Secker

Lawrenec D. H. (1956). *The letters of D. H. Lawrence*. London: Heinemann



## СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА:

- Aldington, R. (1961). *D. H. Lawrence: Selected Letters*. Harmondsworth: Penguin Books
- Beket, F. (2002). *D. H. Lawrence*. New York: Routledge
- Bell, M. (2001). „Lawrence and modernism“. U: A. Fernihough (ed.). *D. H. Lawrence*. Cambridge: University Press
- Бетелхајм, Б. (1979). *Значење бајки*. Београд: Зенит
- Бовар, С. (1982), *Други пол*. Београд: БИГЗ
- Бужињска А. и Марковски М. (2009), *Књижевне теорије 20. века*. Београд: Службени гласник
- Carswell C. (1971). „Critics on D. H. Lawrence: 1930-1950“. U: W. T. Andrews (ed.). *D. H. Lawrence*. London: George Allen and Unwin Ltd.
- Felman, S. (1982). *Literature and Psychoanalysis: The Question of reading: Otherwise*. Baltimor
- Франц, М. Ј. (2012). *Сенка и зло у бајкама*. Београд: Федон
- Франц, М. Ј. (2011), *Алхемија*. Београд: Круг комерц
- Франц, М. Ј. (2010), *О прорицању и синхроничитету*. Београд: Круг комерц
- Фројд, С. (1961). *Увод у психоанализу*. Београд: Космос
- Фројд, С. (1973). *Тумачење снова I*. Нови сад: Матица српска
- Фројд, С. (1976). *Тумачење снова II*. Нови Сад: Матица српска
- Фројд, С. (1976а). *Из културе и уметности*. Нови Сад: Матица српска
- Фројд, С. (1976б). *Аутобиографија*. Нови Сад: Матица српска
- Fry, N. (1976). *The Secular Scripture: A study of the Structure of Romance*. Cambridge, Mass

- Фрај, Н. (1979). *Анатомија критике*. Загреб: Напријед
- Хардинг, Е. (2004). *Мистерија жене*. Београд: Плави јахач
- Hough, G. (1956). *The Dark Sun*. London: Gerald Duckworth & Co
- Humma, J. B. (1992), Lawrence in Another Light: „*Women in love and Existentialism*“, *Studies in the Novel*
- Huxley, A. (1971). „Critics on D. H. Lawrence: 1930-1950“. U: W. T. Andrews (ed.). *D. H. Lawrence*. London: George and Unwin Ltd
- Јеротић, В. (2009). *Неуроза као изазов*. Београд: Службени лист
- Јеротић, В. (1996). *Само дела љубави остају*. Београд: Службени лист
- Јунг, К. Г. (2003). *Архетипови и колективно несвесно*. Београд: Атос
- Јунг, К. Г. (1996). *Човек и његови симболи*. Београд: Народна књига
- Јунг, К. Г. (1984). *О психологији несвесног*. Нови Сад: Матица српска
- Јунг, К. Г. (2015). *Сећања, снови, размислиња*. Београд: Атос
- Јунг, К. Г. и К. Керети (2007). *Увод у суштину митологије*. Београд: Федон
- Клајн, Х. (1961). „Развој психоанализе у последњим деценијама“. У: С. Фројд. *Увод у психоанализу*. Београд: Космос
- Кољевић, С. (1963). *Тријумф интелигенције*. Београд: Просвета
- Кољевић, С. (2003). *Енглески романсијери 20. века (1914-1960)*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Лакан, Ж. (1983). *Списи*. Београд: Просвета
- Leavis F. R. (1955). *D. H. Lawrence Novelist*. London: Chatto and Windus
- Лоренц, Б. (1961). Предговор преводиоца првом издању“. У: С. Фројд. *Увод у психоанализу*, Београд: Космос
- Марковић, В. (1972). *Подељена личност*. Београд: Нолит

- Марковић, В. (1963). *Енглеска књижевност 20. века*. Београд: Научна књига
- Миливојевић, З. (2004). *Емоције*. Нови Сад: Прометеј
- Нојман, Е. (1994). *Историјско порекло свести*. Београд: Просвета
- Пауновић, З. (2006). *Историја, фикција, мит*. Београд: Геопоетика.
- Поповић, Т. (2007). *Речник књижевних термина*. Београд: Логос Арт
- Rylance, R. (2001). „Ideas, histories, generations and beliefs: the early novels to *Sons and Lovers*“. U: A. Fernihough(ed.). D. H. Lawrence. Cambridge: University Press
- Shiach, M. (2001). „Work and selfhood in *Lady Chatterleys lover*“. U: A. Fernihough(ed.). D. H. Lawrence. Cambridge: University Press
- Солар, М. (2012). *Теорија књижевности*. Београд: Службени Гласник
- Стајн, М. (2007). *Јунгова мапа душе*. Београд: Лагуна
- Stevens, H. (2001). „Sex and the nation: *The Prussian Officer and Woman in Love*“. U: A. Fernihough(ed.). D. H. Lawrence. Cambridge: University Press
- Шторх. М. (2003). *Чежња јаке жене за јаким мушкарцем*. Београд: Завод за уџбенике
- Tomlinson, T. B. (1971). „Lawrence and Modern Life: *Sons and Lovers, Women in Love*“. U: W. T. Andrews (ed.). D. H. Lawrence. London: George Allen and Unwin Ltd
- Требјешанин, Ж. (2008). *Речник Јунгових појмова и симбола*. Београд: Хесперијаеду
- Woolf, V. (1971). „Critics on D. H. Lawrence: 1930-1950“. U: W. T. Andrews (ed.) D. H. Lawrence. London: George and Unwin Ltd
- Жижек С. (2002). *Сублимни објект идеологије*. Загреб: Версо Букс

## Биографија

Мирослава Нинковић рођена је 15. 12. 1981. године у Зрењанину. Завршила је Основну школу „Др Јован Цвијић“ у Зрењанину и Зрењанинску гимназију. Уписала је 2000. године групу за српску књижевност и језик на Филолошком факултету у Београду, а дипломирала је 2008. са темом *Ликови у роману Дервиш и смрт Меше Селимовића*, код проф. Др Јована Делића и те исте године одбранила је мастер рад и стекла звање професора српске књижевности и језика-мастер. Докторске студије, модул-књижевност, уписује 2011. године. Од 2008. године ради као професор српске књижевности и језика и стручни сарадник библиотекар.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а \_\_\_\_\_ Мирослава Р. Нинковић  
број уписа \_\_\_\_\_ 11126/Д \_\_\_\_\_

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Унутрашњи сукоби јунака у романима Љубавник леди Четерли, Заљубљене жене и  
Синови и љубавници, Дејвида Х. Лоренса

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

**Потпис докторанда**

У Београду, 4.03.2019. год.

Мирослава Нинковић

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Мирослава Р. Нинковић

Број уписа 11126/Д

Студијски програм ДАС: Модул Књижевност

Наслов рада Унутрашњи сукоби јунака у романима Љубавник педи Четерли, Заљубљене жене и Синови и љубавници, Дејвида Х. Лоренса

Ментор доцент др Наташа Шофранац

Потписани Мирослава Нинковић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис докторанда**

У Београду, 4.03.2019. год.

Мирослава Нинковић

Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Унутрашњи сукоби јунака у романима Љубавник леди Четерли, Заљубљене жене и Синови и љубавници, Дејвида Х. Лоренса

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

**Потпис докторанда**

У Београду, 4.03.2019.

Мирјана Нинковић

1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.