

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

КАТАРИНА П. ДРЖАЈИЋ

**ЈУНГОВСКИ МОТИВИ У РОМАНИМА  
ЦОНА ФАУЛСА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

БЕОГРАД, 2015.

Ментор: проф. др Зоран Пауновић

редовни професор

Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

*Велику захвалност дугујем ментору, проф. др Зорану Пауновићу, на правим смерницама, али и слободи да дисертацију обликујем према сопственом стилу и афинитетима.*

*Докторску дисертацију посвећујем својој породици која ме је бескрајно разумела и свесрдно подржавала, чак и у изазовним животним ситуацијама у којима је овај рад настајао.*

## ЈУНГОВСКИ МОТИВИ У РОМАНИМА ЏОНА ФАУЛСА

Британски писац Џон Фаулс (1926. - 2005.) један је од најистакнутијих аутора савремене књижевности. Његова дела критика сврстава у пресек модернистичке и постмодернистичке књижевности, док су по њима снимљени филмови са прослављеним глумцима у главним улогама. „Натуралиста из Лајм Риџиса“<sup>1</sup> студирао је на Оксфорду, радио као наставик енглеског језика, да би се шездесетих година прошлог века, када је почео објављивати романи, изоловао у природи и почео да живи искључиво од писања.

Први роман, *Колекционар* (1963), према многим критичарима први је модерни психолошки трилер у књижевном смислу, чију ће симболику Фаулс објаснити у *Аристосу* (1964), збирци сопствених филозофских мисли. У поменутом делу, аутор ће се *дрско* дотаћи религијских питања, слике традиционалне породице, али и мушке и женске улоге у друштву и сексуалних слобода, које ће му постати преокупација у делима која ће следити. У магичном роману *Чаробњак* (1965.) Фаулс се отворено дотиче психолошких теорија Карла Јунга, дајући улогу психолога, односно *чаробњака*, лукавом старцу Кончису који ће се вешто поиграти умом протагонисте јунака, Ерфа. У свом најистакнутијем роману *Женска француског поручника* (1969), аутор до максимума разрађује питање доминантне, односно *слободне жене*, те указује на лицемерје како викторијанског, тако и савременог друштва које по сваку цену жели жени да ускрати поменућу слободу.

---

1 Huffaker 2010

У каснијим делима, попут збирке приповедака *Кула од абноса* (1974), Фаулс не заборавља ова питања, наистакнутија у истоименој приповеци, као и у оној која носи назив *Облак*, док се у роману *Данијел Мартин* (1977), након *Чаробњака*, изнова сусрећемо са доминантним мушкарцем испразним изнутра који до очигледног просветљења долази тек у каснијим годинама. Последња два романа *Мантиса* (1982) и *Магот*<sup>2</sup> (1985) у себи крију фантастичне приче у којима се наново појављују „доминантни женски ликови“ (Vipond 1999), окултни елементи, као и неизбежни мотив трагања за слободом.

Карл Густав Јунг (1875. – 1961.), Фројдов ученик, оснивач аналитичке психологије, развио је концепт *индивидуације* као централни мотив својих истраживања. Јунгова је хипотеза да само достизањем одређеног нивоа самосвести, односно *аутентичности*, човек може достићи пуноћу бивствовања. Циљ је ослободити се илузија *колективног несвесног* и тек тада у потпуности психички сазрети. Како уметник својим стваралаштвом психички сазрева и долази до високог степена индивидуалности, тако и било који човек, ослободивши се наметнутих илузија, може искусити духовну слободу.

Према Јунговој теорији, циљ пута индивидуације је *сопство*, које је најчешће недостижни идеал, но, напредак је том идеалу се приближити. „Развој личности је таква срећа да се мора скупо платити,“<sup>3</sup> тврдио је Јунг, а један од аспеката који отвара самоспознаји јесте упознати и интегрисати архетип у себи. Јунг, наиме, издваја архетипове *анимуса* (мушког принципа у женској личности) и *аниме* (женског принципа у мушкој личности) који су дубоко укорењени у колективном несвесном (док се „свесно стиди

---

2 *A Maggot* (роман који до сада није преведен на српски језик, у словеначком преводу носи назив *Мушица*)

3 *Архетипови и развој личности*. 2006.

архетипова“), а кардинална је грешка људског бића да у себи потисне особине супротног пола, те тражи партнера искључиво мушких, односно женских особина.

*Персона* и *сенка* су такође неизбежни појмови у бављењу Јунговом психологијом. Персона, или маска, наине, представља само симулацију индивидуалности, односно искључиво представу коју о себи желимо да створимо у јавности. Сенка представља таковани архетипски лик, односно оно што не желимо да будемо, чега се стидимо. То су, према Јунгу, примитивне тежње које је битно познавати да бисмо се борили против њих, те је њих много лакше спознати него анимус или аниму у себи. Оне нису зло, већ нешто ниско, примитивно, оно чега аутентична индивидуа треба да се ослободи. С друге стране, архетипове треба прихватити, јер у супротном долази до расцепа личности, односно разједињавања са самим собом што може довести до психичког поремећаја.

У *Човеку и његовим симболима* Јунг укида “произвољну разлику између примитивног човека за кога су симболи природни део свакодневног живота, и савременг човека, за кога су симболи наизглед бесмислени и неважни” (Henderson 1964). У митовима који су надживели човека, крију се истине о нашој подсвести, те обрасци којих се савремени човек држи неодољиво подсећају на ритуале садржане у древним митовима. Тако достизању сопства, које претставља митску награду, претходи митска потрага препуна искушења.

Дисертација под називом *Јунговски мотиви у романима Џона Фаулса* обухватиће анализу присуства елемената психологије К. Г. Јунга у Фаулсовим романима *Колекционар*, *Чаробњак*, *Женска францускг поручника*, *Данијел Мартин*, *Мантиса* и *Магот*. Кључни јунговски концепти свеприсутни у овим делима су

пут самоспознаје, потискивање односно прихватање архетипова, измештање мушке и женске улоге, митска потрага као процес који претходи *мандали* – духовној равнотежи, спокојству.

**Кључне речи:** модернизам, постмодернизам, психоанализа, архетип, индивидуација, Фаулс, Јунг

**Научна област:** Англистика

**Ужа научна област:** Савремена енглеска књижевност

**УДК број:**

## JUNGIAN MOTIFS IN THE NOVELS BY JOHN FOWLES

British writer John Fowles (1926 - 2005) is one of the most prominent authors of contemporary literature. His work is classified by critique as modern/postmodern literature, while his most famous novels were made into films with celebrated actors in the lead roles. "The naturalist of Lyme Regis"<sup>4</sup> studied at Oxford and worked as an English teacher until 1960s when he began publishing novels, and started living isolated in nature exclusively from writing.

His first novel *The Collector* (1963), according to many critics, was the first modern psychological thriller in the literary sense, the symbolism of which he shall explain in *The Aristos* (1964), a collection of his own philosophical thoughts. In the aforementioned book, the author will touch upon religious issues, traditional image of a family, but also the role of man and woman in the society as well as sexual freedom, which shall become his preoccupation in the works that will follow. In the "magical" novel, *The Magus* (1965) Fowles openly touches on psychological theories of Carl Jung, giving the role of a psychologist, or a magus, to the crafty old man Conchis who will skillfully play with the mind of the young protagonist Urfe. In his most prominent novel, *The French Lieutenant's Woman* (1969), the author addresses the issue of a free or dominant woman, and points to the hypocrisy of Victorian, as well as modern society which at any price wants to deny a woman the aforementioned freedom.

In his later works, such as the collection of short stories *The Ebony Tower* (1974), Fowles does not forget these issues, especially in the eponymous short story, and the one called *The Cloud*, while in the novel *Daniel Martin* (1977), after

---

<sup>4</sup> Huffaker 2010



*The Magus*, again we encounter a dominant man with deep emptiness inside to whom an *enlightenment* comes in his later years. The last two novels *Mantissa* (1982) and *A Magot* (1985) hide fantastic stories in which re-appear "the dominant female characters" (Vipond 1999), occult elements, as well as the inevitable motif of search for freedom.

Carl Gustav Jung (1875 - 1961), a disciple of Freud, the founder of analytical psychology, developed the concept of *individuation* as a central motif of his research. Jung's hypothesis is that only by reaching a certain level of self-awareness or authenticity, a man can attain the fullness of being. The aim is to get rid of the illusions of the *collective unconscious*, and only then shall one be completely mentally mature. In a manner that an artist mentally matures through their creative work and reaches a high degree of individuality, so can any person, deprived of the imposed illusions, experience spiritual freedom.

According to Jung's theory of individuation the aim is self-awareness, which is often an unattainable ideal, but a high achievement is to get closer to this ideal. "Personality development is such luck that it must be paid for,"<sup>5</sup> claimed Jung, while one of the aspects that leads to self-realization is to introduce and integrate archetype in oneself. Jung, in fact, established the archetypes *animus* (masculine principle in a female personality) and *anima* (female element in a male personality), which are deeply rooted in the collective unconscious (and "the conscious is ashamed of archetypes"), while the cardinal error of a human being is to reject the characteristics of the opposite sex in oneself and seek a partner with exclusively male or female characteristics.

*Persona* and *shadow* are also the inevitable concepts in dealing with Jung's psychology. *Persona*, or mask, in fact, is only a simulation of individuality, it only

---

<sup>5</sup> *Archetypes and the Development of Personality*, 2006

show what we wish the public to know about ourselves. The shadow represents a so-called archetypal figure, or what we do not want to be, what we are ashamed of. These are, according to Jung, primitive tendencies that we need to be aware of in order to fight against them, and are much easier to detect than animus or anima in ourselves. They are not evil, but low, primitive, what an authentic individual should be free of. On the other hand, the archetypes should be accepted, otherwise there is a rift personality or being split within ourselves which can lead to mental disorders.

In *The Man and His Symbols* Jung rejects "the arbitrary distinction between primitive man for whom the symbols are a natural part of everyday life, and a contemporary man, for whom symbols are apparently meaningless and irrelevant" (Henderson 1964). The myths that have survived the man hide the truth about our subconscious, and the rituals which a modern man follows are irresistibly reminiscent of the rituals contained in the ancient myths. Therefore, the achievement of self-realization, which represents the mythical prize, is preceded by a mythical quest full of temptations.

The dissertation titled *Jungian Motifs in the Novels by John Fowles* includes an analysis of the presence of elements of psychology of C. G. Jung in Fowles's novels *The Collector*, *The Magus*, *The French Lieutenant's Woman*, *Daniel Martin*, *Mantissa* and *A Maggot*. The key Jungian concepts ubiquitous in these works are self-awareness, suppression or acceptance of archetypes, the relocation of male and female roles, mythical quest as a process that precedes the *mandala* - a spiritual balance, serenity.

**Key words:** modernism, postmodernism, psychoanalysis, archetype, individuation, Fowles, Jung

**Academic discipline:** Anglistics

**Sub-discipline:** Modern English literature

**UDC number:**

## ЮНГОВСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНАХ ДЖОНА ФАУЛЗА

Великобританский писатель Джон Фаулз (1926-2005), один из выдающихся авторов современной литературы. Его произведения критики поставляют на пересечение модернизма и постмодернизма в литературе. По мотивам тех же произведений сняты фильмы, в которых главные роли исполняли известные актеры. » Натуралист из Лайм-Риджиса»<sup>6</sup> учился в Оксфорде, работал преподавателем английского языка, и в 60-ые годы прошлого века, когда начал печатать свои романы, изолировался в природе, и стал жить только от публикации.

Первый роман, «Коллекционер», многие критики считают первым современным психологическим триллером в литературном смысле, символику которого объяснит в «Аристосе» (1964), сборнике собственных философских устоновок. В этом сборнике, он дерзко дотронулся религиозных вопросов, представления традиционной семьи, и мужской и женской роли в обществе и сексуальных свобод. В магическом романе «Волхв» (1965), откровенно дотронулся психологических теорий Карла Юнга, давая роль психолога, т.е. волхва, старику Кончису, который ловко играет с умом главного героя, Эрфа. В своем самом успешном романе «Женщина французского лейтенанта» (1969), автор до максимума разрабатывает вопрос доминантой, т.е. свободной женщины, подчеркивает лицемерие викторианского, но и современного общества, которое желает запретить эту свободу.

---

<sup>6</sup> Huffaker 2010

В будущих произведениях, как в сборнике повестей «Башня из черного дерева» (1974), не забывает эти вопросы, особенно подчеркнутые в повести из заглавия сборника, как и в этой, которая называется «Облако», а в романе «Дэниел Мартин», после «Волхва» снова встречаемся с доминантным мужчиной, пустым в душе, который до очевидного просвещения приходит в позднем возрасте. Последние два романа, «Мантисса» (1982) и «Червь» (1985), прячут фантастические повести, в которых снова появляются «доминантные женские образы» (Vipond 1999), оккультные элементы, и также и неизбежный мотив поиска свободы.

Карл Густав Юнг (1875-1961), ученик Фрейда, основоположник аналитической психологии, развивал концепт индивидуации, как главный мотив своих исследований. Гипотеза Юнга предполагает что только достижением определенного уровня самосознания, т.е. аутентичности, человеку возможно достижение полного существования. Цель-освободиться иллюзий «коллективного бессознательного» и только тогда человек становится полностью психически зрелым.

Как художник своими произведениями психически растет и приходит до высокого уровня индивидуальности, так и любой человек, освободившись иллюзий, может испытать духовную свободу.

Согласно теории Юнга, целью индивидуации является Самость, которая чаще всего оказывается недостижимым идеалом, но прогрессом считается и подход к этому. «Развитие личности-это такое счастье, за которое можно дорого заплатить»,<sup>7</sup> твердил Юнг, и один из аспектов, открывающий самосознание-узнать и интегрировать архетип в себе. Юнг выделяет архетип Анимуса (мужской принцип в женской личности) и Анимы (женский

---

<sup>7</sup> *Душа и миф*, 2006

принцип в мужской личности), которые находятся в глубине коллективного бессознательного (пока есть «сознание диархетипов»), и кардинальная ошибка человека находится в том, что он подавляет черты другого пола, и поэтому ищет партнера с исключительно мужскими, т.е. женскими чертами.

Персона и Тень тоже неизбежные понятия в психологии Юнга. Персона или Маска, представляет собой только симуляцию индивидуальности, т.е. впечатление которое желаем произвести на других. Тень представляет собой так называемый архетипный образ, т.е. то чего мы не желаем быть, чего мы стесняемся. Юнг считает что это наши примитивные стремления, которые человек должен узнавать, чтобы был в состоянии бороться против них, и таким образом человеку легче узнать анимус или аниму в себе. Это не зло, но что-то низкое, примитивное, чего аутентичная личность должна освободиться. С другой стороны, архетипы должны принять, потому что, в другом случае, бывает разлад личности, т.е. разлад с самым собой, и это может привести до психических расстройств.

В «Человек и его символы» Юнг прекращает «ничем не обоснованное представление, согласно которому первобытный человек отличался от современного тем, что символы для него были естественной частью повседневной жизни, тогда как для современника они как будто бессмысленны и никчемны.»(Henderson, 1964). В мифах, старших самого человека, прячется правда о нашем подсознании, и образцы поведения современного человека чрезмерно напоминают на ритуалы в древних мифах. Таким образом, достижении самости, являющемся мифской наградой, предшествует поиск, переполненный испытаниями.

Диссертация с заглавием *Юнговские мотивы в романах Джона Фаулза* включает в себе анализ наличия элементов психологии К.Г.Юнга в

романах Фаулза «Коллекционер», «Волхв», «Мантисса», «Червь», «Дэниел Мартин», «Женщина французского лейтенанта». Ключевые юнговские концепты, всеприсущие в этих произведениях, являются путем самосознания, подавления, т.е. принятия архетипов, перемещение мужской и женской роли, мифский поиск, предшествующий *мандали*-духовному равновесию, спокойствию.

**Ключевые слова:** модернизм, пост модернизм, психоанализ, архетип, индивидуация, Фаулз, Юнг

**Научная область:** англистика

**Специальная Научная область:** Современная английская литература

**УДК номер:**

## САДРЖАЈ

1. Увод .....	1
2. Фаулсови романи .....	4
3. Јунг и књижевност .....	20
4. Јунг и Фаулс .....	30
4.1 Пут самоспознаје .....	33
4.1.2 „Мушка“ индивидуација .....	35
4.1.3 „Женска“ индивидуација .....	86
4.1.3 Сукоб “Малобројних” и “Многобројних” .....	109
4.2 Пројекција архетипова .....	113
4.2.1 Мушка пројекција аниме .....	114
4.2.2 Анимус у жени .....	155
4.3 Јунговски мит, религија и окултно .....	168
4.3.1 Мотив Еденског врта .....	169
4.3.2 Таротски симболи .....	180
4.3.3 Обред иницијације – поновно рођење .....	193
5. Закључак .....	207
6. Литература .....	213



Биографија аутора .....	223
-------------------------	-----

## 1. УВОД

Британки писац Џон Фаулс (1926. - 2005.) један је од најзначајнијих аутора двадесетог века, чија дела критика сврстава у пресек модернистичке и постмодернистичке књижевности. „Натуралиста из Лајм Риџиса“, како ће га прозвати Хафакер (Huffaker 2010), рођен је у месту Ли-он-си недалеко од Лондона, кога се сећао као изузетно конзервативне средине у којој је било могуће водити само учмало конвенционалан живот. „Још од тада покушавао сам да побегнем“, рекао је једном приликом Фаулс.<sup>8</sup>

Године 1947. започиње студије на Оксфорду и проводи три године у месту које ће сматрати интелектуаним рајем. Студирајући француску књижевност посебно се интересује за филозофију егзистенцијализма, коју дефинише као “револт индивидуе против свих тих система размишљања, теорија психологије и друштвених и политичких притисака које покушавају да јој украду њену индивидуалност” (Аристос: 15). Он додаје и да се егзистенцијалиста може само борити сам, кроз своја дела, те да је он “појединац дефинисан кроз однос моћи коме жели да се одупре, посебно односу са доминантним ликовима као што је фигура *чаробњака*”<sup>9</sup>. Главне инспирације у том периоду постају му Сартр и Ками, без обзира што ће касније признати да их је заправо погрешно разумевао (Virpond 1999: 10).

„Врсту романа какве су писали Сартр и Ками, нешто као *nouveau roman* – мислим да је немогуће писати на енглеском. То је нешто што је превазишло текстуру језика и зависи од способности писања на врло метафоричан начин,

---

<sup>8</sup> <http://www.fowlesbooks.com/>

<sup>9</sup> Stephenson 2003: 27

имајући у виду и традицију. Сматрам да енглеска традиција, суштински прагматична и реалистична, није способна то да усвоји“ (ибид., 45).

Након завршетка студија проводи годину дана у Француској где предаје енглески језик и књижевност и где „балансира између природне и књижевне реалности; слободно време проводи истражујући руралне пределе и настављајући опсежно читање, што му је стална преокупација“ (Huffaker 2010: 25). Управо ће му Француска постати инспирација за нека од најважнијих дела, попут збирке приповедака *Кула од абоноса* и можда најзначанијег романа, *Женска француског поручника*. Конкретно, када је у питању ово дело, Фаулс ће отворено и рећи да га је превод Дурфоове *Урике* инспирисао на креирање лика Саре, рекавши да је у питању „суштински само варијација старе француске опсесије фрустрирајућом чежњом и сексуалном неодлучношћу која проистиче из *дворске љубави*“ (Huffaker 2010: 25).

Стигавши у „магичну Грчку“ (Aubrey 1991:18) где наставља да ради као наставник енглеског језика, упознаће будућу супругу и преокупирати се митским и окултним, као и Јунговом психологијом. Управо ту наилази на инспирацију за свој први написани, али не и први објављени роман, *Чаробњак*.

„Њене (грчке) тишине борове шуме биле су јединствене, налик ниједнима које сам било где искусио; као вечито празна страница која чека на забелешку или реч. Оне су ми пружиле најчуднији осећај ванвремености древног мита ... Знао сам да сам трајни изгнаник многих аспеката енглеског друштва, али писац још више мора загазити у изгнанство“ (Фаулс 1965<sup>10</sup>).

---

10 Предговор *Чаробњаку*

Напуштањем Грчке, Фаулс остаје опрхван осећајем губитка:

„Тада још увек нисам схватао да је губитак неопходан романописцу, неизмерно плодан за његове књиге, ма колико био болан њему приватно. Овај неразрешиви осећај недостатка, пропуштене прилике, навео ме је да изнедрим одређене дилеме приватне ситуације у Енглеској засноване на сећању на острво и његову самоћу, која је за мене представљала изгубљени Рај“ (Huffaker 2010: 29).

По повратку у Британију, пошто му бива објављен роман *Колекционар* (1963), одлучује да се пресели у руралну средину Лајм Рициса и, до своје смрти, посвећује се искључиво писању.

## 2. ФАУЛСОВИ РОМАНИ

Роман *Колекционар*, објављен 1963., према многим критичарима први је модерни психолошки трилер у књижевном смислу, чију ће симболику Фаулс објаснити у *Аристосу* (1964), збирци сопствених филозофских мисли. Често се говорило о затворености Британаца према постмодернизму (Groes 2011: 43<sup>11</sup>), па тако ни овај роман у почетку није наишао на позитивне критике јер су „шездесете на британској књижевној сцени још биле обележене застарелим схватањима по којима стручна јавност даје предност књижевности која је „анти-модернистичка, анти-космополитска и темељно реалистична“ (Onega 1996:29) “<sup>12</sup>. Овај роман представља озбиљну психоаналитичку драму која се одвија из перспектива два главна јунака – отмицара и жртве.

*Колекционар* завређује статус једног од најуспешнијих романа у пресеку модернистичке и постмодернистичке књижевности због изузетне уверљивости ликова и њихових унутрашњих стања, чије се мисли путем унутрашњег монолога приказују звучно и визуелно као на филму. Фаулс, међутим, није био одушевљен тиме што је роман био посматран искључиво као детективска мистерија (Јовановић 2007: 65), будући да је мистерија људског постојања била његово примарно интересовање. Постмодернизам као правац, наиме, сам по себи представља “експанзију рационалности”, он “прелази границе когнитивног и научног домена и такође подразумева етичке и естетичке домене живота” (Kvale 1992: 36). Немогуће је, дакле, постмодернистичку књижевност посматрати само из једног угла будући да

---

11 Vaessens & Van Dijk 2011

12 Јовановић 2007: 11

она сама представља нову идеологију, свест о постојању ван до сада уврежених рационалних норми. Ачесон (Acheson 1998: 11) даје неколико обележја роману *Колекционар* – он је “самосвесни реалистички роман, док га многе алузије на Шекспирову *Буру* доводе у сферу романсе, алузије на *Ему* Џејн Остин у сферу *novel of manners*, а преокупација аутентичношћу у сферу егзистенцијализма”, док Мирандину нарацију упоређује са Дефоовим *Робинзоном Крузоом*.

Однос Фредерика Клега и Миранде Греј, протагониста *Колекционара*, Фаулс је детаљно објаснио у предговору делу које ће следити, *Аристосу* (1964). Клег, наиме, представља „неподношљиву Већину“ у друштву, која неизбежно тлачи „у свему одличну Мањину“ (8), што су појмови који потичу још од старогрчког филозофа Хераклита. Фаулс упозорава да „ако не прихватимо да нисмо и да се никада нећемо рађати једнаки (иако смо сви рођени са једнаким људским правима) и ако се Већина не васпитава тако да превазиђе комплекс инфериорности, а Мањина тако да превазиђе своју исто тако лажну претпоставку да је биолошка супериорност егзистенцијално стање, а не *стање одговорности* – онда свет никада неће постати праведнији и срећнији“ (9).

Питање улоге човека у друштву било је горуће у доба Фаулсовог најплоднијег стваралаштва, будући да су шездесете и седамдесете године прошлог века биле доба преиспитивања идеологије од стране интелектуалних кругова у Британији, односно критике конвенционалних, дубоко укорењених норми (Huhn 2010: 183).

Роман *Колекционар* уверљиво је написан као преплитање размишљања отмицара и жртве, па се, на моменте, можемо чак и наћи у ситуацији да саосећамо са Клегом који је у детињству такође био жртва тлачења. Он је дубоко уверен у исправност својих поступака и чистоту своје љубави – према

Хафакеру, његова опсесија Мирандом је за жаљење, али то га не чини мање злим (2010: 80).

„Маргинализација женског принципа самом радњом романа представља још једну од назнака нужности његовог трагичног исхода“ јер „женски принцип је код Фаулса увек носилац животне радости и стваралачке снаге“ (Јовановић 2007: 74). Фаулс је и у Аристосу (97) навео да жене знају више о људској природи, страсти, креативности. Међутим, психоаналитичар Адлер каже да „да би оправдао свој јачи положај мушкарац често наводи, поред аргумената о природности свога положаја, још и то што је тобоже жена неко ниже биће“. Тако нас и Клег, на трагичном крају романа, уверава да ће, након Мирандине смрти, одабрати „неког обичног кога може научити“ и коме ће од старта дати до знања „ко је газда“ (287 – 288). На крају крајева, према Хафакеру, Клегова ментална болест представља много озбиљнију болест од које пати читаво људско друштво (2010: 83).

“У погледу наративне технике, овај роман је упечатљив јер не само да пружа кохерентни запис онога што се дешава када Клег (анти-херој романа), добивши на лутрији огромну суму новца, одлучи да зароби Миранду, прелепу девојку из комшилука, и затвори је у подруму куће на селу коју купује од новца који је освојио. Оно што се презентује читаоцу две су наративне технике, једна Клегова и друга његове жртве, Миранде. Квалитетом ове наративне технике, како ћемо видети, Фаулс нам излаже опозицију две тачке гледишта чији је резултат не само истицање узајамних мотива и циљева који се могу посматрати као одлучујући фактори за специфичне начине на које су ове наративне структуре, али и збуњивање читаоца у свом моралном одговору на сам роман.”

У следећем објављеном делу, збирци филозофских схватања *Аристос* (1964), аутор ће се *дрско* дотаћи религијских питања, слике традиционалне породице, али и мушке и женске улоге у друштву и сексуалних слобода, које ће му постати преокупација у романима која ће следити. Назив књиге преузет је из старогрчког појма који се може превести као *изузетност, морална вредност*, али и *врлина у виду знања*, те представља ауторову тежњу да достигне пун духовни потенцијал. Аристос за Фаулса заправо је јунговска индивидуација, односно достизање самоспознаје, иако сви ми понекад спадамо у игнорантну Већину (217). А, упознати себе, говорити истину и деловати у складу са природом, према Хераклиту, духовна је дужност (223), те је стога процес самоспознаје интресовао човека још у древним временима.

У *Аристосу* Фаулс отворено говори о питањима попут атеизма и агностицизма, проблема у друштву, па и мушко-женских односа, између осталог рекавши да је и такозвана „традиционална породица“ за већину људи „животно осигурање“, односно бег од *немоа* - анти-ега, ништавила (55). Оснивач школе индивидуалне психологије, Алфред Адлер, на сличан начин је говорио о браку као нечему што је за савремене младе људе „нека врста ослобођења од невоље“, „нужно зло“ (1984: 150). Чак и у данашње време човек тежи испуњењу норми наметнутих од стране друштва, док је мало места остављено индивидуацији, Јунговом појму коме Фаулс придаје толико важности.

Може се рећи да ни у једном Фаулсовом роману улога Јунгових архетипова није до те мере разрађена као у *Чаробњаку* (1965). Ово дело сматра се постмодернистичком прозом “чији је заплет нерасплетив а сам крај тек привид свршетка, лажан или вишеструк, тек пародија свршетка” (Лудошки 1995: 213). У средишту романа смештеног у *магичну* Грчку, налази се Николас Ерф, млади наставник и самозвани песник, разапет између своје истинске



половине, *искварене* и путене Алисон, и *савршене* аниме Лили која је, као и у сваком Фаулсовом делу, илузија кратког трајања.

Иако га је Фаулс вечито сматрао недовршеним, чак и незрелим романом, *Чаробњак* представља ремек-дело савремене књижевности у коме је утицај Јунгове психологије врло очигледан. Будући да је колективно несвесно било главна Јунгова преокупација, он је установио да несвесно и свесно постоје и опстају у стању дубоке међусобне зависности, те да је “добробит једнога немогућа без добробити другог” , а да већина психичких обољења потиче од такозваног сужења свести, те да “што је свест суженија и рационално усмеренија, утолико је већа опасност да се универзалне силе колективног несвесног изазову у толикој мери да се побуне и преплаве и последње одбране тешко стечене свести човека” (ван дер Пост 1980<sup>13</sup>).

Роман *Чаробњак* у средиште збивања доводи младића Николаса Ерфа, „окорелог блудника“ који је „ретко за жаљење“ (Де Сад 1787<sup>14</sup>). Он је отпадник савременог друштва – умишљени песник, у опхођењу дрзак, према женама немилосрдан, па се чак може рећи да подсећа на чувеног Стивена Дедалуса, јунака Џојсовог *Портрета уметника у младости* и *Уликса*. Он је, као и аутор романа, за време студија био опчињен филозофијом егзистенцијализма, међутим, филозофска сазнања не користи у процесу духовног развоја, већ у сврху завођења жена (Acheson 1998:21). На почетку романа описујући Ерфа као умишљеног песника, Фаулс на неки начин исмева себе у истом животном раздобљу, па је Ерфова потреба да духовно еволуира потреба коју је и аутор осећао у доба сопствене *неаутентичности*.

---

13      Николс 2013: 7-8

14      *Недаће крепости*, Преузето из *Чаробњака* :13

“Николас пише сопствену причу – а ниједан критичар није то узео у обзир. Све те грозне ствари које говоре о њему – да је типичан, попуно себичан, модеран човек – а никада нису приметили да он исто то каже о себи. Он прича о томе “какав је био” из садашњости (о којој ништа не знате), о прошлости.” (Fowles 1985<sup>15</sup>)

Роман *Чаробњак* смештен је у митолошки контекст и обилује искушењима која пред Ерфа ставља мистериозни Кончис, прави Чаробњак, који попут Проспера из Шекспирове *Буре „влада“* острвом. Управо лукави старац *лажњака* Лили *подмеће* Нику, како би га довео до самосознаје – „Фаулсов јунак бира између слободе схваћене на универзалан, ванвременски и ванпросторни начин, и заточеништва у скупеном контексту сопственог времена, идеологије и тла“ (Јовановић 2007: 16). Уосталом, чак је и цитат Елиота на који Ерф наилази убрзо након доласка на Фраксос (наравно, *подметнут* од стране Кончиса) назнака онога што ће се догодити:

„Нећемо са трагањем стати

А на крају тражења свих

Бићемо на месту поласка

И први ћемо га спознати пут.“ (61)

Фаулс није случајно бирао цитате Елиота као уплив у своје романе. Он је чак и рекао да му је у време писања овог романа Елиот био од кључне важности, као и Јунг, а помиње и Дикенсов роман *Велика очекивања* као

---

15 Stephenson 2003: 10

“највише јунговски” јер “најбрижљивије следи образац *потраге*” (Барнум 1978: 216).

„Постмодернистичка књижевност признаје да је свака перцепција, когниција, акција и артикулација обликована, ако не и одређена, према друштвеном домену. Не може постојати једноставна опозиција култури, трансцендентална перспектива или језик, не може постојати једна једина дефиниција, јер све налази смисао само у оквиру друштвених околности.” (Russell 1981<sup>17</sup>).

Тако су и јунаци постмодернистичких романа под снажним утицајем културе и друштвених норми. *Чаробњак*, који је изашао шездесетих година прошлог века, услед Кончисових необичних подухвата довођен је у везу са анархистичким, „хипијевским“ начином размишљања и експерименталном филозофијом. Управо Ерф је симбол бунтовништва, човек који је због своје суровости осуђен од стране друштва, али се својски труди да остане веран принципима.

Ипак, како је „постало готово немогуће замислити књижевност без љубави“ (Bailey 1960<sup>18</sup>), и окорели Николас Ерф ће је искусити у два наврата у роману – међутим, колико је то аутентично, а колико продукт хира и ината, остаје на читаоцу да просуди. Ипак, сасвим је сигурно да су представе љубави у Фаулсовим делима далеко од конвенционалних и патетичних – његови романи не могу се само читати, већ искусити, јунаци ће у читаоцу неоспорно изазвати механизме идентификације, саживљавања, емпатије. С тим у вези, критичар Дибек тврди да је „био заведен идејом да постоји неки

---

16 Јовановић 2007: 123

17 Hutcheon 1988

18 McHale 1989

мистериозни, гламурозни и романтични живот који вреба испод површине његових баналних дана, баш као онај који чека иза блесавих корица Фаулсовог романа“, те да и даље „један део њега чека да почну да се нижу мистерије његовог сопственог живота“ (Dybek 2012).

Међутим, и поред његове тврдоглавости, чини се да „на крају романа имамо осећај да је Ерф научио нешто из *божје игре*, нешто о „комплексности и мистерији људских веза и свим радостима љубави која долази“ (Acheson 1998: 32). С обзиром на отворени, постмодернистички завршетак романа, читаоцу једино преостаје да се запита да ли је самоспознаја главног јунака аутентична, или само став кратког трајања.

*Женска француског поручника* (1969) сматра се врхунцем Фаулсовог стваралаштва – чак је и аутор признао да му је овај роман „технички најбољи“ (Vipond 1999: 108). Роман је смештен у викторијанско доба, али је написан на постмодернистички начин – наиме, комбинује викторијански језик са савременим уз поигравање са *метафикцијом*, у чије одлике спада пишчева *умешаност* у причу и константно вођење дијалога са читаоцем. Он тврди “није Ја које ће проникнути у илузију, већ Ја које је део ње” (Stephenson 2003: 35-36).

Једног јесењег јутра 1966. године, Фаулсу се указала визија жене која ће постати његова најпознатија хероина – визија усамљене жене која нетремице посматра море са напуштене луке. Слика усамљеног бића у природи испоставиће се као значајна у даљем Фаулсовом стваралаштву (Wilson 2006: 24), будући да ће писац увек истицати природно окружење као место сопствене самоспознаје.

“Жена није имала лик, никакву посебну сексуалност. Али, била је Викторијанка; а пошто сам је увек видео у том статичном положају, окренуто

леђима, она је представљала приговор на викторијанско доба. Била је изнаник. Нисам знао који јој је злочин, али сам желео да је заштитим. Тачније, почео сам се заљубљивати у њу. Или у њен став. Нисам био сигуран у шта.” (Fowles 1968<sup>19</sup>)

Ако су *Чаробњак* и *Колекционар* били експерименти младог аутора, овај роман доказао је сву Фаулсову књижевну виртуозност и оправдао његов епитет *чаробњака*. Своју неизмерну потребу за књижевним стваралаштвом Фаулс сумира 1964. године у есеју “Пишем, дакле постојим”, док се још увек борио за објављивање својих романа и радио друге послове ради пуког преживљавања, изјавивши да се плаши да ће постати “једна од оних тужних, бледуњавих миријада међу интелегентнима које су одувек имале неке амбиције ка писању, али никад нису заиста успеле” (ибид. 47), чини се, попут умишљеног песника Николаса Ерфа и залудног интелектуалца Чарлса Смитсона, главног јунака *Женске француског поручника*.

Аутор се служи процесом који је Линда Хачен у *Поетици постмодернизма* (Hutcheon 1989) назвала *историографском метафикцијом* која подразумева да “историјско значење данас може бити сматрано нестабилним, контекстуалним, релативним, условним, али постмодернизам сватра да је одувек било тако” (67). Историографска метафикција је

“као метафикција, свесна свог фиктивног статуса; а на историјском нивоу, свесна је чињенице да много тога што се преноси као историја не представља истинско стање ере која је прошла, већ преференце и предрасуде оних који су писали историју.” (Pollheide 2003: 67) У свом дијалогу са читаоцем Фаулс тврди да читалац

---

19 Huffaker 2010: 91

“можда претпоставља да романописац једино мора повући праве конце, а а његове ће се марионете понашати попут правих бића; и, на захтев, дати опсежну анализу њихових мотива и намера ... Писац је и даље бог, јер он ствара ... Али, оно што се променило јесте то да ми више нисмо богови слика викторијанског доба који све знају и контролишу; већ у новом теолошком смислу, где нам је слобода главни принцип, а не ауторитет.” (95-97) (Huffaker 2010: 100)

Хаченова (Hutcheon 1989: 81) додаје и да “прошлост постоји емпиријски, али у епистемолошком смислу данас је можемо само спознати кроз текстове”. Писац као да препричава истините догађаје из викторијанског доба поредећи га са модерним и дајући назнаке које читаоцу помажу да боље разуме јунаке. У постмодернистичком маниру, Фаулс се такође служи интертекстуалношћу, односно позајмљивањем садржаја из других књижевних, али и научних дела, затим медијских записа о *златном* добу који служе јаснијем приближавању овог раздобља читаоцу. Он као да пародира популарне романе викторијанског доба не пишући о главним јунацима у суперлативу и не делећи њихове устаљене ставове и, попут америчког постмодернисте Џона Барта, стављајући се у улогу једног од јунака коме је циљ да исприча причу у свом правом светлу. “У раније доба, књижевни текст, посебно дело које спада у фикцију, представљало је алтернативо свету: да би читао, човек се морао повући из света ... а сада се фикција и свет у потпуности прожимају”, каже Конор на тему постмодернистичке књижевности (Connor 2004: 79). Како Стивенсон тврди (Stephenson 2003: 36), читалац је принуђен да се у овом контексту присети тезе Ролана Барта да је “аутор мртав ... али је парадоксално принуђен на ово размишљање путем бројних пишчевих изјава о сопственом постојању”. Хаченова (Hutcheon 1989: 219) затим додаје да

постмодернизам напросто тражи од читаоца да буде “пажљив и аналитички настројен, а не пасиван и непромишљено емпатичан”.

Као што је случај са већином Фаулсових дела, и у овом је један од централних мотива самоспознаја и достизање личне слободе наспрам стега друштва. Чарлс Смитсон, пожељни господин викторијанског друштва који планира женидбу са уштогљеном госпођицом Ернестином, доћи ће до самопознаје управо уз помоћ *скандалозне* Саре Вудраф коју називају *Женском француског поручника*. Вагнер (Wagner 2009: 86) примећује да Фаулс заправо критикује пасивност својих мушких јунака који не испољавају претерано истраживачки дух, протагонисти се налазе “отргнути од свог свакодневног постојања и присиљени да се запитају над плиткошћу сопственог живота ... што их може навести на пут потенцијалног открића” (Barnum 1988<sup>20</sup>). Треба поменути и да ће Фаулс наставити разраду теме “бруталног мушког ега у контрасту са цивилизованом женском интелигенцијом” (Хафакер 2010: 129) и у делу које ће уследити, збирци *Кула од абоноса* (1974), нарочито у приповеци *Облак*.

О самом роману Фаулс каже да

„не покушава да напише нешто што је викторијански романописац заборавио да напише, већ нешто што можда није успео да напише. И: да не заборавимо порекло речи. Роман (*novel*) представља нешто ново. Мора имати релевантност у односу на пишчеву садашњост – дакле, не претварајте се да живите у 1867; или се макар потрудите да читалац увиди да је у питању претварање.“ (138)

Како роман *Чаробњак* садржи аутобиографске елементе из Фаулсовог живота као младића, тако и *Данијел Мартин* (1977) представља његов алтер-

---

20 Wagner 2009: 86

его као средовечног човека. У питању је роман о самоспознаји коју главни јунак достиже тек у познијим годинама, док дело прати његов живот од најраније младости до средовечности.

Роман *Данијел Мартин*, заправо је умногоме фиктивна варијација ауторовог сопственог живота – ако *Чаробњак* прича пишчеву причу у току ранијих година, онда овај роман представља пишчеву самоспознају достигнуту у средовечном добу. Овај роман је “прича једног живота, виђена у раслојеном низу његових емотивних координата” (Шапоња 1998: 86). Фаулс је изјавио да је *Данијел Мартин* “у основи створен као одбрана институције хуманизма (у свим својим хтењима и слабостима), као и романа као хуманистичке творевине” (Huffaker 2010: 35).

С обзиром да овај роман прати живот протагонисте од детињства до познијих година, Хафакер увиђа сличности између живота јунака и аутора (ибид. 36), истакавши да је огорчени Дан био слично дете као и Фаулс, те да су обојица делила “страшну едиповску тајну” у својим домовима. Обојици су очеви били екстремно доминантни, те су се бунтовни младићи читавог живота супротстављали ауторитету, попут Џојсовог протагонисте Стивена. Отац у Фаулсовом случају неминовно представља традиционалне вредности, те се тако супротстављање њему може тумачити као ауторов вечити бег од конзервативизма.

Данијел Мартин, успешни холивудски сценариста (а, у тој улози опробао се и Фаулс написавши сценарио за филм *Чаробњак*, који је, нажалост, изазвао негативне реакције критике), потискује све оно што га чини аутентичном личношћу те се, ни поред наизглед гламурозног живота, не осећа испуњеним. Прошавши кроз развод и дистанциравши се од ћерке, Дан се наизглед задовољава испразним везама са трећеразредним глумицама, све



док се, у *магичном* окружењу Средњег истока, не помири са љубаљу из младости, сестром своје бивше супруге.

Сам мотив самоспознаје указује на јунговске мотиве и у овом роману, док Хафакер (Huffaker 2010: 42) истиче и присуство *лажне* аниме отеловљене у Данијеловој млађаној љубавници Џени. За главног јунака, чини се, ипак има наде, будући да *идеалну принцезу* одбацује, док своју истинску половину прихвата, те је стога крај овог романа оптимистичан.

Претпоследњи роман који Фаулс пише, *Мантиса* (1982), свесно је поигравање са грчким митом, свеприсутним и у Јунговој психологији. Готс (1985: 106) га назива “најузбудљивијим и најсамосвесније фикционалнијим од свих Фаусвих романа”, док Фокнер (Fawkner 1984: 132) каже да се у овом роману Фаулс поиграва са идејом да се “текст пише сам, а аутор је заправо не-аутор”. Док *Данијел Мартин* представља најреалистичније дело, је у потпуној супротности са реализмом, сачињена од ауторове уобразиље у разговору са својом музом. Роман који представља “очигледну опсену” (ибид. 107), изражава “осећај непоправљивог губитка (или предодређеност за пораз), толико карактеристичан за многе велике романијере” (Фаулс 1977: 31) односно недостатак инспирације о коме је Барт имао штошта рећи у *Књижевности исцрпљености* (1967).

*Мантиса* се знатно разликује од својих претходника и може се рећи да представља врхунац ауторовог постмодернистичког стваралаштва. Он користи пародију у сврху изражавања феминистичких ставова, постструктурализма и постмодернизма (O'Sullivan 2003: 1). Још је много раније у *Књижевности исцрпљености* (1967) амерички постмодерниста Џон Барт изразио забринутост због недостатка инспирације ауторима, те се у својим култним романима *Изгубљен у кући смеха* (1968) и *Химера* (1972) враћа

древном миту као инспирацији, те користи метафикцију као главно средство у изражавању постмодернистичких идеја.

Присетимо се, најједноставнији начин да се дефинише метафикција јесте рећи да она представља фикцију која непрекидно подсећа читаоца на свој истински статус уметничког дела (Држајић 2014: 7). Попут Барта у својим романима, у *Мантиси* је Фаулс и стваралац и лик свог књижевног дела, а уједно и сваки писац у кризи недостатка инспирације, односно списатељске блокаде.

У *Књижевности обнављања* (1979) Барт помиње управо модернизацију мита као значајно средство такозване *обнове књижевности* путем повратка древним вредностима. Тако је и Фаулсов јунак Мајлс Грин заправо *болесник* (књижевник без инспирације) коме је потребно *лечење* од стране докторке Делфи (древне музе) како би могао поново да ствара, јер, симболично, нестварање за писца једнако је смрти. Муза Ерато у грчкој митологији заправо инспирише лирску поезију, а посебно романтичну и еротску, а јунаку Фаулсовог романа јавља се у виду докторке, медицинске сестре, бунтовне панкерке, али и митске приказе истинске музе.

Јунг у миту проналази пројекције људске подсвести, а, према Готсу (1985: 117), *Мантиса* је “прича која држи, иако је самопотцењивачка лаж, те иако је једина сврха њеног постојања да буде изговор за Фаулсову приповедачку пиротехнику”. То је роман најзабавнији и најдуховитији од свих, наизглед ауторова *игра* са читаоцем, а препуна скривених психоаналитичких мотива.

Фаулсов последњи роман објављен 1985. године по својој наративи и структури може се такође сматрати типичним примером постмодернистичке књижевности. Сам назив *A Maggot* Фаус на почетку објашњава – значење ове

речи заправо је ларва, али је ова реч некада коришћена да означи какав трик или игру, те се у овом случају може двојачко посматрати. У словеначком преводу наслов романа је *Мушица*, а у недостатку српског превода у овом раду користимо транскрипцију - *Магот*.

Поменули смо да је Фаулс *Женску француског поручника* написао инспирисан визијом жене која му се јавила, па тако и на почетку *Магота* писац каже да се његовом несвесном указала визија петоро мистериозних путника, без лица и очигледног мотива путовања. Њихово је путовање смештено у осамнаести век, када је, према Фаулсу, био зачетак филозофије индивидуалности, па самим тим и корен психологије *сонства* којом се скривено бави и у овом роману.

Читав роман представља комбинацију нарације, дијалога, интервјуа, уз уплет метафикције, док највећи део заузима истрага адвоката Ајскофа о нестанку мистериозног младића Бартоломјуа по налогу његовог оца који је војвода. Петоро путника, испоставиће се, управо су лорд Бартоломју (чије право име до краја не сазнајемо), његов наводни ујак, двојица мушких слугу и слушкиња, који су део сценарија који је младић сковао, а чију сврху читалац сам мора докучити. Ова психолошко-окултна прича са елементима фантастике може се сматрати романом који највише спада у категорију постмодернизма. У њему се преплићу реалност и фантазија, нарација и интертекстуалност, док петоро мистериозних путника у свом *походу* не загази у мрежу злочина, обмане, окултних радњи и сексуалних перверзија. У овом роману Фаулс ће до маскимума разрадити опсесију окултним и преиспитивање религије на можда најбизарнији начин до тада виђен.

У овом истраживању покушаћемо разјаснити присуства елемената психологије К. Г. Јунга у Фаулсовим романима *Колекционар*, *Чаробњак*, *Женска француског поручника*, *Данијел Мартин*, *Мантиса* и *Магот*. Кључни јунговски

концепти свеприсутни у овим делима су пут самоспознаје, потискивање односно прихватање архетипова, измештање мушке и женске улоге, митска потрага као процес који претходи *мандали* – односно духовној равнотежи, спокојству. Ова дисертација има намеру да до детаља расветли присуство елемената психологије К. Г. Јунга која је очигледно инспирисала Фаулса, у чијим је готово свим делима питање психолошког развоја личности од кључног значаја.

### 3. ЈУНГ И КЊИЖЕВНОСТ

Јунговска књижевна критика засебан је правац критике заснован на психолошким теоријама Карла Густава Јунга (1875.-1961.). Својом дубоком заинтересованошћу за стваралаштво, уметност уопште, може се рећи да је сам психоаналитичар поставио темељ овом критичком правцу, истичући да се такозвано *колективно несвесно* пројектује у уметности, књижевности и миту. У *Психолошким расправама* (1984а: 36) Јунг истиче да дело

“које само привидно одбацује психолошке намере, управо је за психолога од највећег интереса, јер се цела прича гради на једној неизреченој психичкој позадини, која се критичком погледу утолико чини чистијом и непомућенијом, уколико је аутор био мање свестан своје претпоставке.”

Он такође истиче два вида стварања књижевног дела – *психолошко* и *визионарско* (ибид. 36-37), где прво представља “стварање материје која се креће у делокругу људске свести, као, на пример, неко животно искуство, неко узбуђење, неки доживљај страсти, људску судбину уопште, која је општој свести позната или се барем може осетити”. С друге стране, у *визионарском* начину уметничког стварања

“све се обрће: материја или доживљај који постаје садржајем обликовања није нешто што је познато, већ је нешто страно, нето из дубине природе, нешто што потиче из понора предљудских времена или из светова светлости и таме надљудске природе – један доживљај коме људска природа у својој слабости и незнању прети да подлегне”.

Ове две врсте уметничког стварања Јунг објашњава на темељу првог и другог дела Гетеовог *Фауста*. По његовом мишљењу, књижевно дело је не

само одраз ауторове свести или подсвести, већ и “свести времена”. Велика поезија је она која црпи из “душе човечанства”, те би погрешно било тумачити књижевност искључиво као “личну” (ибид. 47).

Иако га многи пре свега памте као Фројдовог ученика, Јунг је и пре познанства са оснивачем психоанализе био признати научник. Као младог психијатра привлачила су га Фројдова истраживања, али, након вишегодишњег заједничког рада, разлике у њиховим ставовима постајале су све израженије, док нису кулминирале 1912. године (Требјешанин 2012: 10-11<sup>21</sup>). Јунг се сматра оснивачем аналитичке психологије који развио концепт *индивидуације* као централни мотив својих истраживања. Јунгова је хипотеза да само достизањем одређеног нивоа самосвести, односно *аутентичности*, човек може достићи пуноћу бивствовања. Циљ је ослободити се илузија *колективног несвесног* и тек тада у потпуности психички сазрети. Како уметник својим стваралаштвом психички сазрева и долази до високог степена индивидуалности, тако и било који човек, ослободивши се наметнутих илузија, може искусити духовну слободу за којом се трагало још од древних времена.

Према Јунговој теорији, циљ пута индивидуације је *сопство*, које је најчешће недостижни идеал, но, напредак је том идеалу се приближити. „Развој личности је таква срећа да се мора скупо платити,“<sup>22</sup> тврдио је Јунг, а један од аспеката који отвара самоспознаји јесте упознати и интегрисати архетип у себи. Јунг, наиме, издваја архетипове *анимуса* (мушког принцип у женској личности) и *аниме* (женског принципа у мушкој личности) који су дубоко укоренењени у колективном несвесном (док се „свесно стиди

---

21 Јунг: *Архетипови и развој личности*. Просвета. Београд, 2006.

22 Ибид.

архетипова“), а кардинална је грешка људског бића да у себи потисне особине супротног пола, те тражи партнера искључиво мушких, односно женских особина.

Јунг објашњава *женски и мушки* архетип: анима има еротско-емоционални карактер, док анимус поседује резонујући карактер (1984б: 356). Жена која је достигла задовољавајући ниво индивидуалности живи у складу са својим анимусом, док мушкарац на исти начин прихвата своју аниму (Фаулс је, штавише, признао да „као мушки уметник, мора живети са јаком анимом“ (McNamara1979: 68<sup>23</sup>) ). Фаулс истиче да је за интелегентног, емоционалног мушкарца ступање у контакт са анимом од есенцијалног значаја, кључно за “оне којима је циљ да добију највише од живота разбивши љуштину “мужевности” и поставши свесни слободног сопства које у њима лежи” (Acheson 1998: 4).

Оснивач архетипске психоанализе даље објашњава да, да бисмо архетип разумели, морамо истражити његову пројекцију у миту, бајци, окултном. У Јунговој опскурној књизи *Седам проповеди мртвима* коју је написао у трансу, под псеудонимом Базилида из Александрије, гностика из првог века после Христа, сазнајемо да је управо превелико интересовање за окултизам било један од узрока раскида сарадње са Фројдом. За Јунга, митови су пре свега “психичке манифестације које предочавају бит душе”, те је битно објаснити њихов значај у психоанализи.

“Примитивац се не задовољава тиме да види како сунце излази и залази, већ за њега то спољашње запажање мора истовремено да *буде и једно душевно збивање*, тј. сунце у свом преображају мора да представља судбину једног бога или јунака који у основи не пребива нигде другде него у души

човека. Сва митизирана збивања природе, као лето и зима, месечеве мене, периоди киша итд. нису алегорија управо тих објективних искустава, него симболични изрази за унутрашњу и несвесну драму душе, која људској свести постаје докучива путем пројекције, тј. одраза у збивањима природе.” (Јунг 1984а: 350)

Чак ће и тарот и астрологија наћи битно место у Јунговој психологији, будући да се и у ономе што људи данас називају *надриучењима* огледају многе пројекције колективног несвесног. Управо та примитивна учења, у основи субјективна, крију “невидљива збивања душе” (ибид.) и за Јунга представљају неспоран ауторитет.

*Персона* и *сенка* су такође неизбежни појмови у бављењу Јунговом психологијом. „Процес цивилизовања људског бића доводи до компромиса између њега и друштва у смислу тога какво оно треба да буде, те до формирања маске иза које већина људи живи.” (Fordham 1987: 47). Овај феномен Јунг назива персоном или маском. Она, наиме, представља само симулацију индивидуалности, односно искључиво представу коју о себи желимо да створимо у јавности. Сенка представља таковани архетипски лик, односно оно што не желимо да будемо, чега се стидимо, „персонфикација извесних аспеката несвесне личности који би могли бити припојени его-комплексу, а који то, из најразличитијих разлога, ипак нису” (фон Франц 1974: 11). То су, према Јунгу, примитивне тежње које је битно познавати да бисмо се борили против њих, те је њих много лакше спознати него анимус или аниму у себи. Оне нису зло, већ нешто ниско, примитивно, оно чега аутентична индивидуа треба да се ослободи. С друге стране, архетипове треба прихватити, јер у супротном долази до расцепа личности, односно разједињавања са самим собом што може довести до психичког поремећаја.



У Човеку и његовим симболима Јунг укида “произвољну разлику између примитивног човека за кога су симболи природни део свакодневног живота, и савременог човека, за кога су симболи наизглед бесмислени и неважни” (Хендерсон 1996). У митовима који су надживели човека, крију се истине о нашој подсвести, те обрасци којих се савремени човек држи неодољиво подсећају на ритуале садржане у древним митовима. Тако достизању *сопства*, које претставља митску награду, претходи митска потрага препуна искушења – чак је и Фаулс тврдио да “сваки роман од почетка књижевности, од епа о Гилгамешу, представља облик потраге, односно авантуре” (*The Tree*<sup>24</sup>).

“Предметом психологије може бити само онај аспект уметности који се састоји од процеса уметничког облика, при чему онај који ствара битну нарав уметности мора трајно остати изван њеног досега. Тај други аспект, то јест проблем шта је уметност сама по себи, никад не може бити предмет психолошког, већ једино естетско-уметничког приступа.” (Јунг 1942: 225<sup>25</sup>)

Бавећи се схватањем несвесног у филозофији и књижевности Јеротић (1998: 149) истиче да, иако је појам *несвесно* новијег датума,

“трагове филозофског размишљања налазимо код Платона, имплиците код Августина, потом у Гетеовој песми *На месецу* (1777), код песника Жана Пола, *Увод у естетику* (1804), а у траговима, не нарочито убедљивим, и код славног филозофа и математичара Готфрида Вилхелма Лајбница.”

До данас су објављене многе студије примена Јунгових теорија на одређена књижевна дела, попут оне које даје Јошида (2007) под називом *Цојс и*

---

24 Јовановић 2005: 123

25 Грбић 2010: 2

Јунг: “Четири фазе еротицизма” у *Портрету уметника у младости*. Фон Францова (1974) указује на појам сенке и зла у старим бајкама попут *Василисе прекрасне*, као и онима које су објавила браћа Грим. Упућујући на Јунгову тврдњу да “не ствара Гете *Фауста*, него *Фауст* Гетеа” (Јунг 1941: 197) и дајући пример неколицине књижевних дела попут *Уликса*, Грбић (2010: 5) тврди да су то “дела које црпе право из колективног несвесног: тачије речено, колективно несвесно излива се право у њих.”

У тексту *О односу аналитичке психологије према песничком уметничком делу* (1922), Јунг тврди да је архетип “фигура, било да је демон, човек или процес”, те да се та фигура током историје понавља “тамо где се стваралачка машта слободно остварује” (Шутић 2013: 113). Дакле, с обзиром да је “резултат слободне стваралачке маште, архетип је, пре свега, митолошка фигура” (ибид. 114). Самим тим, може се сматрати да је *колективно несвесно* које подразумева архетипове и митске пројекције централни појам у јунговској књижевној критици, док је неизбежан пут индивидуације јунака, чија је околина, па и ликови који га окружују, сплет симбола који се морају протумачити у циљу откровења, односно достизању духовног мира, *мандале*:

“Обликовање првобитних слика (тј.архетипа) превод је, такорећи, на језик садашњице који сваком човеку омогућује да изнова открије најдубље изворе живота који би му иначе остали недоступни. У томе лежи друштвена важност уметности: она је нерестано заокупљена образовањем духа времена будући да рађа оне облике који дотичном времену највише недостају.” (Јунг 1942: 248<sup>26</sup>)

Такозвану *луцидност* уметника није први приметио Јунг. Још је Аристотелов коментар био да “многи душевно болесни људи постају

---

26 *Архетипови и развој личности* 2006.

песници и пророци” (Васић-Ракочевић 2008: 122), те се може рећи да и књижевни ствараоци траже одређену врсту *терапије* у писању. “У основи теорије о “песничком лудилу” јесте дубока мисао о нуминозној инспирацији поезије – представа која се, такорећи као езотерично знање о божанском пореклу поезије, с времена на време стално јавља.” (Курцијус 1996: 804<sup>27</sup>). Саболчи (1997: 14) тврди да се

“уметник више не задовољава привидом површинског и уобичајеном сликом стварности; он трага за суштинама, хоће да продре испод површине стварности, хвата се у коштац са механицистичким, рутинским и уобичајеним, уместо њих жели да пронађе дотад непознате међузависне односе, саму Суштину, а чини све то страшћу или интелектуалном проницљивошћу, у екстази или спекулативно.”

Милошевић (2009: 39) истиче да се чак и Достојевски у *Злочину и казни* борио са самим собом. “Закон личности на земљи спутава. “Ја је препрека”, каже Достојевски”.

“Људска природа тако је саздана да егоизам чини њено главно обележје, па стога Христова заповест остаје само идеал неостварив као и сви други идеали. Међутим ... Достојевски бележи да после доласка Сина Божјег као оствареног идеала у плоти постаје “јасно као дан” да највиши, крајњи развој личности мора бити уништење сопственог ја.”,

тврди Милошевић (ибид.), а, у наставку овог истраживања открићемо да, према Јунговом тумачењу, Христ представља оличење Сопства, потпуно слободне личности.

---

27 Васић-Ракочевић 2011: 19-20

С друге стране, Васић-Ракочевић (2008: 123) такође упућује на пример из српске књижевности, такозвани *суматраизам* Милоша Црњанског који аутор описује као “неку врсту чудног, готово халуцинаторног стања и неописивог блаженства, када се ослобођен предрасуда које намеће логика, препушта миру чудне космичке повезаности”.

“Тајна стваралачког је, као и проблем слободе воље, један трансцендентни проблем, на који психологија није у стању да да одговор већ само може да га опише”, тврди Јунг (1984а: 49). Он се удаљава од Фројдовог објашњења уметничког стваралаштва *неурозом* (с обзиром да се Фројду приписује екстремно виђење да “сваку особу, у које повод за сексуално узбуђење изазива претежно или искључиво осећај неугодности ... без двоумљења сматра хистеричном” (Ристевски 2006: 333) ) и не показује превелики оптимизам у погледу разрешења мистерије *човека-ствараоца*, али истиче да се уметничко дело не може посматрати искључиво као одраз ауторових личних особина, већ се “уздиже далеко изнад личног и говори из духа и срца за дух и срце човечанства” (ибид. 50).

“Нарочито се овим обзнањује оно што смо назвали *генијем*, јер такав у већој мери обдарен дух се на чудесан начин одликује управо тиме да при својој слободи и јасноћи своје егзистенције свуда бива омеђиван и одређиван од стране несвесног, мистериозног бога у њему, да се у њему јављају погледи – а да он не зна одакле, да га гони на делање и стварање – а он не зна куда да крене, и да њиме влада неки нагон за стварањем и развојем а он још не зна због чега.”,

тврдио је, још у деветнаестом веку, К. Г. Карус (1846<sup>28</sup>). Додуше, уметникова судбина често је трагична, па тако Јунг каже да је “редак човек

---

28 Јунг 1984а: 51

стваралац који није скупо платио божанску игру великог умећа” (1984а: 52). У књизи *Психоанализа, болест, стварање* (1995: 122), Јеротић истиче да генијални људи, по Јунгу,

“повремено имају приступа у архетипски свет колективно несвесног из кога заправо и извлаче у свест, често и за себе саме непредвидивим скоком, потпуно заобилазећи област подсвесног, оне силне и потресне садржаје који на нас највише и делују, подсећајући нас тако да и сами носимо у себи, дубоко затрпане у несвесном, сличне архетипске садржаје.”

Јунговску анализу књижевног ствараоца Јеротић примењује на дела писаца попут Кафке, Хесеа и Јонескоа, упућујући на колективну вредност књижевног дела, пут духовног сазревања и “трагичност генија” (185) која се огледа у “развоју личности која представља проклетство” који се “скупо плаћа ... јер је он најпре - протест и усамљеност” (214). Овај *мучни* процес који проистиче из пишчевог унутрашњег искуства рефлектује се у психолошко стање његовог јунака, док може имати и значајног утицаја на психу читаоца.

“Тражећи да самоме себи објасни привлачност коју осећа према неком роману, песничком делу, слици или композицији, човек живог духа из публике слуги да ће, ако буде успео да бар делимично одгонетне порекло ове привлачности, помоћи себи да боље упозна дубине сопственог несвесног живота, можда чак и сопствене латентне изворе стварања.” (Јеротић 1995: 115)

Тако и Фаулс, дубоко инспирисан Јунговом психологијом, својим *разговорима* са читаоцем можда проналази *лек* за сопствене духовне недоумице, али и утиче на њега у процесу сопствене индивидуације. Стога није чудно што је за британског писца читалац увек био активни учесник приче, на коме увек остаје да донесе суд о поступцима протагониста његових

дела, али и конструише разрешења сценарија која врло често остају недоречена.

#### 4. ЈУНГ И ФАУЛС

Још као студент на Оксфору, Џон Фаулс постаје заинтересован за Јунгову психологију која наставља да га инспирише све до краја његовог стваралаштва. Из онога што знамо о психоаналитичкој књижевној критици можемо закључити да је управо Фаулс био заинтересован за сопствени психолошки *раст*, који постаје главни циљ протагониста његових романа.

Пре него што зађемо у прецизнију анализу Фаулсових дела, треба напоменути да, без обзира што је други објављен, *Чаробњак* је први роман који је аутор написао, почевши да ради на њему одмах по открићу Јунгове психологије. Ипак, писац никада није био превише задовољан њиме, сматрајући да је „остао на нивоу романа самоуког почетника – испод наративе чисто истраживачко бележење, често лутање и погрешно конципирање, кретање по непознатом терену“ (предговор *Чаробњаку* 1976). Дакле, још у првом написаном роману примећујемо Јунгове утицаје на Фаулсово стваралаштво – аутор чак и мистериозном старцу коју ставља главног јунака пред искушења приписује улогу Јунговог следбеника. Ипак, први објављени роман, *Колекционар*, садржи референце на Јунгову психологију – средовечни сликар, симбол индивидуације главне јунакиње, цитираће чувеног психоаналитичара чиме ће објаснити њену улогу у друштву, али и у животу њеног отмичара.

Фаулсови романи су, као и Јунгове теорије, препуни тражења одговора у миту и окултном, постављања религијских питања, уз неоспорну доминантност *пута индивидуације* (представљеног кроз *потрагу*) и преиспитивања мушке и женске улоге, односно пројекција *анимуса* и *аниме*. „Уз помоћ анимуса/аниме индивидуа трага за сазнањима о себи које ће је

извести из сенке и ујединити несвесно и свесно у јединствености и пуноћи бића“ (Јовановић 2007: 16), међутим, главни камен спотицања мушких јунака Фаулсових романа управо је тврдоглаво одбијање аниме у себи и безнадежно трагање за отелотворењем архетипа у жени.

У збирци филозофских мисли *Аристос* (1964), Фаулс отворено говори о питањима попут религије, проблема у друштву, па и мушко-женских односа, између осталог рекавши да је и такозвана „традиционална породица“ за већину људи „животно осигурање“, односно бег од немоа - анти-ега, ништавила (55). Још један истакнути Фројдов ученик, Алфред Адлер, на сличан начин је говорио о браку као нечему што је за савремене младе људе „нека врста ослобођења од невоље“, „нужно зло“ (1984: 150). Чак и у данашње време човек тежи испуњењу норми наметнутих од стране друштва, док је мало места остављено индивидуацији којој Фаулс придаје толико важности. Међутим, у наставку овог рада видећемо шта ће задесити јунаке који теже да се одупру овим стегама, као и какве последице та тежња има по њих. А, последице, по свему судећи, умеју бити различите у зависности од тога ког су пола.

Сузан Роуланд (Rowland 2001) посматрала је Јунгову психологију из феминистичке перспективе, покушавши да одагна узроке иза „несигурне женске психе“ (47) и истакавши да је Јунг представио женско као „природно пасивно“ (58). Даље, уколико женско жели да спозна „ауторитативно сопство“ (54), оно мора прихватити свој анимус. Феминистичка перспектива испоставила се значајном у проучавању Фаулсових дела, у којима се вечито боре “баршунаста драга” и “самосвесна жена”, где ова друга углавном бива одбачена од стране мушкарца. Ово питање биће једно од истакнутијих у дисертацији, будући да је и у савременом свету женско достизање “ауторитативног сопства” горуће питање, те често наилази на отпор и осуду.



Ова дисертација ће, с тим у вези, покушати и да одговори на питања да ли су самоспознаји склонији мушкарци или жене, како по сопственом унутрашњем осећају тако и по наметнутим обрасцима од стране друштва. Дакле, дотаћићемо се и неизбежне чињенице да су у Фаулсовим делима управо жене отвореније за пут индивидуације, док мушкарци показују тенденцију бекства од архетипова, тј. упорног одбацивања женских карактеристика у сопственој личности, те им је самим тим процес индивидуације отежан. Индивидуацији, било мушкој или женској, обавезно претходи тежак пут, попут *митског похода*, те ћемо указати и на симболично присуство овог појма у Фаусовим делима, приказано кроз препреке на које јунаци наилазе пре достизања, или бар приближавања стању самосвести.

## 4.1 ПУТ САМОСПОЗНАЈЕ

Самосвест или, индивидуација врхунац је зрелости људског бића, духовни циљ сваке индивидуе који је ретко у потпуности остварив. Упућујући на Јунгову психологију, Јеротић (2010: 70-71) тврди да идеално интегрисана и зрела личност не постоји, већ само различити ступњеви зрелости личности који се приближавају оној идеалној. “Човек мора да упозна самог себе да би знао ко је” (Јунг 1984а: 367), дакле, неопходно је да се, пре просветљења, суочи са сопственом Сенком – примитивним аспектом своје личности, односно архетипским ликом који не представља реалност. Човек се типично препушта својој Сенци, прати конвенционално успостављене ритуале, диже “бедеме и зидине од опасности од несвесног” (ибид. 368). У процесу индивидуације околина представља само препреку - “Закон и Хаос, два доминантна процеса човекове егзистенције, подједнако су индиферентни према појединачном. За Хаос, Закон је деструктиван, за Закон – Хаос. Они подједнако стварају, одређују и уништавају индивидуално.” (Аристос: 16)

Иако се индивидуали раст на неки начин коси са нормама (што ћемо видети и у Фаулсовим романима), истинска самосвест огледа се и у успешном прилагођавању људском друштву које не штети појединцу. О балансу индивидуалног и колективног Јунг каже:

“Како јединка није само појединачно биће, него претпоставља и колективне односе према својој егзистенцији, то и процес индивидуације не води у упоједињавање, него у интензивнију и општију колективну свезу. Индивидуални пут заправо и не може да буде супротност колективној норми, јер би супротност овој могла да буде само противстављена норма. Али индивидуални пут управо никада није норма. Стваран сукоб са колективном

нормом настаје само онда ако се индивидуалан пут подиже до норме, што је заправо намера крајњег индивидуализма.” (Јеротић 2011: 200)

“Несвесно се обично схвата као нека врста издвојене личне интимности, што Библија, на пример, означава као “срце”, поимајући га између осталог и као исходиште свих злих мисли. У срчаним коморама пребивају сви лоши крви судови, јарост и чулна слабост. Тако несвесно изгледа када се оно посматра са становишта свести.”,

тврди Јунг (1984а: 365). Дакле, *болест* мушких протагониста Фаулсових романа потиче из њихових несвесних пројекција, али нису они једини којима је потребно *лечење* у виду самоспознаје. Испоставиће се да ни одређене женске јунакиње, наизглед попуно невине, нису лишене *болести* своје врсте.

Јунг (2003: 126-128) истиче појам субјективног преображаја, који може бити негативан или позитиван, те ове процесе назива умањењем и увећањем личности. За примитивног човека, умањење личности представља “губитак душе”, где она одлута, “ноћу побегне као пас”. За човека високе културе ово се може назвати “снижењем нивоа свести”, свеprisутним код такозване Већине духовно неосвешћених људи, у које неспорно спада Клег. Као пример увећања личности, Јунг даје пример Ничеовог сусрета са Заратустром, “сусрет који је критичког афористичара учинио песником и пророком”.

“На врхунцу живота, где се ствара пупољак и из Мањег излази Веће; ту “Једно постаје Два” и већа личност, која је то, ипак, увек била и упркос томе остала невидљива, ступа пред дотадашњег човек силином откровења. Истински и безнадежно Мало ће откровење Већег увек вући наниже у подручје своје маленкости и никад неће разумети да је за његову маленкост наступио последњи дан. Духовно Велики, међутим, зна да је давно очекивани пријатељ душе, Бесмртник, у стварности сада дошао, како би “његов затвор,

затвореник водио”, наине оног, кога је у себи увек носио и заробљеног држао и који га је сада зграбио и његов живот у свој улио: тренутак смртне опасности!” (Јунг 2003: 128)

#### 4.1.1 “Мушка” индивидуација

“Треба ти лекар ... Желим да ти помогнем.

Мислиш да сам лудак због тога што сам ти учинио. Нисам ја луд. Него, немам никог другог. Никад није постојао нико сем тебе за кога сам желео да знам.

То је најгора болест, рекла је ... Жао ми те је.” (54)

За болест *колекционара* Фредерика Клега, нити за његову индивидуацију изгледа нема лека, те остаје на нивоу психолошки незрелог бића каквим смо га упознали на почетку, ни близу целовитости бића. Као прави психопата, он сваки свој поступак савршено правда - други добијају оно што заслужују, док он, савршено трезвен и моралан, само чини оно што сматра својом дужношћу у датим ситуацијама. Оштро одбацује чињеницу да Миранда има кобну упалу плућа, назвавши то само благим грипом. У стању је чак и да јој говори да је још воли, да му је жао, иако суштински не може да дочека њен крај, за који тврди да је “дошао неочекивано”, те да је “оно што је учинио сутрадан грешка, али је све до тад мислио да је чинио оно што је најбоље, и у складу с његовим правима” (125). Изговори за сваки поступак, односно одбијање сопствене одговорности дефинитивно ће запечатити

Клегову улогу неаутентичног, неосвешћеног бића. “Последње дубине људског бића треба да остану за човека тајанствене и необјашњиве.” (Јеротић 1994: 37), међутим, Клег категорички одбија да *загребе површину* онога што види и научи се толерантности, што је разлог његове немогућности да започне процес индивидуације.

„Да би оправдао свој јачи положај мушкарац често наводи, поред аргумената о природности свога положаја, још и то што је тобоже жена неко ниже биће“, каже Адлер (1984: 150). Клег до самог краја не бива *излечен* и не удељује помоћ болесној Миранди. Његов комплекс преовладава чак и када помисли да доведе доктора, закључивши да ни “лекари немају саосећајности, само вам наређују, не припадате њиховој класи, све остале третирају као смеће” (274). Он нема храбрости ни да оствари идеју о Ромеу и Јулији, те убрзо одустаје од самоубиства откривши Мирандин дневник који разбија илузију да га је икад волела (286).

Николас Ерф, главни јунак *Чаробњака*, разапет је између воље свог новог *господара*, неодољиво лукавог старца Мориса Кончиса и онога што сматра сопственом слободом. Међутим, оно чему Николас тежи, а то је искључиво мушкарац-анимус, никако не може представљати слободу, а, одбацивањем сопствене аниме, он одбацује емоционалан, креативан поглед на свет, те остаје да живи у *рају* свог незнања. Штавише, писац је потврдио да, у овом роману, „Кончис представља људски концепт „Бога“, а Ерф Земљу (*Earth*), односно сваког (*Everyman*) (Reynolds & Noakes 2003: 88). У предговору *Чаробњаку* који је написао 1976. године, Фаулс је објаснио да се два концепта – Бог и слобода, сукобљавају у сваком од нас, те да избрати имагинарне богове значи бежати од неоткривеног. Међутим, аутор тврди и да „истинска слобода лежи између два принципа, никада само у једном, и да због тога никада не може бити апсолутне слободе” (предговор *Чаробњаку* 1976). Као што је Јунг

рекао, духовну слободу човек мора скупо платити, али, напредак представља бар се приближити њој, а роман *Чаробњак* представља пут индивидуације главног јунака у чијим се дилемама било који човек може пронаћи.

Фаулс као борац против конзервативности духовној слободи даје кључни значај, а за њу је спремао да плати енормну цену: „Оно чему дајемо име патња, смрт, катастрофа, несрећа, трагедија, требало би да зовемо: цена слободе. Једина алтернатива овој паћеничкој слободи је непаћеничка неслобода” (*Аристос* : 19).

Николас у себи носи потенцијал за позитивне карактеристике које Јунг описује, али их он испољава на незрео и извитоперен начин. Он очигледно “мајци приписује све глупости, логичке грешке и мањкавости у образовању” и има за циљ да “сломи мајчину моћ интелектуалним критицизмом” (ибид.: 101). Младић се поноси чињеницом да његов имиџ добро пролази код девојака које потцењује и којима се не либи да објасни разлику између „парења и брака“:

„Девојка су ме волеле... Нисам био ружан и, што је још важније, био сам усамљеник, а то је, као што сваки сметењак зна, смртоносно оружје за жене. „Техника“ ми се састојала у томе да се представим као непредвидљив, циничан и незаинтересован. А онда, да покажем усамљено срце, као мађионичар белог зеца”(20).

Ерф ужива у свом либералном начину живота – одбија да се ожени „ћуркастом девојком“ и не жели да му ‘чиста телесна потреба упропасти живот’ “(21). Међутим, када наиђе на себи сличну жену, његови поступци натераће читаоца да се запита да ли је он заиста дорастао ставу који заступа. Фаулс тврди да су две суштинске неспојивости у људској природи жеља за личном слободом и жеља за друштвеном прихватљивошћу, па ће тако овај

„светски човек“ одбацити Алисон, која се чини готово идеалном за њега, из крајње плитких и лицемерних разлога - понашаће се попут „светине“ коју ватрено критикује.

Према Јунговој теорији, *сенка* је управо “лик који се појављује у сновима, фантазијама и спољашњој реалности која утеловљава у нама квалитете за које волимо да мислимо да не припадају нама, јер када бисмо то признали блатили бисмо слику о себи” (Николс 2013: 78). Човек је, дакле, склон да пројектује сенку на другог, не признајући те карактеристике у себи, па је тако Алисон за Ника често неподношљива, а особине које га иритирају заправо су његове. То је за њега отежавајућа околност, будући да је “упознавање и прихватање наше сенке као аспекта нас самих важан први корак ка самоспознаји и потпуности”. Међутим, на тешком путу самоспознаје морамо се суочити са сопственим демонима, јер смо без сенке “бића са две димензије, танак папир без суштине” (ибид. 79).

Како време одмиче, мукотрпна борба два пола отеловљена у Ерфу и Алисон постаје неподношљива, те ће одлучити да се растану када Николасу буде понуђен посао на грчком острву Фракос, а Алисон да путује као стјуардеса. Ипак, растанку ће претходити неколико жучних расправа, па ће она изјавити да би Ерфу било драго када би се убила, да би се он тако хвалио својом неодољивошћу, те да је једини разлог што то није учинила ускраћивање задовољства њему. „Ако те то чини срећнијим – слободна сам“ , каже она, а, чак и речи које јој Ник упућује у писму пред растанак звуче патетично и излизано – тврди да „није вредан чекања“ и да би, када би он био „материјал“ за женидбу, она била његова супруга (35, 43). Неискрено писмо Ерф је састављао данима, да би на послетку закључио да је, у овом болном растанку, он „победник“ – Алисон га воли више него он њу, извукао се из беде. На крају крајева, он „воли опоре ствари“ (43).

„Ја знам како то изгледа кад се људи растају. Недељу дана агоније, онда недељу дана боли, онда почнеш да заборављаш, а онда изгледа као да се ништа није ни догодило, да се то догодило неком другом и почнеш да слежеш раменима. Као да стварно ниси нешто изгубио заувек“ (42).

Ерф ће у Грчкој научити штошта о себи, бити бачен у инфериорну позицију, биће нарушена његова нарциосидна представа о себи коју је „изонанисао из реалности“ (51). Да би прешао пут од антихероја до хероја, он мора доживети *пад* као нужни део дезинтоксикације – упознавање са несвесним, односно ослобађање од тајни, према Јунгу је кључна фаза прочишћења, као што је “за неуротичара прилико лечења сасвим посебна благодат кад најзад може да се отараси својих тајни”. Јунг даље тврди да је “град симбол мајке, жене која житеље чува у себи као децу”, а место откривења за Ерфа управо је Фраксос, острво које је Фаулс измислио по угледу на Спецес на коме је сам боравио и доживео продуховљење (2005: 179).

Почетак *прочишћења* које му следи за њега ће представљати шок, будући да већ по доласку у ову земљу поново изражава своју дрскост – он „физички бол за Алисон“ изједначава са сексуалном фрустрацијом, одбијајући да се ту ради о жалу за љубављу (47, 48). Међутим, из такта ће га најпре извести чињеница да је зарадио сифилис од неке проститутке – успаничиће се јер жели „смрт која се памти“ (54). На крају крајева, како Фаулс каже у свом делу *Аристос*, „нико не жели да буде нико. У књизи *Седам проповеди мртвима* Јунг говори о “природној тежњи бића према посебности, борби против примарне, погубне једнакости” која чини “суштину бића – принцип индивидуалности” (29-30). Све што чинимо делимично је смишљено да попуни или маскира празнину коју осећамо у сопственој мрежи.“ Оно што није изненађујуће је да ће управо у моментима очаја он напрасно поново пожелети Алисон („Требало је да се оженим њом, бар бих



имао друга у пустињи“ (53) ) и грести се изнутра мислећи да је итекако заслужио ову „казну“. Наравно, чим се излечи, заборавиће на ту причу и похрлити за неодољивом, недоступном Лили. Овај Ерфов поступак иде у прилог теорији да је незрела личност, будући да његова савест није “зрела”, већ “инфантилна” (Јеротић 2010: 75).

„Чаробњак, као и Колекционар, студије су односа између субјективног развоја и интерсубјективних односа моћи – или, другим речима, између аутентичности и ауторитета“ (Stephenson 2003: 26). Убрзо по доласку у Грчку, Ерф ће постати жртва немилосрдних експеримената мистериозног Мориса Кончиса, за кога ћемо се питати је ли режисер пажљиво осмишљене драме, психијатар, поглавар села и немачки савезник, или једноставно, Чаробњак, а можда и уметник, будући да се фигура Мага повезује са уметношћу, јер је “реч магија сродна са маштом, неопходним састојком за сваку креативност у уметности, као и у науци” (Николс 013: 77). Може се рећи да Кончис, заправо, представља пандан главном јунаку Шекспирове *Буре*, чаробњаку Просперу који господари становницима острва (Reynolds & Noakes 2003: 87). Интересантно је приметити да је, према Јунговом тумачењу, Просперо одличан пример архетипског Мага који “ослобађа духове јаче од било које олује”, а човек, ако не ослободи “доброг духа од ропства материјализму, похлепи и освети, свакако ће бити уништен сопственом црном магијом” (Николс 2013: 80-81). Многа питања остају недоречена у вези са Кончисом, но, његова мађионичарска игра ће на крају и успети.

Кончис правда своје сурове поступке говорећи Нику да мора много тога научити , док овај свесно прихвата да буде „човек који живи у миту“, који „мора наставити ако хоће да га разуме, ма како страшне биле његове перипертије“ . Кончис ће га, у једном моменту, „напустити“, написавши му

да ће „све даље посете Буранију бити узалудне“ , а са њим ће на неко време ишчезнути и његова верна поданица Лили/Џули (319, 339).

„У тренутку када сам највише желео да будем чист, осећао сам се као да сам упао у најдубље блато. Слободнији за будућност, а тешње везан за прошлост“, помислио је, док се, ни у овој ситуацији, није могао одупрети размишљању о Џули, својој „потпуној потреби“ (334).

Као и у *Колекционару*, поново се јављају метафоре *прљавштине* и *чистоте*, при чему је, наравно, илузија чиста а реалност укаљана. Ова ситуација наводи нас да се сложимо са Ачесоновом тврдњом да, заправо, његова осећања ни према једној жени нису *аутиентична*. Ерф, дакле, још увек није дошао до правог стадијума индивидуације, будући да је зрео човек “способан да воли и неког другог а не само себе самог (Јеротић 2010: 74).

„А истина је било да то ново, повратно осећање према Алисон, није имало никакве везе са сексом. Можда је оно имало неке везе са мојом отуђеношћу од Енглеске и енглеског, моје обезвршћености, моје свести о изгнанству: али изгледало ми је да бих сваке ноћи могао да спавам са другом девојком и ипак и даље желим да видим Алисон.“

, мисли он (528), што и спроводи у дело – одбија секс са девојком која му је неко време правила друштво, седамнаестогодишњом Џоџо. У том моменту читалац би помислио да је невиним односом са Џоџо Ник научио шта значи хуманост, поштовање и разумевање према другом бићу. Чекајући „кучку Алисон“ (536) на крају је одбацио сироту тинејџерку, а опет, за њега више нема друге сврхе ни могућности, сем да је коначно сретне. Она није поклон – за њу има да се плати (527). Жива је, и “чека моменат када ће он достићи довољно духовног сазревања да би је био вредан” (Stephenson 2003: 9).

„Сада сам се, поред ње, осећао као сељачина и мрзео сам то осећање: нема права да бане тако преда ме као нека помодна и собом опседнута малограђанска невеста“ (540). Срећу се, а Ник, од силне исфрустрираности, схвата да му је у глави и даље идеализована слика Лили, која чини да Алисон изгледа ружније но што јесте. Он је сместа конфронтира, испитујући је да ли су „они“ негде у близини и зашто му је приредила страшну превару. „Био је један тренутак на оној планини када сам те волео. Не мислим да знаш, знам да знаш. Превише те добро знам да не бих био сигуран да си и ти то видела. И да се не сећаш.“, каже јој (543), док она признаје да је мазохиста – сваки пут када је са њим као да му тражи да је мучи, повреди.

Баш као што је она њему поставила ултиматум ономад у хотелској соби у Грчкој (а он рекао „не“), Николас је тера да изабере – „они“ или он. Она му саопштава да се враћа у Аустралију, али му не да тек тако да оде. Оптуживши је да „још увек игра по њиховом сценарију“ (544), Ерф ће је ошамарити и у том тренутку схватити да више нема публике – остали су сами, позориште је празно, остаје им само могућност да изабере једно друго, или не. Алисон тврди да га мрзи: „затим је подигла очи и све је на њеном лицу потврђивало речи: мржња, бол, прекор свих жена, откад је света и века“ (547).

„Разумем ту реч сада, Алисон. Твоју реч ... Не можеш да мрзиш неког ко је заиста на коленима. Неког ко без тебе никад неће бити више од получовека“ (547). Она је „део њега самог: све док буде раздвојен од ње биће дух, сенка, „полу-биће“ (655) “ (Јовановић 2007: 199). „Хероји су често путници: путовање је слика чежње, неуморне жудње која нигде не налази објекат, слика трагања за изгубљеном мајком.“, каже Јунг (2007: 175). Открили смо да је Алисон Астарта, односно архетип мајке за којим је Ник трагао, покушавајући да га пројектује у погрешној жени. Николас и Алисон су на ивици да изабере једно друго, а, уместо да испуни наше очекивање и каже

нам да су то учинили, писац завршава речима да „онај ко није волео јуче, неће волети сутра“ (547), у постмодернистичком маниру оставивши читаоцу могућност да претпостави крај романа.

„За антихеројеvu будућност довољна је најмања нада, голо трајање. Оставите га, каже наше доба, оставите га ту где је човечанство стигло у својој историји, на раскршћима, у дилеми, где може или све да изгуби или да победи само оно што већ има; пустите га да преживи, али без упутстава, без награда, јер и ми исто тако чекамо по нашим усамљеничким собама, где телефон никад не звони, чекамо да се врати та девојка, та истина, тај кристал хуманости, та реалност потонула у машту. А лаж је рећи да се она враћа“ (538).

Ерф је антихерој, Алисон представља реалност, а Лили/Џули илузију. Превод дела коришћен у овом истраживању заправо је друга верзија Фаулсовог романа у којој је унео извесне измене у завршетак. Прва верзија нас можда чак и више наводи да су Ник и Алисон остали заједно, с обзиром да је она испратила инструкције које јој је дао уколико бира њега, а не „њих“ - чак се и насмешила након Никовог снажног шамара, уместо изјаве мржње. Она је одлучна да „угрози његове мушке норме покушајем да поступи према сопственој вољи“ (Salami 1992: 101). С друге стране, у новијем издању, писац заузима мање осуђујућу позицију према главном јунаку, будући да су се многи питали колико је морално од Кончиса и његових следбеника који живе „богатим, интелигентним животом“ да подвргну Николаса суровом третману на који није пристао (Huffaker 2010: 65). Фаулс, међутим, остаје при инсистирању да „читалац попуни празнине“, сматрајући тај део подједнако битним као што је уметност писања романа (Vipond 1999: 65).

Ипак, Николасовим признањем да сада разуме Алисоново виђење љубави, аутор је делимично задовољио жељу читаоца за срећним завршетком – „појединци не могу да живе нити да постоје сами; морају да ступају у друштвене везе у оквиру којих живе слободно и под једнаким условима“ (Salami 1992: 101), што нас наводи да помислимо да главни јунак увиђа да је погрешно сматрати је инфериорном. “Два је број живота; један сам не може ништа да уради ... Чак би и Свемогући био немоћан само са једним. Да би се направила целина, потребно је два – једном је потребан други.” (Николс 2013: 109) Стога је индивидуација једино могућа сједињењем са архетипом супротног пола:

“Уз помоћ анимуса/аниме индивидуа трага за сазнањима које ће је извести из сенке и ујединити несвесно и свесно у јединствености и пуноћи бића. Ова пуноћа, односно целовитост бића означена је у Јунговој типологији симболом мандале – савршене симетрије. Само самоспознаја, уједињености два пола, свесног и несвесног, доводи до зрелости јединке и, консеквентно, до слободе.” (Јовановић 2007: 16)

С обзиром да је Фаулсов циљ у *Чаробњаку* био да „сагледа себе и своју везу са светом на јасан начин, без утицаја усвојених идеја“ (Stephenson 2003: 12), остаје питање да ли и „задовољавајући, срећан крај“ заправо представља истину? Одавно је познат пиščев став према устаљеним „моралним заповестима“ и осуди друштва – сетимо се, Сара Вудраф је тако лако осуђена и маргинализована због наводне афере са француским поручником, док је Миранда Греј сместа проглашена недовољно вредном када свом отмичару понуди секс у замену за живот. Фаулс тврди да је и такозвана „традиционална породица“ за већину људи „животно осигурање“, односно бег од *немоа* - анти-ега, ништавила (*Аристос*: 55). По његовом мишљењу, човеково незадовољство у великој мери проистиче из немогућности да делује

по сопственој вољи, а сваки суд о томе шта је пожељно, а шта непожељно, бар кад су у питању односи између мушкараца и жена, апсолутно је бесмислен. Ипак, човек је „као судија који је приморан да суди“ - друштво је итекако спремно да „каменује“ другога, док, далеко од свих, задовољава своје потребе. На крају крајева, битно је представити се као *моралан* пред масом.

Узевши Фаулсове ставове у обзир, немогуће је не помислити да је тврдња већ поменутог критичара, да Николасова љубав ни према једној жени није аутентична, тачна. Читалац, ипак, има право на оптимистичан закључак, будући да је открио да је Алисон та која ће Ника спровести у свет самосвесности, док је Лили само искушење које га може вратити у понор незнања. Улога самосвесне жене веома је битна за мушкарца према Јунговим схватањима:

“Њена јасноћа разумевања даје му сигурност, чинилац који не треба потценити и који је одсутан из односа мушкарца и жене много чешће него што се мисли. Мушкарчев Ерос не води само навише већ и наниже у онај необјашњиви, тамни свет Хекате и Кали, који представља ужас за сваког мушкарца интелектуалца. Разумевање које поседује овај тип жене биће му звезда водила кроз таму и бескрајне лавиринте живота.” (108)

Није само Николасу потребан Јунгов метод приморавања човека да се суочи са својом истинском природом да би се могли усмерити његови поступци (Huffaker 2010: 66), већ читавом друштву. С тим у вези, оптимистичан закључак је да је Кончисов експеримент успео да би Ник схватио да воли Али, међутим, да ли је реалнији сценарио да се Ерф „променио“ не би ли задовољио оно што од њега очекује ауторитет, у овом случају Кончис? Можда мотив његовог преображаја није љубав, већ, поново неизбежно, испуњење туђих очекивања.

*Женска француског поручника* као роман у јунговском маниру може се посматрати кроз неколико аспеката – кроз призму митске потраге јунака за откривањем, односно самоспознајом, *аутиентичношћу постојања*, затим процес дезинтоксикације у циљу заокружења пута индивидуације, пројекције архетипова анимуса и аниме, митске и симболичне улоге мушког и женског јунака.

Као што је случај у већини Фаулсових дела, и у овом је један од централних мотива самоспознаја и достизање личне слободе наспрам стега друштва. Чарлс Смитсон, пожељни господин викторијанског друштва који планира женидбу са уштогљеном госпођицом Ернестином, доћи ће до самопознаје управо уз помоћ *скандалозне* Саре Вудраф коју називају *женском француског поручника*. Како уочавамо већ у почетку читања романа, Смитсон можда није тако очано *несамосвестан*, будући да се интересује за науку због чега је исмеван од стране *затуцаних* Викторијанаца. Он не чита љубавне романе и не интересује се много за религију и лажни морал (Фаулс каже да би се јунак могао назвати “здравим агностиком” какав је био и сам аутор, без обзира што у периоду Чарлсовог живота израз *агностицизам* још увек није постојао (20) ). Чарлс је био прави *бајроновац*, интелигентни доколичар и развратник који својом памећу правда беспосленост (22), попут умишљеног Ерфа из *Чаробњака*. Ауторов циљ је, испоставиће се, да од њега начини целовиту личност каква је Сара. Јунг (1984б) објашњава значење целовите личности која би требало да буде духовни идеал сваког појединца:

„Личност је највише остварење урођеног својства посебног људског бића. Личност је дело највише животне храбрости, апсолутна потврда индивидуалног постојања и најуспешније прилагођавање на универзалну датост уз највећу могући слободу сопственог одлучивања.“ (259)

И пре но што се упусти у везу са Саром, увиђамо Чарлсов трачак *модернијег* размишљања у његовом ставу да је сасвим у реду да се двоје венчају из љубави, те он брани везу двоје младих слугу Сема и Мери не желивши да им ускрати оно што све људе чини срећнима (119), а што је Ернестини тешко да докучи.

“Већини Енглеза његовог доба такво би спознавање Сарине истинске природе било одвратно; и оно је заиста, веома неодређено, ужаснуло – или у најмању руку саблазнило – Чарлса. Он је, као и његови савременици, имао довољно предрасуда да сумња у путеност у било којем облику; али док би они, једном од оних ужасних једнацби које се појављују на налог суперега, држали Сару помало одговорном зато што је рођена онаква каква јесте, он није пао у ту клопку. То можемо захвалити његовим аматерским научним склоностима ... он је био кудикамо мање склон да је оптужује него што је она могла замислити.” (131)

За Фаулса „постоји само једна добра дефиниција Бога: слобода која допушта постојање другим слободама“ (107). Тако и његови јунаци „постају непослушни“ (106), добијају сопствену вољу. Након дилеме „да ли да прихвати живот у свом старом учмалом окружењу са „маском“ центлмена и узорног викторијанца или да изабере слободу која доноси целокупност бића“ (Јовановић 2007:134), Смитсон се *усуђује* да одступи од моралних начела и започиње везу са путеном Саром. У моменту када ју је први пут насамом срео, “изгубило се читаво викторијанско доба”, како каже Фаулс (81), додавши да “не мисли рећи да је пошао погрешним путем”. У метафиктивном маниру, писац саосећа са Чарлсом и признаје да овај поседује предиспозиције за промену коју ће му Сара донети:



“Па добро, смејемо се. Али можда има нешто дивљења вредно у том раздвајању онога што је најудобније од онога што се највише препоручује. Ту опет изнова наилазимо на ону јабуку раздора између два столећа: мора ли нас дужност терати или не?” (55)

Кад је у питању такозвано *постајање личности*, Јунг (1984б: 255) цитира Гетеа који каже да „највећа срећа деце ове земље јесте само личност“, те тврди „да крајњи циљ и најјача жеља свега лежи у развоју оне целовитости човековог бића, коју означавамо као *личност*“.

У одраслом се, заправо, крије дете, вечито дете, једно још увек формирајуће али никада компетирано дете коме су стално потребни нега, пажња и одгајање. То је део човекове личности, који тежи да се развије у целовитост.“ (1984б: 257-258) Како формирању туђе личности не може помоћи нико ко је сам нема, тако је и Чарлсовом духовном расту потребан вођа аутентичан и самодовољан попут Саре.

Приближивши се Сари, Чарлсу следи самоиспитивање, несигурност, и то “не у оно што је желео бити (што је било веома далеко од онога што је био), већ у способност да то буде” (143). Према Јунгу, дубок јаз постоји између

“онога шта неко јесте и шта неко представља, тј. између онога шта као јединка и шта као колективно биће функционише. Његова функција је развијена, али није развијена његова индивидуалност.” (1984: 81)

И док Чарлс наизглед успешно испуњава дужности младог Викторијанца, познанство са Саром наговештава му да би он могао бити много више:

“Нападнут тим ројем осинег самоиспитивања, почео је жалити сам себе – бриљантан мушкарац ухваћен у ступицу, Бајрон укроћен; и дух му је

одлутао натраг Сари ... Навела га је да схвати како му нешто недостаје. Његова му се будућност одувек чинила пуна великог потенцијала; а сад је то изненада постао врло одређени пут до познатог места. Она га је на то подсетила." (142)

Иако "не схвата истински Дарвина" (57), Чарлс се назива дарвинистом и агностиком, што предствља његов трзај ка еманципацији. Док „трага за изумрлом врстом, Чарлс открива нову: Сару, која га води кроз знање и чини да он сам постане нова врста" (Huffaker 2010: 110). Од анитфеминисте, Смитсон се развија ка аутентичном мушкарцу отвореном за промене и духовни прогрес. Овај процес повезујемо са Јунговим појмом поновног рођења (*renovatio*) који означава духовну обнову, "побољшање магичним деловањем" (Јунг 2003: 122) односно преображај ради достизања аутентичности бића. Као преображај Јунг подразумева такозвано *умањење личности*, односно *губитак душе* (који се могао догодити Ерфу да је изабрао Лили), али и увећање за које даје низ примера попут Ничеовог сусрета са Заратустром, затим Павла коме се на путу за Дамаск појављује Христос (ибид. 127-128), исламску сагу о сусрету Мојсија и Кадира, док ми овај феномен поистовећујемо са Чарлсовим сусретом са Саром.

Фон Францова (1996: 189) тврди да у процесу самоостварења човек мора стално трагати за још неоткривеним, водећи се наговештајима или импулсима који не потичу из ега, већ из „тоталности психе – Јаства“, а посредник између ега и Јаства управо је анима (ибид.: 218). Из разговора с њом Чарлс увиђа Сарине квалитете, способност људског саосећања и делања у складу са сопственим осећањима, схвата

“да оно што му се раније од времена до времена чинило као позивање на интелектуалну равноправност (па стога слутило на отпор проти

мушкараца) била мање равноправност него блискост, блискост попут голотиње, присност мисли и осећања, за њега до тада незамислива у контексту односа са женом.” (198)

Чарлсов стриц који га оставља разбаштињеног због женидбе у позним годинама (на Ернеститин ужас) такође му служи као изговор да се упусти у везу са Саром. Он о својој будућој жени каже:

“Она је врло живахна жена, Чарлсе. Не једна од оних ваших несносних модерних госпођица што се само пренемажу ... Она говори што мисли. Данас неки људи држе да таква жена мора бити лакташ. Али није ... Исправна је као здрави брест.” (230)

Истина, стриц рачуна на Чарлсову неосвешћеност, па га без оклевања оставља без наследства сматрајући да ће овај засигурно оженили богату Ернестину. Чарлса, међутим, околности наводе да преиспита своје истинке жеље, те му стричев поступак несвесно постаје инспирација за будуће поступке, с обзиром да овај, *скандалозном* одлуком да ожени душло млађу ипак показује одређену самосвест, способност да се супротстави конзервативном друштву.

Ипак, када му призна да је пристала на однос с њим ради свог задовољства и одрекне се *привилегије* да је ожени, Чарлсу, који као ни Ник из *Чаробњака* још увек није прешао читав пут до аутентичности, тешко је да то појми. С једне стране чезне за сензуалном анимом, док са друге као да и даље очекује од ње испуњење викторијанских очекивања. „Много сам јача него што би било који мушкарац могао и замислити. Мој ће се живот окончати кад га сама природа оконча“, каже Сара, оставивши Чарлса у стању шока и хорора. „Та воља, и та снага, премда ретка, много је, много чешћа од љубави“, каже Арнолд у песми *Опроштај* (1853). Квалитете који су се у викторијанско

доба приписивали мушкарцу Сара је поседовала, као и склоност ка страсти и машти, квалитете које је њено доба изједначавало са грехом (205).

Ипак, по остварењу своје анималне жеље, Сара ће покушати да *врати* Чарлса Ернестини, рекавши му да га није достојна и да га више неће узнемиравати (381). Оно што је, чини се, истина, јесте да је Сара исувише самодовољна да би се повиновала жељама конзервативног Чарлса и изигравала му смерну супругу. Она то чини јер *цени себе*, понаша се у складу са ониме што *она зна и осећа* (Huffaker 2010: 114). Док Сара не поставља никакве захтеве пред Смитсона, он сексуални однос с њом посматра на *патетичан* начин понашавши се претерано романтично пред женом која му је суштински недостижна (сетимо се, слично је било и Ерфово понашање након односа са преваранткињом Лили). На сопствени ужас, он сазнаје и да је Сара била девица, те да је прича о њеном односу са поручником трач коме свесно није хтела стати на пут.

“И сви они одвратни демони мушког мозга, у свом затуцаном страху од велике женске завере која ће им исисати мужевност из жила, напасти њихов идеализам, претопити их у восак и обликовати према својој злоћудној машти ... испунили су Чарлсов дух апокалиптичним ужасом.” (380)

“Дао си ми снаге да наставим да живим ... у овом времену и овде ... Много сам јача него што би било који мушкарац могао и замислити. Мој ће се живот окончати кад га сама природа оконча.”,

каже Сара ужаснутом Чарлсу (381-382). Може се, штавише, рећи да Фаулс у лику Саре види себе, односно бар нешто што тежи да буде – освешћени појединац који се окреће природи као аутентичној вредности. Смитсонова духовна незрелост јасно се види из његове реакције на Сарине речи – он се одмах позива на *награду* која је требало да му уследи након

енормне жртве у виду односа с њом, затим се *агностик* окреће Богу молећи за опроштај за кршење моралних начела (382-384). Очигледно неспреман да преузме одговорност за свој поступак, Чарлс би волео сместа да ожени Сару, или да избрише оно што се десило и настави стари живот. У овом тренутку он је посрамљен због своје беспомоћности, али Фаулс нам указује да је Сара “представљала, ма како банално, чисту бит орутне, али потребне (ако желимо преживети – да, потребне чак и данас) слободе” (392). Док Кончис *дезинтоксикuje* Ерфа лишивши га илузија о *идеалној* Лили, Сара је Чарлсов психолог који му указује на дубоко укоренење заблуде на основу којих је поступао. Док је Фројд био прилично песимистичан у погледу могућности промене примарне људске природе која је суштински егоистична (Јеротић 2010: 156), Јунг у виду *дезинтоксикације* проналази решење за духовни напредак уз енормну жртву - Сарино одбијање само је прва од мноштва потешкоћа са којима ће се Смитсон суочити на тешком путу индивидуације.

Према Јеротићу (2010: 85-86) гордост и завист главне су препреке у духовном напретку - “човек не разликује добро стварног узрочника својих стварних или, чешће, само привидних и пролазних постигнућа”, што је управо Чарлсов случај. У моменту када га Сара напушта, сво његово лажно самопоуздање пада у воду те он постаје огољени слабић још увек неспособан за психолошки раст.

“Ако неко не постане бољи, постаће гори, а савремена психологија и физиологија да човек лако постаје плен инертности и пасивности (једног дела људске природе као такве), стереотипије понашања и “принуде понављања”, једном речи човек се враћа (регредира) на већ превазиђене ступњеве развоја (наравно и духовног развоја).” (Јеротић 2010: 85-86)

Међутим, сада када се *спојио* са својом анимом, она постаје Чарлсова опсесија више него икад и неће одустати од потраге за њом. Смитсон раскида веридбу са Тином и прихвата да њен отац „провуче кроз блато његово име“ и да га „сви који га познају почну избегавати и презирати“ (409). Служећи се патетичним мушким изјавама попут оне да је није достојан (403) ослобађа се мучне обавезе очекујући од Саре типичну женску реакцију – да ће једва дочекати да се уда за њега. Но, испоставиће се да су Сарине тврдње биле аутентичне, те она заиста ишчезава из његовог живота на скоро две године. Чарлс у међувремену доживљава и религиозно просветљење научивши да прихвати “Христову људскост и живот, а не Његову улогу Бога и мученика”, чиме увиђа да ни Сара није мученица – само жена која поступа у складу са својим осећањима (Huffaker 2010: 113). Управо Сара представља ишчезлу људскост у викторијанском друштву, на чију дехуманизацију и сама својремено указује Чарлсу:

“ ... живим међу људима за које ми свет каже да су приљезни, побожни, прави хришћани. А мени се они чине окрутнијима од најокрутнијих погана, глупљима од најглупљих животиња. Не могу веровати да је истина таква. Да у животу не постоје разумевање и саосећање. Да нема душа довољно широкогрудих да схвате шта сам пропатила и зашто патим ... и да, ма какве грехе починила, није праведно да толико патим.” (154)

Изабравши самосвесну Сару, он мора да научи да се супростави својој епохи и средини, што је још једна жртва коју подразумева индивидуација. Управо је неразумевanje околине та енормна цена коју треба платити за самосвест, а то тишти Сару далеко више него *грех* који је починила с поручником. Чарлс се полако усмерава ка путу самоспознаје, што увиђамо из његових исповести доктору Грогану:

“... зар бисте ви желели да проживим читав свој живот претварајући се? Нема ли у нашем добу већ ионако довољно сладуњаве хипокризије, обожавање свега што је лажно у нашој природи?” (421)

Сара је можда муза, а можда и демон који искушава Чарлса, на шта га Гроган упозорава. Чињеница је да овај у почетку превише романтизује однос са њом, неспособан да увиди њену праву улогу и прихвати да ју је вероватно изгубио. Да није било ње као *окидача* раскида са Ернестином, Смитсон би провео остатак свог живота управо претварајући се. Интересантно је приметити да ће се, док Смитсона тиште силне недоумице, Фаулс директно умешати у причу као јунак који га посматра питајући се где би Сара могла бити, будући да ју је њена слобода одвела далеко од очију *свезнајућег* писца (432).

Као што је Сара платила огромну цену самоспознаје јавном посрамљеношћу пред викторијанским друштвом, тако ће и Чарлс бити разапет на стубу срама примораношћу да потпише документ који му потура Ернеститнин отац, у ком признаје да је својом “злочиначком себичношћу и неверством” нашкодио сиротој госпођици, те да прихвата фигуративно *каменованье* од стране друштва (440). Смитсон и сам мора увидети шта значи морална изопштеност, будући да више не може живети *на пола пута* између интелектуалне супериорности и конформитета друштва. Према Јунгу, најчешће је изопштеност и одбацивање цена успешног заокружења индивидуације, па Чарлс више не може *изигравати жртву* и мора се суочити са суровим последицама својих поступака.

Чарлс „мора поставити питање Сфинги“, али и имати на уму „оно што се догодило онима који нису успели решити загонетку“ (466 - 467). Он открива Сару као „узбудљиву боемску приказу“ (470) у кући уметника коме

служи као помоћница и повремени модел, и даље неудата, наизглед задовољна. Она делује као некаква боемска приказа, “у комплетној одори Нове жене, свесно одбацујући све савремене формалне појмове о женској моди” (470). Јасна је Фаулсова импликација да је Сара дефинитивно дошла до самоспознаје те живи баш онако како она хоће, док Чарлс то и даље повезује са грехом наговештајем утиска да служи као љубавница сликару и његовом брату, контроверзном песнику:

“...” либидинозни лауреат гомиле развратника”. А сам господар куће! Није ли чуо да узима опијум? У духу му се појавила визија некакве оргијастичне *menage a quatre – a cinq*, ако рачуна и девојку која га је увела у кућу.” (473)

Први корак у процесу индивидуације јесте упознати себе и приватити сопствени одраз у огледалу.

„Онај ко се загледа у *огледало* воде, тај ће свакако најпре угледати своју сопствену слику. Онај ко полази к самом себи, ризикује сусрет са самим собом. Огледало не ласка, већ верно одражава оно што у њега гледа, односно оно лице које никада свету не показујемо, јер га скривамо путем Персоне, маске глумца. Али, огледало се налази иза маске и показује право лице.“,

каже Јунг (1984а: 365). О такозваном *стадијуму огледала* говори и Лакан (1983: 6-7) – за њега је огледало

“*поистовећивање* ... преображај који се збива у субјекту кад усваја слику ... изгледа да је огледална слика праг видљивог света ... које представља халуцинаторно и сновито *itago нашег тела*, било да су посреди његове индивидуалне црте, тј. његове слабости, или његове објективне пројекције”.



Чарлсу ће, истина, све до краја романа бити тешко да погледа истини у очи, но, како ће се испоставити, реално сагледавање себе довешће до тога да јунак буде бар корак ближе самоспознаји. И Данијелу Мартину, главном јунаку Фаулсовог следећег романа, поглед у Рембрантов портрет служиће као огледало. (647-648):

“Поносни, тужни старац зурио је вечно из платна, из центра свог генија, свестан да га има и исто тако свестан немоћи свог генија пред људским слабостима.

...

У далеком погледу тог Холанђанина, који не зна за кајање, видео је само једну утеху, почео је најзад да је открива испод површине оне слике: нису битни ни вештина ни знање, не зависи ни од интелекта, ни од срећних или несрећних околности, већ од решености да учи и осећа. Иза строгости Рембрандтовог погледа стоји објава да се истински брак који је човеку дозвољен, праизворна тврђава човечности, налази у духу и да нема истинске самилости без воље, нити истинске воље без самилости.”

Писац даје три могућа завршетка романа постмодернистичком читаоцу на избор. Према првом сценарију, Чарлс бира Ернестину из материјалних разлога, будући да остаје без стричевог наследства услед његовог изненадног брака. Избор пуког преживљавања у материјалном смислу за њега значи губитак слободе, самог живота (Acheson 1998: 39). Будући да му доктор Гроган раније предочава да је Сарина меланхолија болест (194), Чарлс овиме избегава *заразу*, али се враћа на ниво конвенционалног викторијанца који би могао наћи места у роману Џејн Остин. Како Фаулс предочава читаоцу, овај избор представља „издају Чарлсовог дубљег потенцијала“ (295) – „Он није био упућен у терминологију

егзистенцијализма; али оно што је осећао био је јасан случај нервозе поводом слободе – односно, схватања да појединац *јесте* слободан и схватања да слобода значи и терор“ (296).

Истина, како је Јунг говорио, за слободу треба платити високу цену, за шта Чарлс изгледа нема довољно иницијативе, док се „неаутентично постојање често манифестује у виду претварања појединца да му неко други жели одузети слободу“, те се јунак завања да га *женска француског поручника* може угрозити у његовој умишљеној индивидуалности. Смитсон, попут Едипа, верује да је слободан (Acheson 1998: 44), не схватајући да су га више силе, или интелектуално супериорно биће, довеле ту где је. Ако „не реши Сфингину загонетку“ (376) јунак може завршити трагично, а његова је трагедија управо остатак на нивоу типичног конзервативног мушкарца. Успевши да пронађе Сару и схвативши да је она *нова жена* незаинтересована за припадање мушкарцу, Чарлс признаје да је еволуција почела, да мушкарац више не мора бити доминантан, што у први мах сматра неком новом „перверзијом људске сексуалности“ (387). Сара је жена чија је улога да на неки начин буде “реметилачки елемент” у Чарлсовом устаљеном свету, а, “нормално је да онај ко ремети и сам буде ухваћен у замку поремећаја” (Јунг 2003: 105), па тако Сара мора истрпети жртву презрења околине.

Чак је и други завршетак романа конвенционалан и садржи наговештај новог почетка Чарлсовог живота са Саром. Иако постмодернистички и јунговски није *идеалан*, и овај крај подразумева Сарину аутентичност у смислу препуштања слободе Смитсону да одлучи о будућности односа са њом и ћерком. Цитирајући Гетеовог *Фауста*, Јунг описује врсту жене која је

“Део оне моћи која би увек

Чинила зло а изазивала добро” (2006: 106)

Управо таква жена је Сара, будући да Смитсон у почетку њене поступке тумачи као *ме*, још увек неспреман за потпуну индивидуалност.

Међутим, трећи завршетак најаутентичнији је по питању Фаулсове егзистенцијалистичке филозофије. Чарлова прва реакција на Сарино одбијање је гневна, те јој приписује епитет манипулаторке чији је циљ потчињавање мушкараца (388). Фаулс каже да у овом завршетку нема умешаности Бога и судбине, као што се чини у прва два, те да је он резултат процеса духовне еволуције у којој случајности само „сарађују са природним законом који чини облике живота бољим, адаптираним за преживљавање“ (394). Креативни процес је, према Фаулсу, “унутрашње путовање епских размера” где човек на свом путу сусреће низ архетипова који ће га омести и довести до пропасти, или му помоћи, олакшати путовање (Steohenson 2003: 44). Тако Чарлс, више пута ометен и зачаран илузијама на крају ипак проналази

„атом вере у себе, праву изузетност на којој ће градити; већ је почео спознавати, премда ће то и даље огорчено порицати, премда су му у очима сузе које ће подржати то порицање, да живот, ма како на изглед Сара можда на неки начин оговарала улози сфинге, није једна загонетка и једно неуспело решење, не значи настављати само једно лице, или бити одбачен након једног неуспелог бацања коцке; већ мора бити, ма како неприкладно, празно, безнадежно у челичном срцу града, издржан. И онда опет далеко ван, на неизмерно, слано, отуђујуће море.“ (495)

Чарлс је, дакле, корак ближе „Јаству“ које представља „тоталност целовите психе“ коју су Грци називали унутрашњим даимоном, а Римљани генијем својственим сваком човеку (фон Франц 1996: 184)

У последњој реченици, цитирајући Арнолдову песму *Маргарити* (1853), писац наговештава да се једино у самоћи може наћи права слобода, без помоћи и зависности од другог бића, што представља студ његове егзистенцијалистичке филозофије. Диксон (Dixon 1974: 363) тврди да је “Дон Фаулс писац кога привлачи парадокс, пре свега зато што верује да психолошки напредак проистиче директно из низа контрадикторности”. У својој песми Арнолд каже како су континенти некада били спојени, а затим развојени морима, уз наговештај да су „људи као континенти који чекају да се уједине у љубави” (Acheson 1998: 46). Чарлс је песму научио инспирисан поновним уједињењем са Саром, али ће се сам отиснути на отуђујуће море које представља живот, али ће бар можда достићи виши циљ – аутентичност постојања чија је цена огромна.

У егзистенцијалистичком смислу, *Женска француског поручника* можда је чак и истакнутији Фаулсов роман од претходна два. Хафакер (Huffaker 2010: 92-93) тврди да је ово роман о “ослобођењу модерне људскости”, и то не само жена, те подсећа да је Фаулс, говорећи о страху од Дарвинизма, заправо говорио и о данашњем страху од нуклеарног уништења. “Чарлс и Сара еманципују се кроз разумевање егзистенцијалне дилеме осамдесет година пре него што ју је француска филозофија поставила.” (ибид.) Сам Фаулс (1968: 90) у *Белешкама о недвршеном роману* признаје да је желео да “укаже на свест о егзистенцијализму пре него што је то хронолошки било могуће. Киркегард је, наравно, био потпуно непознат Енглезима и Американцима у викторијанско доба; али ми се увек чинило да је викторијанско доба, посебно након 1850., било прилично егзистенцијалистичко по питању разних личних дилема. Могли бисмо чак и изврнути стварност и рећи да су нас Ками и Сартр на свој начин покушали вратити на викторијанску озбиљност по питању сврхе постојања, као и њену моралну осетљивост.”

Како је људско друштво “упркос својим причама о прогресу прилично невољно да се промени, а Фаулс је посебно свестан константне адаптације као услова постојања уопште, еволуција представља основу његових биолошких становишта” (Huffaker 2010: 109). Узевши Дарвинове теорије као основу својих ставова о природној селекцији и преживљавању најјачег, Фаулс не говори само о физичком опстанку, већ и психолошком у данашњем немилосрдном свету. Као што се животиње најспремније за прилагођавање лакше преживљавају од пасивних, тако и човек огромне иницијативе, спреман за психолошки рад на себи има веће шансе да достигне пуноћу постојања, те постане аутентична личност. Ипак, не смемо заборавити и на *трагични губитак* који индивидуација каткад носи са собом – губитак осећања који често иде под руку са ослобођењем од моралних дилема и предрасуда (Huffaker 2010: 114).

“Уплашен слободом, која се својим првим покушајима увек оглашује као непријатељица, човек ће се онда бацити у руке удобном ропству, и овде ће, педантним старалаштвом доведен у очајање, утећи у дивљу неvezаност природнога стања. Узурпација ће се позивати на слабост људске природе, инсурекција на њено достојанство, док напослетку велика господарица свих људских ствари, слепа јачина, не помете рачун, и тобожњу борбу принципа реши као просто песничење.”,

рекао је Шилер, давне 1826. (Јунг 1984: 86). Појединцу који претендује на ту слободу, односно аутентичност личности, најпре је потребна јунговска *дезинтоксикација*, ослобођење од илузија и рутина наметнутих од стране *светине*, а овај процес надасве је тежак, у шта ће се Смитсон лично уверити. Уколико узмемо у обзир Јунгову психологију женског ума, схватићемо зашто је Сари лакше да преузме улогу изгнаника и изведе мушког јунака на пут индивидуације - “на супрот рационално оријентисаним мушкарцима, жене су

мотивисане емоцијама усмереним ка специфичном исходу, иако је тај исход извесно време ван њиховог поимања док се крећу ка њему” (ибид.). Ово се поклапа са концептом женске интуиције, јер жени “расположења и емоције не долазе директно из несвесног, већ су специфична њеној женској природи. Она, дакле, нису наивна, већ измешана са несхваћеном сврхом” (Јунг 1928: 170<sup>29</sup>)

Оно што је Чарлсу непојмљиво јесте Сарино мишљење да је „имала право“ да стави тачку на њихову везу (475), што и даље иде у прилог викторијанском мушкарцу својственој конзервативности. Његова је емотивна зависност толика да Сару бесомучно убеђује да „почну испочетка“, док наилази на шокантан одговор:

„Ја не желим да се удам. Не желим да се удам зато што... Најпре због своје прошлости, која ме је привикла на самоћу. Одувек сам мислила да је мрзим. Сада живим у једном свету где је самоћи веома лако избећи. И ја сам установила да ми је драгоцен. Не желим да делим свој живот. Желим бити оно што јесам, а не оно што супруг, ма како благ, ма како трпељив, нужно очекује да у браку постанем.“ (477-478)

Писац нам на крају даје до знања да признаје Маркову тврдњу о „поступцима човека који иде за својим циљевима“ (495), па тако нимало не осуђује самодовољну Сару. Иако морамо признати да Чарлс и даље није у стању да схвати Сарине мотиве и не одустаје од улоге доминантног мушкарца, и у његовом епилогу постоји трачак оптимизма. Иако се нада да ће „ако има правде на небесима њена казна потрајати дуже од вечности“ (491), он је напушта са изненађујућом смирености, са „атомом вере у себе, правом изузетности на којој ће градити“ (495) – схвата да живот „није једна

---

29 Huffaker 2010: 109

загонетка и једно неуспело решење“ већ да мора бити „ма како неприкладно, празно, безнадежно у челичном срцу града, издржан“ (ибид). Као и Николас Ерф, Смитсон је, без обзира на изостанак *срећног краја*, корак ближи самоспознаји – аутентичности бића, мандали. Стога можемо закључити да и за њега, за разлику од поремећеног злочинца Клега, има наде да достигне самоспознају, и то управо уз помоћ аутентичне жене која му је *показала пут*. Чарлс је можда остао сам, али ће научити да буде себи довољан и ослободити се проклетства емотивне зависности.

Протагониста Фаусловог следећег романа, Данијел Мартин, сценариста, Енглец који дуго живи у Америци, уморан је од писања сценарија и пуког *преживљавања живота*, те је жељан да напише праву “историју онога што он јесте”. Њему је, као и свим Фаулсовим јунацима, преко потребна самоспознаја, духовно освешћење, с тим што ће њему оно доћи у познијим годинама. Као и за Мајлса Грина из *Мантисе*, за њега је уметничко дело заправо симбол индивидуације, стицања аутентичног стања свести. Како Ачесон примећује (Acheson 1998: 67), Дан је провео већину своје младости хранећи се утицајима који који су га лако могли учинири конвенционалним и неаутентичним. Он ће чак и у неким моментима, како бива све више освешћен, изигравати Мага (попут Кончиса Николасу) те упућивати љубав свог живота, Џејн, која се током свог живота понашала прилично конвенционално, на њену неосвешћеност. Она је, наиме, у дужем периоду одбацивала свој потенцијал за духовни раст, повинујући се конзервативним, католичким ставовима свог мужа Антонија:

„...код Џејн то није могао да прихвати – а можда се ту ухватио и елеменат сексуалне љубоморе – то ропско потчињавање ономе у чему је он видео само софизме, несхватљиву самообману, веровање у фаличност, а не у човекову врлину.“ (112)

Данијел је присталица духовне слободе, поступања у складу са истинским хтењима, прикривени је присталица феминизма, те му смета интелектуално *срозаванье* жене коју воли. Он, додуше, признаје да је немогуће бити потпуно слободан, али верује да је писање пут до самооткрочења, кључ ка откривању истина о себи које могу чак бити и непријатне (ибид. 69-70).

Јеротић истиче да су два периода индивидуације у животу човека – у првом, наине, распознајемо само персону и сенку, а тек у оном другом, каснијем, човек може достићи истинско “сопство” (13). Хафакер (Huffaker 2010: 38) тврди да роман *Данијел Мартин* представља неколико врста потврде :

“*Данијел Мартин* представља афирмацију у неколико аспеката. У њему се јунак враћа неколико ствари које је напустио – природи, жени коју је требало да ожени, прошлости, свом енглеском идентитету, својој уметничкој слободи, што је само неколико примера. Прихвативши ове аспекте свог бића које је толико дуго занемаривао, Дан коначно признаје самоспознају коју је потискивао, коначно одлучује да се *понаша у складу са онима што зна...*”

Дан ће и сам спознати своје изгнанство, отуђење од људи који су део његовог правог идентитета, понајвише своју истинску половину Џејн:

“Знао сам да поново морам да откријем пут до ње и да ће он бити мучан, да ћу морати да наиђем на дубок нарцизам, на табуе и строге забране ... Тако дуго сам живео у изгнанству, у свету у којем се човек једино “тестира” степеном уметничке вештине у датом контексту, и за целу вечност далеко од ове мајушне средине која у суштини живи ... Осећао сам се као да сам донео мирис вулгарног спољашњег света у којем сам живео, па не заслужујем да ми отворено изложи своја истинска осећања. Да сам се сувише испрљао и заглупео живећи у другоразредном свету, међу другоразредним умовима – да бих могао да разумем.” (161)



“Појединац који посматра живот трезвено и види га у потпуности, како Фаулс наговештава у *Данијелу Мартину*, је онај који има јасну свест о својој аутентичности, што је концепт који се не сме искључиво повезивати са егзистенцијализмом.”,

тврди Ачесон (Acheson 1998: 65), а, цитирајући песму Метјуа Арнолда на самом почетку романа, Фаулс наговештава да је Арнолд био егзистенцијалиста испред свог времена (ибид. 66) будући да га је дубоко интересовало питање освешћености.

Данова млађана љубавница, трећеразредна глумица Џени, може се посматрати као лажна анима ка којој просечни мушкарац тежи, неаутентична, те она “пре игра улогу него што је посвећена истраживању своје праве природе” (Acheson 1998 72). Она, ипак, има одређену позитивну улогу у његовом животу, будући да га подстиче да напише роман, за чиме жуди (18) иако је он никада не схвата до краја озбиљно. С друге стране, Дан жели да верује да припада интелектуалној елити, освешћеним Малобројнима које смо већ поменули при анализи *Колекционара*, али је и свестан опште нарцисоидности и опседнутости собом коју дели са својом генерацијом, а која га је упорно спречавала да постане самосвестан (630). Тврди да је велика разлика постојала између њега и његовог шурака Антонија, који, по свему судећи, представља Многобројне. Наиме, Дан се „отварао“ тамо где је овај „остајао индиферентан“, Антони је у Дану видео „шурака који му је драг“ а овај у њему „брата кога воли“ (115-116). Док је Дан био жељан људске бликости, Антони је живео живот према рутини, пратећи устаљене норме – први је истински живео живот, а други га само *преживљавао*.

Данијел се, у свом процесу духовног раста, мора суочити и са својом Сенком, која је отеловљена у његовом пријатељу из детињства Барнију

(Јовановић 2007: 151). Барни је управо оно што овај не жели да буде – *љигави* и вулгарни телевизијски продуцент, а при томе и љубавник његове ћерке. Према Јунгу, “сенка са собом повлачи стид, осећај безвредности, нечистоте, осећај испрљаности и одбачености” и “представља примитивно и потенцијално деструктивно осећање” (Стајн 2007: 139). Ипак, психоанализа издваја и један други аспект Сенке:

“...чињеница да сенка садржи надмоћну силу недовољивог нагона не значи да би тај порив требало увек храбро потискивати. Сенка је понекад моћна зато што тежња Јаства иде у истом смеру, тако да не знамо да ли иза унутрашњег притиска стоји Јаство или сенка.” (Фон Франц<sup>30</sup>)

С тиме у вези, морамо увидети сличности главног јунака са Барнијем кога презире. У циљу самоспознаје, протагониста се са њим мора суочити – да би увидео сопствене слабости, неподношљиву сличност и бескорисност својих поступака, укључујући и везу са Џени. С друге стране, може се рећи да је Каро, Данијелова ћерка, продукт средине у којој је расла, односно утицаја мајке, па, ма колико Дан, за то мало времена што ју је виђао, покушавао да је заинтересује на културу и уметност, она завршава као обична секретарица. Јунгов појам *преображаја либида* подразумева “померање психичког интензитета или вредности са једног садржаја на други” где се “енергија преобраћа сходно њеном природном паду, при чему ствара природне феномене али не и *радни учинак*” (Јунг 2005: 113). С тим у вези, Каролинин поступак тражења старијег партнера заправо се може сматрати надокнадом потребе за оцем чије присуство није уживала током свог живота. С друге стране, Даново вечито проналажење младих љубавница надокнада је за његову духовну незрелост, страх од старења, комплекс – он овим поступком

---

30 Јунг 1996: 206

само храни его, а не долази ни до какве духовне вредности. “Све што дејствује из несвесног, појављује се пројектовано на другима”, каже Јунг (ибид. 127), “не да би други у овоме били сасвим невини, јер и најгора пројекција је закачена на куку, па ма како малу, коју је ипак испоручио неко други”.

Према Јунговој теорији, свака се личност састоји од низа подличности, док су већ поменуте Персона и Сенка кључни аспекти појединца. “Сенка је наша представа која клизи за нама док ходамо ка светлости”, док персона заправо представља “глумчеву маску” (основно значење овог израза које је Јунг позајмио из латинског језика), односно ону личност за коју се издајемо пред другима (Стајн 2007: 121-122).

Данова младост проведена са Џејн одвијала се углавном у природном окружењу, што је још један *фаулсовски* знак да је она жена за њега – повратак природи значајан је корак до индивидуације, управо то је право окружење за самоспознају. *Данијел Мартин* заправо је роман у коме је Фаулс много тога открио о себи – и он је *лутао* по Сједињеним Државама осећајући се као странац, а, иако је Данијел наизглед уживао у *холивудском* животу, по повратку у Енглеску схвата колико му недостаје енглески менталитет и рурално окружење:

„Али, баш као што сам завидео Ендруу на том минулом свету, како сам га у магновењу видео, тако сам још увек завидео Каро на његовим остацима. Осудити такве светове било је веома добро политички – ништа лакше од тога. Али, то је било као са неким песмама Езре Паунда. Филозофију можеш да дигнеш у ваздух, али те стихови још увек опседају.“ (123)

Дан не жели да његова ћерка буде део света Многобројних, те се грози њеног односа са Барнијем, који у овом случају представља његову Сенку. С једне стране, због његовог одсуства, Каро у партнеру заправо тражи оца, али

и пацијента коме ће помоћи, будући да Дану објашњава да је с Барнијем у вези зато што је „тужан, нежан и захвалан“, те зато што је ту да саслуша њене проблеме, будући да је њена породица „забранила и сахранила“ праве емоције (127). Нел и Данијел су, наиме, описани као „непопустљиви егоцентрици“ (147) којима је „дете клин за разбијање камена“ (146), те је њихово непрекидно *препуцавање* од самог почетка значило недостатак традиционалне породице за Каролину.

„Средовечни мушкарци могу да изгледају зналци и сазрели и све остало. Али када су у питању девојке твојих година, и Џениних, они престају да буду све то. У суштини, фрустрирани младићи. Уплашени. У паници.“ (129)

Како нас Фаулс спроводи кроз Данове млађе године, увиђамо многе његове сличности са умишљеним заводником Николасом Ерфом. Он се присећа првих година брака са Нел када се није либио афера оправдавајћи их потребом за слободом, али не оном аутентичном:

„Нел га је уловила, потребна му је слобода, а слобода је, мада је то једва и себи признавао, била слобода да експлоатише свој успех. Тако је Нел била сулудо висока цена којом је плаћао осигурање од промашаја, у сексуалном и професионалном животу ... Стекао је одвратку навику да испробава свој шарм много свесније него пре.“ (144)

С друге стране, Јунг објашњава умишљену слободу младог човека и његов дуг пут индивидуације:

“Наравно њему се субјективно чини, као да је он веома свестан, јер се увек прецењују релативно свесни садржаји и то јесте и остаје велико изненадно откриће, да је оно, што сматрамо за коначни достигнути врх, у

стварности само најнижи степеник веома дугачким степеница.” (Јунг 2008: 166)

Дан по питању своје слободе изјављује:

“Тајанствен је утицај друштвеног живота на појединачни; или би можда требало да кажем – пошто наше stoleће једва и можемо оптужити да не покушава да разреши ту загонетку – тајанствен је за мене. Целог живота колебао сам се између потпуног детерминизма и макар у извесном степену слободне воље. Једини јасан закључак до којег сам дошао јесте да одлуке које сам донео “по сопственој слободној вољи” пружају исто тако мало доказа о мудрости као и слепи диктати судбине.” (162)

За Данијела посебно је мучно да се врати својим старим пријатељима јер су га управо они, због претеране дрскости, пре много година одбацили. Он се, наиме, усудио да напише увредљиву драму засновану на личном искуству са Нел, Џејн и Антонијем, након чега му овај упућује писмо у коме га се одриче као пријатеља. Антони назива драму “злобном травестијом нашег истинског односа” и оптужује Данијела за потпуно одсуство кривице и морала, при чему безочно оптужује Нел за своју неспособност да буде веран и задржи породицу (171). Ово само иде у прилог Дановој неаутентичности која ће потрајати све до каснијих година.

Ипак, Антони на самрти, сада свестан истине, сматра да би Дан требало да буде са Џејн. Способан да сагледа ствари онакве какве заиста јесу, он схвата да му је брак био чиста конвенција, те да се Џејн никада суштински није слагала са његовим конзервативним ставовима (185).

“...у двадесетом веку живимо као глумци који играју у лошој комедији и то баш у тренутку када схватају да ту комедију нико није написао, да је

нико не гледа, и да је гробље још једино преостало позориште у граду ... Било је у њеном понашању и жеље средовечне жене за “ослобођењем”, потребе да шокира себе и оне око себе, реакције на прерано удовиштво и празнину која је на њу вребала.” (189-200)

Јунг има теорију за Данову фасаду самодовољног, супериорног појединца чије самопоуздање ништа не може пољуљати. Наиме, према његовом виђењу, “већина људи не зна колико је егоцентрична и егоистична, и жели да изгледа као да је несебична и да своје апетите и задовољства држи под контролом” (Стајн 2007: 123). С друге стране, постоје људи који су свесно формирале *негативан идентитет* - “црне овце које су поносне на своју похлепу и агресивност и поносно показују такве карактеристике у јавности, док су у скривеној страни, у сенци, они осетљиви и осећајни” (ибид. 124). Наизглед се чини да Данијел ужива у самоћи и статусу недодирљивог, али из оваквих његових исповести увиђамо да му је итекако потребна људска блискост, истинска анима која га разуме, а не служи искључиво задовољењу телесних потреба.

Још се немачки филозоф деветнаестог века Артур Шопенхауер бавио стварношћу као „слепом жудњом за индивидуализованим постојањем и одржањем“, јер „облик индивидуалног животног постојања је патња, а циљ свега је нирвана“ (2012: 142). Џејн почиње да истражује индивидуалност у средњим годинама, али чак је и Данијелу потребно време да се *дезинтоксикuje* од сопствене плиткости. И док му је очигледно пријатно са Џејн у Египту, он је разапет између своје несталности и потреба за стабилним заједништвом. Дан је “често замишљао себе ван једне везе много пре њеног стварног краја” (490), па му тако није лако да се прилагоди могућности живота са Џејн. Ово је, међутим, само показатељ његове несигурности, незнања хоће ли се

прилагодити очекивањима жене довољно зреле, с животним искуством, нимало инфериорне у односу на њега.

За Данијела и Џејн, као и за Фаулса, дивља природа је право окружење за достизање аутентичности постојања:

“Осећање кривице затим замени помало љубомора на једноставност живота у том зеленом и течном, вечито плодном свету са плавим небом над собом, у којем су они били само путници с неке друге планете, хладније и с мање смеха. Пред неким од ових идилично пасторалних сцена двадесети век Запада, са својим сувише компликованим животом, изгледао је као претећа сенка облака у пролазу, лудило, резултат погубне климатске случајности ... Једнога јутра, ослоњена на ограду палубе, на сунцу, закључила је да реци најбоље одговара придев мудар. По ономе што јесте и по ономе што у себи носи.” (511)

Пример екстремне индивидуалности која се граничила са егоцентризмом Дан и Џен увидели су код француских туриста, који су се дијаметрално разликовали од Енглеза. Они су деловали “као старински паунови, индивидуалисти који воде последњи, изгубљени герилски рат против неопходне униформисаности глобалне будућности” (513). Интересантно је приметити да Данијел, чији је егоизам израженији, на овакву екстремну индивидуалност гледа благонаклоно, док је Џејн, више хуманистичког приступа, ипак осуђује, сматрајући да одређене вредности ипак треба одржати (514).

Данијел чита Лукачеву књигу коју му је поклонила Џејн (517-518), која објашњава помиривање персоне и сенке:

“...да ли писац, док ствара, може да побегне из свог времена у царство апстракције – јер је *Angst* уграђена у људску свест – или да се конфронтира са модерним животом, да се бори са злом у њему и подржи оно што је добро ... да ли је човек немоћна жртва трансценденталних и необјашњивих сила, или је члан људске заједнице у којој може да игра своју, ма како малу, улогу за промену и реформу?”

Главни јунак се у Египту ближи самосвести, схвата да жели да

“почне са новим медијумом, новим животом, парадоксално зато што је свакодневно стицао нове идеје, што је то, најзад, почело да превире и буја. Можда је кључ за то лежао у хер професоровој сугестији да су уметници последњи преостали истински фараони и да их зато треба оставити да се баве оним што је уистину њихов домен, ослободити их свих послова на уређењу гробница и надгробних споменика.” (534)

Уметник је, дакле, геније кога не треба лишити његове праве сврхе у животу – стварања.

„Геније ... опажа неки други свет који сви остали не виде, а кад гледа и у онај свет који је свима пред очима, он у њега дубље прозире, зато што се о у његовој глави приказује објективније, дакле чистије и разговетније.“ ,

рекао је Шопенхауер (2012: 31-32). Јунг (2011: 209) тврди да је стварање уметности интуитивно. С тим у вези, смисао уметничког дела “почива у њему самом а не њеним спољним предусловима”, те је оно заправо “биће које користи човека и његове личне диспозиције само као плодно тле, и располаже његовим снагама по сопственим законима и само себе обликује у то што управо жели да постане”. Он види две могућности настајања уметничког дела – интровертну и екстрвертну (ибид.: 211), при чему се



“интровертни став одликује потврдом субјекта и његових свесних намера и сврха наспрам захтева објекта” док “екстравертни став, напротив, карактерише се подређивањем субјекта захтевима објекта.

“У детињству, наиме, најпре имамо Сопство, а на крају Сенку, а у одраслом добу индивидуација се најпре манифестује Сенком, а на крају, ако се до њега уопште дође, Сопством.”, рекао је Јеротић о развоју личности (2011: 101).

Данов пут индивидуације заправо је повратак сопственим коренима. Он на крају изговара Џејн последњу реченицу романа који никад неће написати, чиме потврђује да је тешко достићи потпуну самоспознају, иако јој је сада корак ближе:

“Изгледало му је застрашујуће, та последња коинциденција којих је његов живот у последње време био тако пун: што је, управо пошто је рекао збогом не само једном лицу већ и једној врсти живота, једној будућности, наишао на ту страшну стражу на путу који води у повратак ... И можда је зато Данов дух, знајући да његов роман никада неће моћи да се чита, да ће заувек остати намера и замисао, ону немогућу последњу реч записао као своју сопствену немогућу прву.” (647 - 648)

Роман *Мантиса* Фаулс започиње цитирањем Декартове *Речи о методи*, где чувени научник закључује да “када би престао да мисли ... не би ипак имао никаквог разлога да верује да постоји”, те да се оно што он *јесте*, односно *душа*, “потпуно разликује од тела, и чак је њу лакше сазнати него тело, и када њега уопште не би ни било, душа не би престала да буде све оно што *јесте*” (5). Као што је научник *рођен* да мисли, тако је и писац створен за писање, те се његов живот без истог своди на просто постојање без смисла.

Болесник Мајлс Грин управо је то – изгубљени писац чији живот више нема сврху.

“Најмање са смислом, увек је вредније од највећег без смисла ... Као што је телу потребна храна, и то не било која већ само она која му прија, тако је и души потребан смисао њеног бића, и то не било који већ она слика и идеја које му природно одговарају, то јест оне што су од несвесног покренуте.”,

тврди Јунг (2000: 11). Симболика Мајлса Грина који се без икаквог сећања буди у болници може се посматрати као писац без инспирације, односно човек без смисла живота коме је под хитно потребан *опоравак* о коме је говорио Барт. Јунг (2000: 27) окривљује човека за психичку незрелост, што је доминантни проблем Фаулсових протагониста који своју неосвешћеност уздижу, а склони су потцењивању освешћених жена, јер, како Јунг тврди (ибид.: 32), “мржња човека увек се усредсређује на нешто што његова властита рђава својства доводе до свести”, те је лакше остваренога презирати него се суочити са сопственим слабостима.

Докторка обавештава Грина да се налази у болници “тек неколико страница” (18) потврђујући метафиктивни карактер романа, односно чувену *причу у причи* коју је одувек форсирао Барт. Јунаково искуство је, дакле, у потпуности ирационално, у домену фантастике, а оно што га евентуално може спасити јесте општење са докторком или егзотичном медицинском сестром (путеном манифестацијом Ерато). Барт везу између писца и читаоца често упоређује са љубавном или сексуалном, док је сексуално порекло уметничког дела пре Јунга истраживао Фројд. Мушкарац и жена су “идеални непријатељи чијим сусретима долази до зачећа, а такође и конвенционални симболи за два основна елемента који доприносе спиритуалној димензији која чини *стварни* квалитет било ког уметничког дела” (Toth 2008: 52). Управо

том девизом се води Фаулс када необичним експериментима музе покушава да наведе писца на стварање, у овом случају симболичком ишпитивања његове сексуалне функције (20). Овај не реагује на њихову стимулацију “јер их не познаје” (23), што можемо повезати са човековим страхом од неистраженог и неспремност на ризик што га може само удаљити од преко потребне самоспознаје.

“Ако баш морате да знате, господине Грин, ваш губитак памћења можда је донекле проузроковала и ваша несвесна жеља да милујете тела непознатих жена ... Моногамија је у биолошком смислу којештарија, тек пролазна историјска појава.”,

каже докторка Делфи (25). Фаулс исмева *моралисање* мушкараца кроз поступке Грина који све време осуђује путеност докторке представљајући се као жртва, а не чинећи ништа да се одупре њеним сексуалним експериментима.

“Несумњиво је тачно да нагонско понашање људи на пољу сексуалности најчешће и најизразитије колидира са моралним погледима. Не може се никад избећи сукоб инфантилног нагонског понашања и етоса. Он је чак, како ми се чини, *conditio sine qua non* психичке енергије.” (Јунг 2008: 163)

Ерато је одлучна да “подстакне његов либидо” (27), у овом случају процес стварања, док је његово одбијање симболичан страх од процеса индивидуације.

“Сопство је наш животни циљ, јер је оно најпотпунији израз оне судбоносне комбинације коју називамо индивидуалност ... Почеци читавог нашег психичког живота изгледа да су дубоко укореењени у тој тачки, и сви

наши највиши и крајњи циљеви изгледа да теже ка њој.”, тврди Јунг (Палмер 2001: 139).

Сопство је заправо највиши циљ људског бића, али и најтеже остварив самим тим што подразумева непријатно суочавање са Сенком, а томе ни Мајлс Грин изгледа још увек није дорастао. “Праве речи за означавање стања у које се доспева после сусрета са сопственом Сенком, према Јунгу су: “изгубљен у самом себи”.” (Шутић 1996: 149)

Изгледа да докторка познаје и Фројдову психологију, па тако Гринове оптужбе да му “угрожава личну приватност” (30) повезује са проговарањем *супер-ега*, такозваним *над-ја*, односно онога што нам је друштво наметнуло као моралну норму. Она му приписује “кастрациони комплекс” и “страх од задовољства” (41). Мајлсова потреба да потисне оно што му намећу *ид* (оно – то јест примитивне тежње) и *его* (*ја*) заправо га само удаљава од самоспознаје, али ће се испоставити да Ератина сексуална терапија има дејства – однос са раскошном сестром Кори заправо му враћа сећање, односно трачак креативности. У једном тренутку докторка каже Мајлсу да је трудан (43), а затим га, на његов ужас, *пораћа* (44), што можемо тумачити као бесомучне покушаје да се из њега *изнедри* уметничко дело.

Подсетимо се, препознавање и интегрисање Сенке кључни је корак ка достизању индивидуалности, а Сенка заправо означава ону страну сваког људског бића коју оно најрадије скрива.

“Сенка се састоји из мрачних, неприлагођених и потиснутих делова личности, или, по Јунговим речима, “свега онога што субјекат одбија да призна о себи, а што му се ипак увек директно или индиректно намеће – на пример, инфериорне црте карактера и друге неускладиве тенденције”.” (Палмер 2001: 137)

Како су *богатије личности* често терапеути, а оне које воде ка самоспознаји код Фаулса су нужно жене, логичан је закључак да су жене за аутора бића много усклађенија са својим унутрашњим светом, па тако и способна за духовну трансформацију другог бића.

Грин сматра Ерато „непоправљиво површном и брбљивом“ (181), при чему само бежи од сопствене недораслости. Он чак и замишља музу која би по њему била идеална као савршено послушну, „смерну и бескрајно понизну“ (183), која „одговара његовим сексистичким намерама“ (Готс 1985: 209). Ератин доминантни карактер управо је такав да ће инспирисати искључиво када то њој одговара, што је у супротности са Мајлсовим схватањем жене као суштински инфериорног бића.

Пред крај романа Ерато поново постаје немилосрдна, доминантна женка – Мајлса ће дочекати страшна казна, оно што ће Ерато назвати *анагноризмом*, односно моментом када јунак треба да дође до важне спознаје (185). Она му трансформише изглед, те овај постаје митско биће сатир, пола јарац, пола човек, односно пати од „тешког облика сатиријазе“ (ибид.). Његове претње и покушаји доминације само ће бити смешни Ерати за коју је све сам игра, те ужива у лишавању Грина мужевне улоге, чиме га *дезинтоксикује* и уверава о његовој правој природи – смешне креатуре (186).

Беспомоћни сатир хистерише, тетура се, забија у зид, да би одједном пао, као мртав, поново у свом пређашњем облику, у телу Мајлса Грина (188). Он се, заправо, враћа у позицију несвесног пацијента, док над њим *бде* докторка и сестра које дискутују о испијању чаја, а птичица из сата испушта „необично куку“. (190)

Роман *Мантиса* није наишао на добре реакције критике управо због понекад збуњујућих дијалога змеђу Грина и Ерато који су каткад предугачки и замарајући за читаоца, без обзира на неопсорну интелектуалну вредност.

Реч *мантиса* у речнику је дефинисана „додатак од релативно мале важности, нарочито у смислу књижевног прегнућа или разговора“ (182). Иако је Фаулс једном приликом рекао да је овај наслов узео у свом буквалном значењу (Varnum 1984<sup>31</sup>), као могућа интерпретација помиње се и античко име, божанско биће звано Мелиса (Јовановић 2007: 10). Уколико је овај кратак роман представљао само пишчеву игру са метафикцијом, „прозу која аплаудира сама себи, проницљива и духовита“ (Готс 1985: 212), он се може сматрати успешним експериментом са постмодернизмом *исцрпљености* и *обнове* о коме је говорио Барт.

Фаулс је изјавио да је *Мантиса* роман о процесу писања, а да је „добро писање попут једења или вођења љубави“ (Varnum 1984<sup>32</sup>). Писање заправо представља духовно ослобођење, но, да би се оно постигло, човек се мора ослободити предрасуда и суочити се са сопственим мањкавостима, што је посебно тешко мушкарцу који је самоиницијативно заузео доминатну улогу. Уколико Мајлс није успео, путем писања, достићи стадијум индивидуалности, при томе дозволивши себи потпуну рањивост и лишеност илузија, бар је за аутора ово духовито дело сигурно представљало одређену *катарзу*, естетичко прочишћење али и задовољство. Стивенсон (Stephenson 2003: 54) тврди да *Мантиса* пародира Фаулсову пређашњу фикцију, те да представља „нарацију егзистенцијалног развоја мушкарца и жене који обитавају у затвореном простору“.

---

31 Vipond 1999: 116

32 Ибид. 115

Шутић (2007: 125) изражава забринутост за уметност данас:

“Ако је читава анестетска стварност данас у основи усмерена против естетских емоција, ако она много више подстиче негативне емоције, да ли се онда мржња и гнев могу бар мало ублажити, да ли се страсти уопште могу усмерити у правцу стварања а не у правцу убијања?”

“Пацијент *мора* искусити зло и његову моћ и трпети га, пошто само тако своје фарисејство, на крају крајева, према другим људима може нагласити. Можда мора, назовите је као и увек судбином или несвесним или Богом сасвим је свеједно, пошто га једино упечатљив доживљај “укуцава” и чупа из канци инфантилизма и чини зрелијим ... Што човек треба да доживи, како му је избављење потребно, ако самосвесније размишља од чега треба да се избави. Човек види своју сенку, њену косу, раван, али он скреће поглед од ње, бежи, не конфронтира се, не усуђује се да се узвиси пред Богом ... Он, уистину, за свој кукавичлук захваљује својој регресији, анђелизму и перфекционизму. И уместо да се стиди, он стоји у храму и каже: “Хвала Ти што нисам као овај ту.” “ (Јунг 2000: 17)

Као и велики број уметника, Мајлс Грин је нарцисоидан и осећа извесну мржњу према својој немилосрдној музи. Како психологија објашњава, “све што бива доживљено као претња грандиозности може да постане објекат дуготрајне, дубоке мржње, са жељом(и постуцима) да се објект понизи, а код најниже организованих и разори” (Лечић-Тошевски и Стојановић 1994: 381). Како говори Кернберг (ибид.), нарцисоидна личност не може да доживи зрелу љубав, па је тако неосвешћен појединац склон само површним односима. Аутори такође наглашавају и такозвану “мржњу пацијента према терапеуту” (ибид. 383), ако узмемо у обзир да је Ерато Мајлсов терапеут, али то најчешће значи да ни са терапеутом нешто није у реду.

“Верујем да ћемо се сложити да што је терапеут богатији као личност, што значи, што је више успео да препозна разне облике своје Сенке, тежећи што хармоничнијем усклађивању супротности унутар своје психе, пре ће бити у стању да се избори и са демонском страном свога пацијента...” (Јеротић 1994: 369)

“Колективно несвесно најпре остварује онтолошки статус тако што превазилази емпиријски ток времена и уздиже се у вечност. Наиме, колективно несвесно је “безвремена и општа психа”, односно, у својој целовитости оно је “вечита слика света”, која је супротстављена нашој тренутној, свесној слици света. Зато су и исконске слике, то јест архетипови, чија је “колевка” колективно несвесно, такође безвремени, вечни.” (Шутић 1996: 148)

Иако је испрва петоро путника у мистериозном походу у роману *Магом*, троје кључних јунака јесу лорд Бартоломју, глувонемни слуга Дик и проститутка Ребека. Читав роман, сачињен од преплитања нарације, дијалога, интертекстуалности, заправо представља пут индивидуације – самоспознају коју, чини се, доживљавају Бартоломју и Ребека.

Физички пут јунака може се довести у везу са путем самоспознаје – иако за читаоца он остаје мистерија до краја, Бартоломју организује путовање са одређеним циљем, могуће услед жеље за спознањем вишег смисла живота. Сврха његовог путовања може се посматрати као жеља за откривањем “космичких тајни”, будући да је и сам даровит научник, математичар чије је знање хвалио чак и Њутн (Јовановић 2007: 106-107). Овај геније је, с друге стране, попут бесполог бића, импотентан, склад посвојања достиже у *тројству*, уз глувонемног слугу Дика и проститутку Ребеку. Бизарни су његови ритуали посматрања сексуалних односа Ребеке и Дика, као да је у



ово сучају аутентична веза између троје, а не двоје. Постоје, заправо, и теорије да је младић организовао пут у потрази за леком за импотенцију, мада су његов разлози, по свему судећи, били много дубљи и опскурнији.

Симболика бројева битна је у *Маготу* самим што је Бартоломју математички геније кога интересује окултизам. Као доминантни математички појмови истичу се круг (симбол мандале) и број три. Чак је и Јунг говорио да је облик кружнице представа “надљудске димензије тоталитета бића” (1958/81 – 185-186<sup>33</sup>). Када говори о емпирији процеса индивидуације, Јунг даје пример круга као симбола духовне испуњености (2003: 320). Он тврди да се “психичка животна снага, либидо, симболизује преко Сунца”, дакле кружног облика, те да *херој* типично поседује “соларне атрибуте” (2005: 173). Јунг се позива на античка веровања и тврди да мушкарац представља Сунце, а жена Месец који је у древна времена означавао “место окупљања душа”, али и “чувара семена”, то јест “изворишно место живота” (ибид. 279). Тако се јунак у Фаулсовом роману спаја са “богињом” - женом, односно анимом, “у покушају да уједини два света – мушки и женски, сунчев и месечев, овоземаљски и хтонски – и тако у себе инкорпорира сазнање о “другом” “ (Јовановић 2008: 81).

Јунг се осврће на мандалу из *Четрдесет питања о души* немачког филозофа Бемеа из седамнаестог века, која представља кватернитет сачињен од Оца (Бога оца), Светог духа, Сина и Земље (земаљског човека) (ибид. 325) Божја слика, односно *Imago Dei*, према Јунгу се изражава у мандали, која је заправо круг или четвороугао (значење речи *мандала* на хинду језику заправо је *магични круг*). Јаство може бити четвороугао као четири стране света повезане у облик који представља “нуклеарни атом људске психе” (Јунг 1996:

---

33 Јовановић 2007: 108

256). “Промишљање мандале треба да донесе унутрашњи мир, осећање да је живот поново пронашао свој смисао и ред.” (ибид.) У књизи *Психологија и алхемија* (1998) дат је низ древних мандала као приказа целовитости људске психе. У хришћанској уметности Свети Дух обично је приказан као “огњени точак” (Јунг1996: 273), поново кружни облик као симбол психолошког јединства. Јунг, наиме, каже да човек још у раном детињству има тенденцију ка индивидуацији, односно заокружењу психе – мандали. Један од Јунгових следбеника Мајкл Фордхем примећује да деца између једне и две године старости на својим цртежима, односно жврљотинама, спонтано често исцртавају круг, који је управо симбол мандале. (Јеротић 2011: 100)

Као још једно тројство можемо посматрати персону, сенку и аниму. Да би појединац достигао ниво самосвести мора се суочити са дубоко укорењеним, несвесним, односно сенком, а до самоспознаје у Фаулсовим романима увек га води анима. Према тврдњи јунговског психолога Мари Луиз фон Франц, инстинкт је човека да бежи од сенке, те пројектује сопствене недостатке на друге. Знак је великог психолошког напретка суочити се са сенком, али то је заправо најтежи задатак до достизања самоспознаје.

“Било би релативно лако када бисмо пуким настојањем да будемо поштени и да користимо свој дар сагледавања могли да уклопимо сенку у свесну личност. Али, нажалост, таква настојања нису увек успешна. Порив који постоји у човековом сеновитом делу тако је страствен да га разум не може надвладати.” (Фон Франц 1996: 205)

Суочавање са сенком може се довести у везу са погледом у огледало у сновима, односно објективно сагледавање сопствених недостатака. Суочавање са самим собом понекад може бити толико узнемирујуће, попут

погледа на митску Горгону Медузу која је претварала људе у камен, те се само могла видети у огледалу (ибид. 243). Медуза је приказивана као зверско женско лице са косом у виду змија које тражи освету јер ју је проклела богиња Атина, па се и ово митско биће може довести у везу са злоћудном анимом која води човека у пропаст. Персејево убијање Медузе такође се може тумачити као суочавање са Сенком, достизање самоспознаје.

Уколико је Ребека отеловљење аниме, Бартоломју је симбол достигнуте самосвести, уздизања изнад пуког бесмисленог постојања. Дик је у том случају сенка чије је жртвовање потребно ради достизања духовног циља, међутим, тешко је искључиво посматрати једног као персону, а другог као сенку, будући да се њихови недостаци савршено допуњују, као да су две половине исте целине. Фаулс описује однос Бартоломјуа и Дика као однос попут брачног пара, или можда браће (17), а не типичног господара и слуге. Они су такође и рођени истог дана, па су попут близанаца, дијаметралних супротности који заједно чине савршену целину. Дик је, иако ментално инфериоран, физички робустан и мужеван, док је Бартоломјуов изглед у складу са његовом импотентношћу, неугледан и неатрактиван. С друге стране, однос Дика и Ребеке је доминантно-субмисиван, она као да га искрено сажаљева, милује га по глави као каквог јадничка, бацајући љубичице по њему (а, интересантно је да је Дик касније нађен обешен, уста пуних љубичица), док је Бартоломју режисер читаве представе који посматра њихов однос, попут Кончиса који пажљиво посматра Николаса и Лили. Његова вешта доминација назире се и у филозофским разговорима са наводним ујаком:

“Некромантија, зар не мислиш? Овде сам да бих зашао у шуму и упознао ученика Вештице од Ендора. Да продам своју вечну душу зарад спознаје тајне другог света ... Нисам ту да бих наудио краљу, нити држави.

Не стављам у опасност ничије тело ни душу. Можда свој ум, али нечији ум његова је лична ствар. Можда је ово чему тежим само узалудна потрага, будаласти сан.” (25)

Бартоломју је очигледно фаустовски јунак – у стању је да прода душу зарад одређене моћи, односно *вечног сазнања*. За достизање вишег ступња постојања (насурот *сакупљању* чињеница), у стању је да плати огромну цену о којој је Јунг говорио. Он заправо чезне за *архетипом раја* (Јунг 1996: 90), или бар светом у који се његово исувише самосвесно биће може уклопти. У јеку понижавања Ребеке његов циљ се може назрети, будући да верује да постоји нешто изван света који обичан смртник види:

“Рећи ћу ти. Оне<sup>34</sup> се тресу од смеха, Фани, јер ти се ругају. Ругају ти се од дана кад си се родила. Ругаће ти се док не умреш. Ти си за њих само сенка, као и цео твој свет. Њих не занима да ли верујеш у Христа или не. Да ли си грешница или светица, проститутка или војвоткиња. Мушкарац или жена, млада или стара, свеједно је. Да ли те чека пакао или рај, добра или лоша срећа, бол или благостање, њима је свеједно. Ти си рођена зарад њихове забаве, као што си купљена зарад моје. Под њиховим сјајем ти си нечовек, глува и глупа као Дик, слепа као сама судбина. Њих није брига шта ће бити са тобом, нити за ток твог бедног постојања ... Ништа ти ниси за њих, Фани. Да ти кажем зашто те презиру? ... Зато што ти не презиреш њих.” (36)

У току Ајскофове истраге сазнајемо да је, пре нестанка, Бартоломју спаљивао некакве папире са окултним цртежима и бројевима (51-52). Примећујемо да се на цртежима налазио кружни облик који је сам по себи симбол духовног јединства, односно мандале. Када је у питању изглед мандале, “углавном је реч о облику цвета, крста или точка са јасном тежњом

---

34 звезде

ка четворности (он подсећа на питагорејски тетракис, основни број).“ (Требјешанин 2011: 255) Ово јединство, као симбол *Светог тројства* представљају Бартоломју, Ребека и Дик. Јоковић (1995: 87) напомиње да су се и у роману *Чаробњак* могао назрети мотив троугла – Кончис и Џули против Ерфа, Ерф и Џули против Кончиса итд. Бартоломју, испоставиће се, није био типичан математичар који се искључиво служио логиком, већ вероватно заговаралац питагорејске филозофије која представља спој математике и мистике (Јовановић 2007: 107). Назнаке тога можемо видети у говору који држи Лејсију, наводно свом ујаку, а заправо глумцу:

“... ја ћу вам рећи, Лејси, ови древни људи знали су тајну за коју ћу дати све што имам да сазнам. Познавали су свој животни меридијан, а ја још увек свој тражим. У свему другом живели су у тами, рекао је, али ипак ово велико светло су имали; док су живели у светлости, спотицали су се о духове ... У праву сте, залутао сам у мрачне рејоне ... Ипак, није чудно, рекао је, да су ови дивљаци познавали место на које се ми плашимо да загазимо, и знали оно што ми не можемо ни да разумемо?” (91-92)

Ајскоф примећује Бартоломјуове изузетне карактеристике. Младић очигледно спада у ред изузетних појединаца способних за шире поимање света – очигледно је он оно што ће Ниче назвати *натчовеком*. Немачки филозоф је, наиме, сматрао да је друштву неопходна природна селекција у којој ће самосвенији избити на површину, заузети доминантну позицију:

“Овај противпокрет ја називам *издвајањем једног луксузног сувишка човечанства*: у њему треба да избије на површину *јача* врста, виши тип, за који важе други услови постанка и одржања неголи што важе за просечнога човека. Мој појам, мој *симбол* за овај тип је, као што је познато, реч “натчовек” ... Није циљ “човечанство”, него *натчовек!*” (1976: 254-285)

Уколико узмемо да је највиши циљ људске врсте самоспознаја, морамо приметити и да је само појединци, склони радикалној промени, отвореног духа, могу достићи бар делимично. Лорд Бартоломју очигледно поседује карактеристике далеко изнад просечног појединца, што му даје предиспозицију да сазна *вишу тајну* постојања.

“Шта бисте Ви рекли о младићу који је показао таленте и моћи далеко изнад уобичајених, који уз то треба да одговори на висока очекивања средине, супротставља, објављујући сопствена начела насупрот свим провиђењима њему намењеним? ... Обични људи овог краја имају изреку о детету које израста у проблематичног човека. Кажу да му је *ћаво продрмао колевку*. А тиме желе рећи да он сам није толико крив за своју перверзију, већ нека злоћудна незгода природе. Господину Б. Све је дато, сем задовољства сопственом наизглед срећном судбином.”,

каже адвокат о Његовом господству. (115)

Јунговски психолог Хендерсон помиње *архетип иницијације* као први корак у достизању Сопства, а древни обред иницијације представљао је ритуал у коме се млади људи одвајају од родитеља и силом постају чланови одређеног клана или племена (1996: 139). Овакав обред представља раскид са детињством, својеврсну смрт и поновно рађање, а управо у такав обред *убачен* је Ерф, а сам га бира Бартоломју. Ерфова трансформација је нежељена, а Бартоломјуова планирана, што сведочи о Лордовој смелости и духовној супериорности. У моментима иницијације мотив физичке патње, односно плаћања цене индивидуације, веома је изражен, те тако обавезно постоји жртва која се мора поднети у циљу достизања Сопства – у Лордовом случају то је *нестанак* са овог света, а у случају Миранде Греј трагичан прекид живота.

Фон Францова (1996: 254) говори о препрекама достизању унутрашње равнотеже. Прва је нагонски порив, при чему човек губи равнотежу попут “полно узбуђеног јелена који потпуно заборавља на глад и безбедност”. С друге стране, проблем представља “претерано сањарење које на скривени начин обично кружи око одређених комплекса”. Према фон Францовой, сањарење угрожава концентрацију и континуитет свести човека. Међутим, “премда је дисциплинована свест потребна за обављање цивилизованих активности ... као таква има озбиљан недостатак јер тежи да спречи пријем импулса и порука које стижу из центра”. С тим у вези, човек који претерано рационализује и контролише се такође је у опасности од психичког поремећаја, попут већ поменутог *колекционара* Клега.

#### 4.1.2 “Женска” индивидуација

Иако нам се у почетку чини уображеном (што ће она и сама увидети), преиспитивањем себе Миранда Греј се ближи стадијуму самосвести – она прихвата своје недостатке и, очајнички желећи да преживи, схвата да би живот наставила уз велики труд за духовним напретком. Француски психоаналитичар Жак Лакан својевремено је изнео теорију да “слобода никада није толико аутентична као онда када се стекне унутар затворских зидина” (Pluth 2007: 5), што је управо оно што се дешава измученој Миранди.

“Суштине. Не само ствари ...

Тако сам далеко од свега. Од нормалности. Од светлости. Од свега што желим да будем ...

Моја кривица. Била сам уображена. Како би он могао увидети магичност и важност уметности (не моје уметности, *уметности* уопште) кад сам ја била тако сујетна?" (140-141)

Миранда *жели* да упозна суштину постојања, не да живи по протоколима, што је суштински разликује од Клега, те она заиста и представља "све потенцијално добро". Како је према Јунгу сваки човек природно религиозан у својој потреби да верује у неку вишу тако и Миранда, која се чинила агностик на почетку, све више жели да верује у постојање Бога, делом и због тога што *Калибан* то категорички одбија.

"Знам ја твоју врсту. Мислиш да читав свет треба да буде организован тако да одговара твом интересу ... Ја сам био редов у војци. Не можеш ти мени говорити. Моја врста само ради оно што јој се каже ... и боље да се чува ако то не ради", каже Клег (143), отворено потврђујући испразну суштину свог постојања.

"Мрзиш то што си аутсајдер, мрзиш то што ниси у стању да се изразиш на прави начин. *Они* иду и разбијају ствари околу, док ти само седиш и венеш. Кажеш, нећу ја да помажем свету. Нећу да учиним ни најмању добру ствар за човечанство. Само ћу да мислим на себе а човечанство може да иструне што се мене тиче. (*Као да константно неком удараш шамаре – скоро па грч*)" (ибид.),

Интересантно би било упоредити Мирандин однос са Клегом са односом који има извесним Џорџом Пастоном, средовечним уметником у кога је заљубљена, који њој представља везу са стварношћу, пут ка индивидуацији, оно што би она требало да представља свом отмичару. Пастон представља пример мушкарца-Еве, односно освешћене индивидуе, па ће у једном моменту и цитирати Јунга у покушају да освести Миранду. Она



се сећа да ју је овај назвао “баршунастом<sup>35</sup> девојком”, спустивши је на земљу и исмејавши њену “глупавост, фриволне, наивне, кичасте идеје о животу и уметности”. Он људе попут Клега види као “справљаче”, док неко, да би био уметник, мора читаво своје постојање посветити уметности (153). Само захваљујући сећању на речи Ц. П.-а Миранда је на моменте поносна на себе, схвативши своју јединственост и доспевши ближе самосвести која, нажалост, не успева да буде до краја остварена. “Скоро па си завршила с учењем. Остало је срећа. Не, ипак мало више од среће. Храброст. Стрпљење.” (170) Ц. П. говори о уметности, али, заправо, и о читавом животу, где до самоспознаје може доћи само појединац изузетне менталне снаге. Мирандино поимање стварности постаје аутентичније када схвати да је на свету много људи попут Клега, духовно “слепих”, које, окружена *елитом*, никада није примећивала (157). Она чак признаје да је и сама одрасла у средини где се “страст прикривала” - тачније, где су људи у духовном смислу били ближи неаутентичном Клегу него Ц. П.-у који је био “сиров, го, дрхтао од беса” (178).

Ц. П. је за Миранду непресушни извор инспирације, док је његова индиферентност привлачи више него било шта (“Схватила сам да ме јако стимулише да будем с њим, пуним идеја, било ми је *неопходно* да упознајем такве људе” (166) ). Присећајући се своје опсесије средовечним уметником, Миранда на моменте признаје да је “кучка” према Клегу (167) схвативши, без обзира на мучење, да не треба потцењивати нижу класу, што представља један у низу њених корака ка јунговској индивидуацији. Клег, с друге стране, упорно не показује знаке духовног напретка, те, иако јој се непрекидно извињава, показује задовољство тиме што успева да потчини *примерак владајуће класе*. У маниру Фаулсове филозофије описане у *Аристосу*, Миранди

---

35 Fey

на моменте пада на ум да не треба да сања о браку својственом младим удавачама, већ, ако треба, и да доживи “трагичну љубав” (након једне од бројих Ц.П.-ових провокација – да је “сувише лепа” да би успела у свету сликарства, те да је за њу “уметност љубави, а не љубав према уметности” (170-171) ). Свом отмичару чини се да приписује особине које је она некада имала (а које је сликар презрео), те жели да га *удом*, попут Еме из романа Џејн Остин, тако што ће му “уговорити брак са срећнијим исходом нпр. неку малу Харијет Смит, крај које би могао да буде неприметан и разуман и срећан” (224).

Оно што за девојку постаје поражавајуће јесте самосвест, тријумфална али и депримирајућа – схватање да се до сада понашала као типична слаба жена (*чиста* јунговска анима), што је, заточена у Клеговом подруму, приморана и да остане. Оно што је у *Чаробњаку* самопрокламовани Јунгов следбеник Кончис, то је у *Колекционару* Ц. П. – сурови *психолог* који презире неосвешћену особу Миранду, као што ће Кончис *шамарати* Ерфа. С друге стране, оно што је Миранда била за Пастона, Клег је за њу – морални *пацијент* кога треба осветити. Миранда се присећа да је и она са ужасавањем осуђивала “секс без љубави” и изигравала пуританца пред сликарем, док је он тврдио да не подноси кад се жене не понашају у складу са својим *правим* жељама и фантазијама (186).

Иако на моменте стичемо утисак да је девојка сноб („Мрзим необразоване и игнорантне ... Мрзим све обичне, досадне мале људе који се не стиде тога што су досадни и мали ... Ја нисам једна од њих“ (217 - 220) ), снобизам и дрскост Ц. П.- а показује се као већа. Ипак, у својим немилосрдним критикама овај јунак показује и висок степен аутентичности, будући да осећа одговорност да буде искрен према Миранди, те она захваљујући њему почиње боље да разуме себе (Acheson 1998: 13). Она схвата

да јој је потребна аутентичност попут његове, “његов осећај за то шта је заправо вредно, његова независност, одбијање да ради све што и остали. Способност да стоји сам.” (229) Ачесон (ибид.: 18) чак и самом Фаулсу који је читавог живота инсистирао на самоспознаји приписује снобизам, будући да у *Колекционару* (137) Миранди приписује речи да је “обичан човек проклетство цивилизацје”, а касније, у једном интервјују изјављује такође да је обичан човек “проклетство цивилизације, а не њена крунисана слава”.

Фаулс Мирандиној љубави Џ. П. -у приписује цитирање Јунга и самим тим разјашњава Фредериков истински став према Миранди. Иако и уметника привлачи анима, он је одбацује и даје јој до знања да ће „вероватно остати девојка из снова, удаљена принцеза – потенцијално деструктивна илузија“ (Huffaker 2010: 81). Он даје Миранди до знања да је њеног *врсти* Јунг дао назив и да је њен статус аниме заправо *болест* (187) – архетип је варка, илузија која може трајати само извесно време и, „да није тако лепа, била би проклето досадна“ (187). У том моменту, девојка још увек није спремна за процес индивидуације – бескрајно је увређена што Џ. П. спава са другом женом, “тако плитком, тако лажном и распуштеном” (189) уместо са њом, савршено моралном госпођицом са илузијом љубави према сировом и промискуитетном мушкарцу. А, управо ће Пастон признати да је суровошћу према њој, али и афером са другом женом, желео да је освести, или, како је сам рекао, “истерва ђавола из ње”. (227)

“Његова промискуитетност је креативна. Витална. Иако боли. Он ствара љубав и живот и узбуђење око себе; он живи, људи које воли памте га.” (256) Како јој се смрт ближи, Миранда постаје свесна своје некадашње, узалудне конзервативности. Сада би радо имала и аферу са Џ. П.-ом без обзира на исход, *живела* би без малограђанских брига. Можда је раније била “паметна у смислу знања, али не и живљења” (257). Она чезне да буде

остварена као *женска француског поручника*, Сара, да је однос са мушкарцем не дефинише, да буде аутентична било да је у вези са Пастоном или не.

“Мирандина неаутентичност – њено инсистирање да фикционализује своју ситуацију пре него да се суочи са бруталном реалношћу – не доводи до срећног исхода о ком је маштала, већ до њене смрти.” (Acheson 1998: 13) За њу је Клегова извитоперена љубав већ духовна смрт – његове речи “волим те” она доживљава као рак, док је његова “вилинска прича” истинска болест (200). С друге стране, сећање на Ц. П. - а представља последњи траг људскости - “не љубави, већ људскости” (209), мисли очајна Миранда, јер људскост је једино што јој треба у моментима прихватања сурове реалности, осуђености на *Калибана* до смрти. *Духовни живот* неприлика је за Калибана, навикнутог на постојање *по инерцији*.

“Знам ја шта си ти. Ти си старац с мора ... Ужасни старац ког је Синбад морао да носи на леђима. То си ти. Ти се пењеш на плећа свега виталног, свега што жели да буде искрено и слободно, и срушиш га.

...

Зашто ми да толеришемо њихов зверски *Калибанизам*? Зашто свака витална и добра особа треба да буде мучена од стране великог универзалног блага?

У овом случају ја сам представник.

...

Волим искреност и слободу и давање. Волим да стварам, да радим, да живим пуним плућима, волим све што није седење и посматрање и копирање и духовна смрт.” (217-218)

Јасно је да се Мирандина самоспознаја ближи, као и смрт, схвативши да ју је Клег “увек малтретирао. Од самог почетка ... Користио је моје срце. А затим се окренуо и газио по њему”. (263) Она очајнички не жели да умре у моментима кад јој је самосвест на дохват руке, безуспешно се бори до последњег тренутка. Можемо рећи да се у Миранду, пред крај живота, *улила* самоспознаја, нажалост прекасно, јер завршава као трагичан јунак, на корак до посветљења. Пут ка индивидуацији је, према Јунгу, суштина живота, за њу се понекад плаћа енормна цена, али, како ће трагична јунакиња схватити – онај ко је неосвешћен, заправо и не постоји (233).

Иако већ при почетку романа *Чаробњак* имамо у назници несрећан крај романсе Николаса и Алисон, постоји нешто неодољиво у њој – можда је то чињеница да се двоје отпадника најзад нашло, или њихова непрекидна борба да се одупру осећањима. Алисон је, као и Ник, „грешница“, међутим, њој је то теже опростити него њему – чак ни њен партнер не може сакрити разочарање што је спавала са много мушкараца и што се не стиди да задовољи своје потребе кад год јој се прохте. Већ при упознавању, Николас закључује да изгледа попут „скитнице“, „перверзно и неморално“, била је „сексуални дипломата“ (26) и између њих одмах се десио „клик“ – неодољива привлачност. Откриће се да Алисон има великих проблема са самопоуздањем – има сталног момка, Пита, за кога се стиче утисак да је губитник (док она сматра да само њега и заслужује), а Ник само *долива уље на ватру* потцењујући је од самог почетка, рекавши да чак и њен аустралијски акценат упућује на инфериорност (ибид.). Алисон осећа индиректну осуду од стране Ерфа због свог „блудног“ живота (а он, заправо, тиме осуђује себе), он је не сматра нарочито лепом, али признаје да је „модерна“ због свог изгледа и начина живота.

Узевши у обзир њене грешке и прошлост које се не стиди, Алисон можемо сматрати ликом са вишим степеном аутентичности него наизглед самопоузданијег Ника. Како је Фаулс више пута рекао, жене су упознатије са суштинском људском природом и често су оне те које мушкарца могу приближити самоспознаји, док они то најчешће одбијају желећи по сваку цену да задрже доминантну улогу. Чак је Јунг истицао продоховљену улогу жене док један од његових аналитичара каже да је њена “природа ћудљива, променљива као месец, што може да донесе живот, хранење, сушу или деструктивну поплаву, што све зависи од каприца Велике Богиње”, док је мушкарац “обично физиолошки и психолошки мање прилагођен осеци и току својих расположења”, а, када га жена узнемири, он “говори њеним гласом, на женски, ирационалан, чак хистеричан начин” (Николс 2013: 100-102). Јовановић (2007: 18) тврди да “жена за Фаулса представља двојну метафору свеколиког мушкарчевог односа према стварности. Њена значења двојачко су усмерена – према свету трагање (и сазнање), и према себи – самоспознаја (кроз трагање).” Стивенсон (Stephenson 2003: 14) такође примећује да су управо *аутсајдери* ти који главног јунка наводе на самоспознају – Аустралијанка Алисон и Грк Кончис.

Алисон је, дакле, оно што ће Фаулс назвати женом-Адамом, а управо су мушкарци-Еве и жене-Адами ретки, али најчешће су они најпрогресивнији уметници и мислиоци света (Фаулс 1993: 166). Фаулс је, наиме, чак и тврдио да му је “ум женски ... креативан, а не логичан” и истицао доминантност својих женских ликова тврдећи да су му “све хероине заправо једна жена”, односно да су све “уједињене у *аними*” (Јовановић 2007: 17<sup>36</sup>). Алисон је слична

Сари Вудраф, док су типични примери мушкараца-Ева у Фаулсовим романима Кончис, као и Ц. П. из *Колекционара*.

У наше доба, није секс тај који показује своју ружну страну, већ љубав“, сматра Ерф, док га Алисон *спушта на земљу* исмевајући његову тезу да постоји „стаклени кавез између њега и света“ и да је изигравање „изоливаног дечка“ за њега само борба против личних фрустрација – једини начин да се осети другачијим од осталих (32). Из њених изјава јасан је закључак о њеној завидној самосвести, која јој у односу са Ерфом представља камен спотицања. С обзиром да ће се и уверити у своју просечност, Николаса изузетно фрустрира Алисолина брутална искреност, што га наводи да је тера од себе јер би му, највероватније, више одговарала нека наизглед наивна, инфериорна женска фигура, на коју ће касније и наићи. Уосталом, управо је Фаулс једном приликом изјавио да у његовим романима „женски ликови доминирају над мушким“, те да „мушкараца види као неку врсту измишљотине, а жену као неку врсту реалности – прво је хладна идеја, а друго топла чињеница“ (Vipond 1999: 59).

Јунг закључује да се мало људи усуђује да кренем путем самоспознаје јер она подразумева невиђену смелост, те су овакви људи неумитно усамљени особењаци са потенцијалом да постану „легендарни јунаци човечаства, обожавани, вољени, слављени ... прави цветови и плодови, плодносно семе дрвета човечанства“ (ибид.: 263) каква је, уосталом, Сара Вудраф.

„Неоткривени пут у нама је као нешто психички живо, што класична кинеска филозофија назива „Тао“ и упоређује са воденим током који неумољиво тече своме циљу. Бити у Таоу значи потпуност, целовитост, испуњено опредељење, почетак и циљ и потпуно остварење смисла егзистенције који је урођен стварима. Личност је Тао.“ (ибид.: 275)

Сара Вудраф је модерна жена заробљена у викторијанском добу, можда најаутентичнија жена-Адам Фаулсовог стваралаштва – друштво је одбацује због наводне афере са француским поручником, док се она ни не труди да стане на пут гласинама, већ, чини се, ужива у изолованости од лицемерног окружења. Она је можда “изгнаница из викторијанског друштва, али представља нову врсту жене која тежи еманципацији крајем деветнаестог века, када се роман и одвија” (Huffaker 2010: 91). Дубоко је свесна да јој у тој средини није место и труд да се прилагоди за њу је бесмислен – она „носи свој злочин као Медеја ружноћу“ (Јовановић 2007: 84). Како је жена која живи у складу са својим анимусом према Фаулсовој теорији носилац прогреса, Сара је заправо позитивнији лик од свих *морално савршених* Викторијанаца. Јунг (1984: 79) упућује на Шилера, који је говорио да индивидуална култура никада није ходила упоредо са колективном културом, те “да нисмо на штету индивидуалне културе још даље доспели у колективну атмосферу, једва би биле потребне насилне реакције, које се оличавају у духу једнога Штирнера и Ничеа”. Тако се и Сара једино на своју штету може прилагодити за њу неподношљивом викторијанском друштву, те ће радије бити изопштена из њега.

“Сара је била интелигентна, али њена је права интелигенција припадала врло реткој врсти; врсти која би зацело прошла незапажена у било којем нашем модерном тесту на факултету ... Не би било довољно рећи да је била изврстан морални проценитељ људи. Њено је схватање било шире од тога, и да јој је пуки морал био камен спотицања, не би се понашала онако како јесте.” (61-62)

Јунакиња стоички подноси рад за госпођу Поултни, лицемерну пуританку која воли да истиче своја “добра дела”, док би “за њу било места у Гестаопу” док јој је “једини појам правде био да она мора бити у праву” (27).



Госпођа је заправо отеловљење већине неосвешћеног викторијанског друштва које се крије иза маске религиозних добротинитеља. Јунг (1984а: 357) повезује чак и догму са колективним несвесним, па каже да она

„заменењује колективно несвесно тиме што га формулише у широком обиму ... Живот колективно несвесног је скоро без остатка ушао у догматске архетипске представе и тече као зауздана река у симболици обреда и ритуала ... Никада човечанству нису недостајале снажне слике које су пружале заштиту од оног нелагодно живог у дубини душе.“

Попут вештог психолога Сара лако процењује људе, па тако и госпођу Поултни “и ускоро је с њом поступала вешто ко препредени кардинал са слабим папом; премда у племенитију сврху.” (65) Она је, попут Хардијеве Тесе, “жена саткана од слика из мушког угла” (Селден и др. 1997: 157), што наводи на поистовећивање читаоца са мушкарцем, јер је, према Фаулсовом мишљењу, мушкарац традиционално посматрач или воајер (Stephenson 2003: 37).

Већ на почетку трећег поглавља романа Фаулс цитира Дарвина (1859) који каже да је

“још важнија околност да је главни део структуре сваког живог бића последица наслеђа; и доследно томе, премда је свако биће зацело добро опремљено за своје место у природи, многе структуре сад немају врло тесних и изравних веза са садашњим начином живота.” (16)

Сара, је, дакле, нека чудновата врста, другачија од средине у којој се налази, те можемо рећи да живи у складу са анимусом у себи, за разлику од већине неосвешћених.

“Не можете разумети, господине Смитсон. Зато што нисте женско. Зато што нисте женско рођено да буде жена сељака, али одгојено да буде нешто ... боље ... Ви нисте рођени као жена с природним поштовањем, с љубављу према интелигенцији, лепоти, знању... не знам како то да искажем, немам никаква права да све то желим, али моје срце толико чезне за тим да не могу веровати како је све то само испразност.” (184)

Сара је права феминистичка хероина чија је трагедија то што се задесила у погрешном времену, окружена женама попут своје *супарнице* Ернестине, „фриволне младе жене“ (111) која се грози сексуалног односа и као једину сврху живота види удају за угледног мушкарца – она је „бледуњаво створење“ (85) попут Лили из *Чаробњака*. „Мислила сам да би можда желео што дуже бити у прилици да ме држиш испод руке, а да то не буде непристојно“, једна је од Ернестининих изјава на којих можемо штошта закључити о њеној природи (10), док се плаши да физички приђе Сари, ваљда се плашећи некакве *заразе* лудилом (13). У свом метафиктивном маниру, Фаулс представља Ернестину на саркастичан начин:

“Јадна је девојка морала трпети муке сваког јединца или јединице од почетка света – то јест, тешки и неумољиви балдахин родитељске бригае. Још од рођења, на њен најмањи кашаљ дохрлили би лекари; од пубертета, њен најмањи хир дозвоао би декоратере и кројачице; одувек је њена и најситнија зловоља значила тајне сате самооптуживања за њену мамицу и татицу.” (34)

Писац додаје и да јој је “било суђено да надживи целу своју генерацију”, те да је умрла у дубокој старости, на дан када је Хитлер напао Пољску (ибид.). Иако је, попут Чарлса, имала потенцијал ка самосвести, те није била сасвим неинтелигентна, али је “на срећу, поседовала врло исправан осећај за конвенције” (35). С друге стране, интелигенција и радозналост

несвојствена викторијанском добу коју поседују Сара и Чарлс може се довести у везу са јунговским очинским принципом, Логосом, “који се вечито бори да се истргне из првобитне топлине и таме материнске утробе, једном речи, од несвесног. Божанска радозналост чезне да се роди и не узмиче због конфликта, патње или греха.” (Јунг 2003: 105)

Сару можемо посматрати као независну постмодернистичку јунакињу која је чак и испред двадесетог века у коме је Фаулс стварао, док би Ернестина могла бити типичан лик из романа Џејн Остин – уштогљена удавача која броји новац будућег супруга. Викторијанско се друштво, како је Фаулс претходно назначио, водило фројдовским *супер-егом* (*над-ја*), односно друштвено увреженим нормама, док се Сара води истинским, примитивним нагонима (Фројдов *ид* - *оно*). Док је Ернестинино лице “било право за њену епоху” (32), Сарино је било управо супротно – сувише оштро, мање женствено, какво приличи снажној и самодовољној жени-Адаму. Попут Тенисонове *Мод* (1855), како и Фаулс цитира, “потпуно је неприкладна за њену” (38), а сазнајемо и да вероватно има тридесетак година, што је за викторијанско доба и превише за неудару жену (39). Уосталом, и Фаулс нам, у интертекстуалном маниру, наглашава да су средином деветнаестог века жене биле знатно бројније од мушкараца, те да је удати се било праве *премија*, будуће да су многе морале остати *уседелице* (10). Без обзира што њеном оцу није право да се уда “за човека који сматра да му је деда био мајмун” (у вези са Чарсловим подржавањем Дарвинове теорије), он пристаје то у страху да му се ћерка не *обрука* оставши неударата.

“Та жена као да је постала зависна од меланхолије, као што човек постаје завистан од опијума ... Њена туга постаје њена срећа. Она жели бити жртвено јагње, Смитсоне. Онде где бисмо Ви и ја устукнули, она се баца напред.”

каже доктор Гроган Чарлсу (170). Одлучивши да живи независно од викторијанског друштва, Сара бира изгнанство као цену сопствене слободе. Откривамо, пак, и да Сара поседује високи степен саосећања као одлике аутентичне људскости, јер спава у истом кревету са сиротом и плашљивом слушкињом Мили. Типична задрта Викторијанка попут госпође Поултни зацело то није осуђивала, будући да је сматрала да жене не могу осећати чулни ужитак (172).

“Неспорно је ту и тамо, у некој другој средини, међу најпримитивнијом градском сиротињом, међу најеманципованијом аристократијом, тада постојало истински раскалашно лезбијство; али ту врло уобичајену викторијанску појаву да жене спавају заједно можемо приписати пре разорној ароганцији савременог мушкарца, него некој сумњивој побуди. Осим тога, у таквим понорима усамљености, није ли било каква блискост ближа људскости него перверзији?”,

каже Фаулс у Сарину *одбрану* (174). Хафакер (Huffaker 2010: 112) тврди да су њена осећања према Чарлсу „дубоко сексуална, као и његова према њој“, док сексуалност, према Фаулсу, представља “имагинацију, креативност и слободу од инхибиције” (Huying 2007: 17). У њима нема ништа неискрено и прорачунато – „она га искрено жели, као што је вероватно желела и француског поручника“ (ибид). „Она је оно што Јунг сматра новом женом коју њена мушка агресивност доводи до границе факултативне хомосексуалности“ (ибид: 112) (сетимо се само њеног блиског односа са слушкињом Мили с којом је спавала у истом кревету). Сара поступа у складу са унутрашњим инстинктом и интуицијом, не прави прорачунато планове те поступа у складу са „тежњом ка јединственом, креативном самоостварењу“ (фон Франц 1996: 189).

Можемо спекулисати по питању тога да ли је Сара Чарлсу ономад проследила адресу хотела у коме се налазила искључиво прорачунато, да би га *искористила*, или из искрене, огољене жеље за њим. Као један од Сариних мотива да *искористи* Чарлса помиње се и завист (381). Хафакер (Huffaker 2010: 112) са тим у вези цитира Јунгово становиште према женама које остају слободне, а такмиче се са удатима:

„Удате жене се морају *изгурати*; не по правилу отворених и агресивних средстава, него том тихом и тврдоглавом жељом, која, као што знамо, делује на магичан начин, као фиксирано око змије. То је одувек био женски начин“.

Чак и Фаулс доктору Грогану који представља Јунга у роману приписује речи да се “наслађују чињеницом да су већина њихових жртава мужеви и очеви” (241). Доктор сматра да је проникао у Сарину психу и покушава упозорити Чарлса на њену вешту манипулацију – изазваши сажаљење, она је способна да наведе сваког мушкарца да поступи противно својим принципима ради задовољења њеног хира (240). Штавише, Сару можемо чак поистоветити са вештим манипулатором Кончисом који се наизглед наслађује Никовом поводљивошћу, док овај (као и Чарлс) упорно негира да је подлегао психолошкој манипулацији. Чак и сурова госпођа Поултни почиње да је посматра као самог ђавола који је дошао по њу када се ова *усуди* да јој се супротстави.

Раније у роману Фаулс је рекао да је госпођа Поултни „веровала у Бога који никада није постојао; а Сара је познавала Бога који јесте” (66) - „Желим бити оно што јесам, а не оно што супруг, ма како благ, ма како трпељив, нужно очекује да у браку постанем” (477 - 478) - у њеном случају десило се „величанствено преимућство слободне воље” (Јовановић 2007: 238). Чак и да је

уметникова љубавница, Сара би то учинила из своје истинке жеље, сада толико аутентична да је мишљење друштва не може дотаћи.

“Циљ ми је био само да учиним најбоље. Злоупотребила сам ваше поверење, вашу великодушност, ја сам се, да, ја сам се бацила пред вас, силом вам се наметнула, премда веома свесна да имате других обавеза ... Најгоре што сте онда о мени мислили била је чиста истина ... ако уметник није свој властити најстрожи судија, није достојан да буде уметник. Верујем да је то истина. Верујем да сам имала право да уништим што је међу нама започело.” (475)

Хафакер (Huffaker 2010: 114 – 115) подсећа на негативну страну самодовољности – он тврди да су „многи од нас, као Сара, толико окрутно еволуирали у постизању свог циља и очувању *себе* да смо обезвредили своја осећања заједно са викторијанским заблудама“. Још је радикални немачки филозоф Фридрих Ниче говорио о високој цени самоспознаје:

“Човек је *чудовиште и надживотиња*; виши човек је нечовек и натчовек: тако то иде заједно. Колико човек расте у величини и висини, толико расте и у дубини и страхоти: не треба хтети једно без другога – или боље: што се темељније једно хоће, то се темељније постиже баш друго. Страхота иде уз величину: нека се у томе не варамо.” (1976: 292)

Хафакер подсећа савремено друштво на лишеност *природне људскости* о којој је Фаулс толико говорио и ценио је. Чак и на самом почетку *Женске француског поручника* он цитира Маркса (1844) који тврди да је “свака еманципација враћање људског света и људских односа самоме човеку”. “Дон Дон је написао да “човек није острво”; у епохи Чарлса Смитсона, Арнолдова *Маргарита* изврнула је Донову метафору наговестивши да је *сваки* човек острво.” (ибид.) Аутор је остао веран свом принципу који се уједно ослања и

на хуманистичке принципе, а који подразумева сопствену слободу која простора даје и туђим слободама:

„Интересантан је проблем слободне воље. То је питање можете ли открити довољно о себи, можете ли довољно прихватити своју прошлост, постати оно што називамо аутентичном особом: неко ко успоставља контролу над сопственим животом, способан да истрпи све тешкоће које живот доноси“ (1963<sup>37</sup>).

Ачесон (Acheson 1998: 33) упућује на још један детаљ историографске метафикције у *Женској француског поручника* – будући да је Фаулс изабрао 1867. као годину радње романа, то се може повезати са периодом када је Џон Стјуарт Мил покушао да се избори за право гласа женама. Без обзира на то што покушај није успео, овај детаљ даје роману феминистичку ноту у којој Сара представља симбол интелектуалног прогреса. С друге стране, исте године Маркс је објавио први том *Капитала*, који је желео посветити Дарвину, чије теорије упућују на опстанак јачих и супериорних у односу на безличну масу.

Будући да Фаулс дефинише Бога као слободу која даје простора другим слободама, његови јунаци не понашају се као марионете, већ као бића са сопственом вољом „чији животи нису обликовани ауторовим планом, већ разним факторима, а највише случајностима“ (Acheson1998: 35). Према Фаулсу, Бог и судбина немају никакву улогу за онога ко је егзистенцијално аутентичан, јер они су средства помоћу којих појединац избегава одговорност за своја дела (ибид.: 43). Као што је Сара за Чарлса муза која га води ка

---

37 Ибид.

егзистенцијалој аутентичности, тако је и за њу Француз био мушкарац-Ева помоћу кога је најзад постала свесна своје истинске природе.

Будући да је Фаулса занимала француска култура насупрот енглеској (својевремено је и студирао француски језик и књижевност), избор да поручник који Сару доводи до стадијума индивидуалности буде из ове земље није случајан – он је за њу страна врста, као што је она за Чарлса. Јунакиња као изнаник свог друштва инспирисана је Уриком, протагонисткињом Дурасовог романа који је Фаулс превео (1824), младом цркњињом која усвоје одраста у племићкој породици, али схвата да ће заувек бити посматрана као изнаник због боје коже (Stephenson 2003: 49).

Вудрафова свесно бира изолацију од викторијанског друштва коме невиђени ментални изазов представља разумевање јунакиње. Погрешна процена француског поручника учи је савршеном разумевању лицемерног друштва:

„Имала је неподношљиву ... способност да процени колико други људи вреде: да их разуме у потпуном смислу те речи ... Могла је да осети склоност плитким свађама, лажну ученост, пристрасну логику када на њих наиђе; али умела је да чита људе и на суптилнији начин ... Видела их је онаквим какви јесу а не онаквим какви се представљају.“ (61-62)

“Никаква увреда, никаква погрда не може ме додирнути. Зато што сам се ја поставила изван друштва. Ја сам ништа, ја готово да више и нисам људско биће. Ја сам Дроља француског поручника.” (191)

Кад јој већ друштво забрањује да оствари свој интелектуални потенцијал, Сара бира да се у њему истакне чак и срамотом. По цену личног моралног напретка она трпи осуду без самосажалевања, спремна да упиру



прстом у њу, јер, радије ће бити *дроља* него празноглава госпођица попут Ернестине. Овакав избор ретко који би модеран човек могао разумети, а камоли интелектуално назадни Викторијанац. “У Чарлсово доба приватан дух није признавао жеље које је јавни дух забрањивао”, подсећа нас Фаулс (192), те је Сарина отвореност према сопственој сексуалности прави *табу*.

„Као што је душевни и социјални живот човека на примитивном ступњу искључиво групни живот уз високостепену несвесност индивидуе, тако је и каснији историјски процес развита углавном ствар колектива и свакако ће тако и остати. Због тога верујем у конвенцију као у колективну неопходност. Она је помагало за нужду, али никакав идеал, ни у моралном нити у религијском односу, пошто покораванье конвенцији увек значи одрицање од целовитости и бекство од сопствених задњих конзеквенција.“,

тврди Јунг(1984б: 262). Сара је срећна што помаже уметнику иако је одбила, по Чарлсовом мишљењу, главну сврху женског постојања - удају (479), те се она може упоредити са усамљеним генијима који су углавном мушког пола. У прилог њеној духовној остварености говори и смиреност у комуникацији са *хистеричним* Чарлсом, али и чињеница да је суровом викторијанском добу способна да се супротстави, чак и да живи сама са дететом. Уместо да удовољава средин, Сара се прилагођава „на услове властитог унутрашњег света“ услед „виталне неопходности удовољавања захтевима индивидуације“ (Јунг 1984в: 111).

„Она је могла дати само да би поседовала; а њега поседовати - било зато што је био оно што јесте, било зато што је жеља за поседовањем била толико јака да ју је морала непрестано обнављати да се никад није могла задовољити само једним освајањем, или зато... али он то није могао сазнати и никад неће - поседовати њега није било довољно.“ (493)

Пишчеву изјаву да Чарлса поседовати није било довољно можемо тумачити као Сарину суштинску жељу која не зависи ни од једног мушкарца – а то је да живи духовно слободна, с правом да поступа у складу са својим искреним хтењима, ослобођена од стега друштва. Фаулс чак каже да је „имала право: да је њена битка за територију била законити устанак освојеног против вечног освајача“ (494), односно да је њен поступак значајан корак у борби жена за сопствени *глас* у свету вечите доминације мушкарца. Сара је несвесно мушкарцу указала на пут индивидуације, али је способна да схвати бесмисао поређења себе са другима, док је њен циљ пре свега самоостварење, што је још увек зависном Чарлсу непојмљиво.

Џејн долази до самоспознаје касније у животу што је чини још ближом Данијелу Мартину. Он је, као уметник, одувек доводио у везу “успех у раду и кидање са одређеним кодом понашања” (215), те јој је потребан, као и она њему, за достизање потпуне самоспознаје. Џејн се, из неке врсте ината, сада понаша дијаметрално супротно од онога што се од ње као супруге посвећеног католика очекује, будући да је добар део живота провела у нескладу са својим истинским жељама. Ипак, Јунг помиње и индивидуацију у каснијем периоду живота, те тако за духовни напредак јунака још увек није касно. Наиме према Јунгу, и персона се мења у току живота, тако да понашање различито од претходног не мора нужно бити и лоше.

“...циљ процеса индивидуације јесте остварење те јединствености у јединки човека. С једне тачке гледишта, тај процес у човеку (као и у сваком другом живом бићу) одвија се сам од себе, у несвесном; то је процес путем кога човек проживљава своју урођену људску природу. Строго узев, међутим, процес индивидуације је стваран само ако га је појединац свестан и ако са њим свесно успоставља живу везу.” (Фон Франц 1996: 185-186).

Џејн се дистанцирањем од супруга, који касније и умире, усуђује да изражава сопствено мишљење, понаша се у складу са жељама, чак и насупрот ономе што средина очекује од ње. Када јој Дан пријатељски предложи да пође са њим у Египат, она у почетку задржава трачак пуританизма који јој је *усадио* Антони, те се не усуђује да прихвати.

“Оно што га је дубоко збуњивало код Џејн било је откриће њене склоности да се осећа разочараном у себе, да себе напада, да се плаши себе, особине које је у прошлости могао да имитира, као што је управо имитирао њен осећајни песимизам, али који никад није осећао.

...

То је могло имати везе са чињеницом да је она жена, женка, увек била слободна тамо где он никада није успевао да буде, и није била слободна тамо где је он био само превише лења духа и самозадовољан.” (417-418)

Како се путовање ближи крају, Џејн почиње поново да се осећа живом, након година проживљеним у емотивном заточеништву. Дан схвата да сада посматра Џејн као своју жену, а не Антонијеву удовицу (553) – ствари најзад почињу да бивају онакве какве је одувек требало да буду. Она осећа да постаје независна, доноси одлуке сама, док се раније вечито ослањала на мужа, пријатеље, чак и на сопствене ћерке (558).

“Моја мишљења се мењају сваког дана, скоро из сата у сат, понекад ... Мислим да је мали глумачки таленат био проклетство мога живота. Да сам мрзела ту способност да се правим као да сам неко други. А онда се служила оним што сам мрзела.”,

каже Џејн (559). Чини јој се да је до сада само лажирала живот уместо да га је живела, завидевши у неку руку Данијелу који јој се чини исувише

сигуран у себе, што није. У својој неспособности да искаже шта заиста осећа, Дан је управо несигуран мушкарац који потискује своју аниму, што је према Јунгу неприродно. За њега, међутим, има наде да се ослободи сопствених демона, што ће спознати на крају егзотичног путовања. Сада је Џејнина велика потреба да буде самодовољна - зато испрва одбија Дана - он бира *тамницу*, а она покушава да побегне од ње (585). С друге стране, он своју досадашњу слободу поистовећује са пустињом - сматра да се у потпуности изгубио уместо да спозна истинског себе. Можда се чини да су Дан и Џејн "стајали на различитим половима људске природе, вечито непомирени" (625), али су њих двоје, у суштини, две половине једног бића, попут Николаса и Алисон.

Без обзира на некохерентност радње романа *Магот*, уочићемо јунговску потрагу за индивидуацијом као један од кључних мотива овог дела. Као јунаке који се највише сукобљавају видимо Ајскофа и Ребеку, проститутку коју је Бартломју учинио слушкињом, а касније заклету верницу. Њена прича нема много здраворазумског смисла, те се она истиче као симбол аниме, интуиције и емоционалности, док је Ајскоф чист разум, анимус, чије је размишљање искључиво логично. Треба упоредити конфликт Алјскофа и Ребеке са конфликтом Клега и Миранде - у оба случаја мушка страна је исувише логична (наравно, код Клега реч је о лудилу), посматра све на ограничен начин уз неவிђену потребу да рационализује. На крају романа видећемо да Ајскоф проналази сасвим рационално објашњење Бартломојовог нестанка (као бекство од ауторитета оца и наметнуте веридбе), одбацивши све приче о окултном и надреалном. Ребека, с друге стране, читавој ситуацији придаје емотивни значај и настоји да из бизарног доживљаја изађе као самосвеснија.

У Ребекиној верзији приче о просветљењу видимо неколико мотива који упућују на индивидуацију, односно достизање Јаства. Најпре, *ларва* је симбол новог рођења – психичког перображаја (232). Јунг говори о персонификацији Јаства у облику старог мудраца, те тако износи цртеж који се њему самом јавио у сну – “старац са крилима који је носио кључеве и представљао више сазнање.” (Јунг 1996: 235) Отеловљења Јаства у виду људског бића могу бити различита – “као циновско, симболично људско биће које обухвата и садржи читав космос”, “као Адам, као персијски Гајомард, или као хиндуистички Пуруша” (ибид. 234). У делу енглеског филозофа из седамнаестог века Томаса Хобса, циновски лик, Левијатан, сачињен је од свих народа “Хобсовог идеалног друштва у којем људи бирају своју централну власт (или “владара”, отуд Левијатану круна, мач и скиптар”, док је лик древног кинеског П'ан Куа “прекривен лишћем да би се показало како је Космички Човек (или Први Човек) једноставно постојао, као биљка, никла у природи” (ибид. 239). Управо тај Космички Човек у роману *Чаробњак* може бити Кончис, будући да је он за Ерфа симбол *Јаства*, онај који га води ка индивидуацији.

У *Духу бајке* Јунг говори о *архетипу духа* који се може јављати на позитиван или негативан начин – као више биће, *filius regius*, или као инфантилна сенка (9). То *више* биће често се испољава као старац, често “преобучен у мађионичара, лекара, свештеника, учитеља” (ибид. 10) какав је у *Чаробњаку* Кончис. Ребека описује своје просветљење у коме се јавља *стари мудрац* као део *светог тројства* у коме је свети дух, по свему судећи, женско (247-248):

“Било је као да сам ушетала у Рај, у вечни живот бескрајне среће, ван овог окротног, злог света, далеко од мојих најбеднијих грехова и таштине, који ће ми сада бити опроштени. Закорачила сам у море светлости, више није

било сенки у мојој души; како сам кренула ка њима трома, чинило се као да време не пролази на уобичајен начин, већ споро, као у сну. Затим сам угледала старца, подигао је руку и убрао плод са гране изнад главе, затим га пружио њој, мајци, она га је узела и пружила мени како сам прилазила .... И да, хиљаде пута да, више то нећу крити. Двојица мушкараца били су један, човек над свим људима, Господ Исус Христ, који је умро за нас, али васкрсао.”

#### 4.1.3 Сукоб “Малобројних” и “Многобројних”

“Душа човека слична је води: са неба долази, ка небу се пење, и опет доле мора ка земљи вечно се мењајући”, рекао је Гете (Јунг 2008: 35).

Симболику романа *Колекционар*, на који је признао да је био поносан (Випонд 1999: 3), аутор ће експлицитно и објаснити у *Аристосу*, делу које ће му бити објављено свега годину дана касније, а у коме каже да сукоб *сироте* девојке и *подмуклог* отмицара треба сагледати као сукоб привилегованих и потлачених у друштву, те да на њихове улоге можемо само гледати једнострано, већ показати разумевање за обе стране, ма колико нам се перверзним чиниле.

Концепт “Малобројних” и “Многобројних” у друштву потиче још од Хераклита, те представља вечити сукоб суштинског разумевања стварности и пуког *сакупљања* чињеница (Јовановић 2009: 148), у маниру правог *сакупљача* Клега. Хераклитов Аристос, који представља духовну независност и интелектуални максимум, “изнад свега се опредељује за једну ствар – бесмртну славу међу смртнима, док Већина пуни трбухе до ситости, као звери” (*Аристос*: 223). Фаулс се не слаже са професором Карлом Попером који

Хераклита назива “праоцем модерног тоталитаризма” сматрајући да је подела друштва коју је старогрчки филозоф изнео “на моралну и интелектуалну елиту и немислећу, покорну масу” лако злоупотребљива (ибид.: 7). Многи не разумеју ствари када их сретну, нити су у стању да уче из искуства”, рекао је Хераклит (B17<sup>38</sup>) што се итекако може применити на Клега, али, како ћео увидети, не и на Миранду, јер она учи у својим моментима заробљеништва (“О, како мрзим незнање! Калибаново незнање, своје незнање, незнање света! О, како бих могла да учим и учим и учим. Плакала бих, толико желим да учим. Ућуткана и везана.” (160) ). Хераклит је, наиме, инсистирао управо на *аристосу*, односно достизању духовне врлине – за његову филозофију везује се чувена изрека *Panta rei*, односно *све тече*, коју је изрекао неоплатониста Симплиције, а којом је желео рећи да за Хераклита живот представља константни процес учења и моралног уздицања.

Како Фаулс истиче у Аристосу (10), Миранда од почетка представља све “потенцијално добро”, а Фредерик “потенцијално зло”, те им до краја дела остаје времена да се трансформишу у потпуно добро и потпуно зло, или можда у обрнуто. Јунг је, уосталом, увек инсистирао на “емпиријској психологији” истичући и аниму као емпиријски, а не чисто митолошки појам (2003: 68), док Фаулс у *Аристосу* каже да “линија Мањине и Већине мора да иде кроз сваког појединца, а не између појединаца”, те да “нико од нас није сасвим савршен, нити сасвим фаличан” (8).

“Нашли смо се у ситуацији да понекад ирационално трагамо за антихеројем, због његовог пустоловног шарма, саосећања према *аутсајдеру*, и тежње човека двадесетог века да поново успостави околности у ојима може

---

38 Јовановић 2009: 139

деловати по својој вољи. Чежња да се деловање поново успостави није промакла ми најрационалнијем модерном човеку, те видимо како се манифестује у импулсу популарне културе која тражи неублажено херојство и неублажену подлост у сублитератури и на филму”,

тврди Хафакер (Huffaker 2010: 73-74). Фаулсово познавање људске психе на моменте чини да се читалац запита чију страну да заузме, као и ко је заправо мучитељ, а ко жртва. Сукоб такозваних Малобројних и Многобројних не сусрећемо само у *Колекционару*, већ ће се Фаулс и у каснијим романима позабавити овом темом. Јовановић (2007: 52) упућује на цитат професора Кирнбергера из *Данијела Мартина* који тврди (понављајући став самог аутора) да “има много језика на овој планети. Много граница. Али, по мом мишљењу само две нације” (187).

Фаулс упозорава да „ако не прихватимо да нисмо и да се никада нећемо рађати једнаки (иако смо сви рођени са једнаким људским правима) и ако се Већина не васпитава тако да превазиђе комплекс инфериорности, а Мањина тако да превазиђе своју исто тако лажну претпоставку да је биолошка супериорност егзистенцијално стање, а не *стање одговорности* – онда свет никада неће постати праведнији и срећнији“ (1964: 9).

Јовановић (2009: 145) поставља неколико питања:

“Ко је у чијем затвору у *Колекционару*? Клегова злоба и беда надживеће Миранду, јер умире као жртва бруталног опхођења. Да ли лепота треба да умре? Да ли вулгарност Многобројних треба да је убије? Или је то само суморна визија модерног света? Могу ли лепота и јединственост тријумфовати наспрам једноставности Многобројних?”



Аутор не даје дефинитиван одговор, те је на читаоцу, активном учеснику постмодерних дела, да просуди о судбини Малобројних и Многобројних у данашњем суровом свету, јер Фаулс у својим романима не поставља “само питање ко сам и шта сам Ја, већ какав је *свет* заиста” (Acheson 1998: 9) подстичући читаоца не само да открије правог себе, већ и *створи* новог себе креативним процесом индивидуације.

## 4.2 ПРОЈЕКЦИЈА АРХЕТИПОВА

Своје архетипове Јунг заснива на колективном несвесном, што је појам који одваја од личног несвесног, "сабирног места заборављених и потписнутих садржаја", о коме је говорио Фројд (Јунг 1984а: 347). Колективно несвесно је, наиме, урођено, "није индивидуалне већ опште природе, тј. Оно насупрот личној психи поседује садржаје и видове понашања који су свуда и у свим индивидуама *cum granosalis исти*" (ибид. : 348). Јунг објашњава да се појам архетипа јавља већ код Филона Александријског и то у вези са појмом *Imago Dei* – односно слике бога у човека, те ову ознаку усваја као "прикладну и од користи, јер казује да се код колективно-несвесних садржаја ради о древним – или још боље – изворним типовима, тј. одвајкада постојећим општим сликама". Тврди да појам архетипа само посредно одговара појму *representations collectives* јер "означава само оне психичке садржаје који још нису били подвргнути никаквој свесној обради, те самим тим представљају једну још непосредну душевну датост" (ибид. : 349).

У књизи Фројд и Јунг о религији Палмер (2001: 133) каже:

"Јунг прво уводи појам архетипа, али не и тај термин, у *Симболима трансформације* (1912), када говори о "примордијалним сликама" да би објаснио митове, легенде и мотиве бајки који карактеришу универзалне модалитете опажања и понашања људи; и поново се појављује у *Два есеја о аналитичкој психологији* (1916) као "доминанте" колективног несвесног. Али, тек 1919., у есеју *Инстинкт и несвесно*, Јунг изричито употребљава тај термин. Платону је приписана заслуга за откриће тог појма – реч *архетип* узета је да кроз "парафразу објасни" платонску "идеју" (*eidos*), чија имитација су све постојеће ствари. И Свети Августин користи тај појам када говори о *ideae*

*principales* – идејама које се не формирају, већ су садржане у божанском разумевању.”

#### 4.2.1 Мушка пројекција аниме

С обзиром да је роман *Колекционар* конципиран као преплитање мисли двоје јунака, читалац ће на основу њих створити слику о Клегу и Миранди. Клег се понаша попут *едиповца* који, оставши рано без мајке, тражи идеалну женску фигуру која ће управо њу симболизовати, те с којом ће складно функционисати у свом идеалном свету, који за Грејеву представља кавез. Према Јунгу (2005: 136), мушкарац неспособан за однос са било којом женом свој ерос усмерава ка мајци, те стога долази до регресије инстинкта, односно *преображаја либида*. Чињеницу да са девојком не жели никакав сексуални однос већ само *платонски* брак можемо повезати управо са виђењем мајке у њој, а такав однос никако се не сме укаљати, односно, не сме доћи до инцеста. Чак ће и Фаулс у есеју *Харди и вештица* (1977<sup>39</sup>) признати инспирисаност архетипом мајке који ће илустровати примером једног од каснијих романа Томаса Хардија, *The Well-Beloved*, у коме јунак, бесомучно трагајући за отелотворењем *идеалне драге* ступа у везу са три жене различитих генерација, а истог имена, иако му *права* упорно измиче, и то све у изолованој средини попут оне у *Колекционару*.

“Позитивни вид Аниме испољава се у миту, религији и фолклору у виду женских створења попут муза, грација, нимфа, вила, пророчица, односно ликова као што су Аријадна, Афродита, Марија, Софија, Беатриче ...

---

39 Stephenson 2003: 22

Позитивни вид Аниме у бајкама персонификује женски лик у виду богиње или принцезе која помаже јунаку у оскудним тренуцима. Њен негативни, деструктивни аспект манифестује се у виду блудница, заводница и фаталних жена, вештица, сирена, мора, стрига, ламија и сукуба које залуде младиће и онда им исишу живот”,

тврдио је Јунг (2006: 16-17), док Клег, одбацивши аниму у себи самом доводи своју психу у опасност, постаје деструктиван по себе и околину, те му Миранда као инспирација не може потрајати. Анима, према Јунгу, најпре припада самом мушкарцу, те је приморавање жене да носи искључиво карактеристике аниме, а не и свог анимуса, неизбежно осуђено на трагичан исход.

Клег је колекционар не само због лептира које скупља и држи у фиоци, већ, испоставће се, и због *сакупљања* жена, јер је однос потпуне субмисивности животне партнерке једино што му одговара. Своје лептире, а и Миранду, држи у затвореном прозору, према речима Грејеве, “убијајући лепоту” будући да склад свог постојања постиже искључиво у *затвореном*, а никако *отвореном* ка свету. “Зар ми нећеш показати моје сапатнике? ... Лепи су. Али тужни ... Размишљам о свој живој лепоти коју си убио ... Као неки тврдица, сакупљаш сву лепоту у ове фиоке.” (57-58)

Можемо рећи да је за Клега Миранда објективно лепа, те да се уклапа у конвенционални идеал лепоте, који је, према Фаулсу, неправедно наметнут (*Аристос*: 93). Овај вид лепоте, који “интересује трговину”, често је и бескористан, те аутор своје тврдње илуструје примером краља Миде који је додиром све претварао у злато, али и неупотребљиво.

“Човек сања о чедној лепоти, али чим је доживи, она се претвори у злато или у досаду” (ибид.) те, задовољењем жудње за друштвено

прописаним добром, губимо мотивацију и одмах жељу прјектујемо ка новом објекту. У овом маниру, Клег ће касније наћи и оправдање за своја злодела, рекавши да “лепота збуњује, па више не знаш шта да чиниш, шта треба да урадиш с њом” (87).

Миранда је не само за читаоца, већ и за Клега представник привилеговане класе, те и за његово самопоуздање праву храну представља чињеница да успева да *ухвати* такав примерак. Његово задовољство, међутим, кратког је даха, будући да ће се временом све више уверавати у то да она није никаква идеална принцеза, не прави *тип* већ *архетип*, бледуњава илузија са роком трајања. Једини начин да је колико-толико приближи себи јесте попутна изолација, где ће бити упућена искључиво на њега, лишена контакта са било ким из њене супериорне *врсте*.

“Никад јој нисам дозволио да чита новине. Нисам јој дозволио да има радио или телевизор. Једном сам, пре него што је она дошла, читао књигу *Тајне Гестапоа* – све о мучењима и осталом што су радили за време рата, и како је једна од првих ствари с којима се суочаваш као затвореник незнање шта се дешава ван затвора. Мислим, нису дозволили затвореницима да ишта знају, чак нису могли ни да разговарају једни с другима, тако да су били одсечени од свог старог света. И то их је сломило. Наравно, нисам хтео да је сломим онако како је Гестапо сломио затворенике. Али, сматрао сам да је боље да буде одсечена од спољног света како би више размишљала о мени.” (44)

Хафакер (Huffaker 2010: 75) тврди да иако “саосећамо с Клегом, његов злочин није ништа мање зао”, те упоређује овог *антихероја* са Барцисовим Алексом из *Паклене поморанце* који је такође жртва несрећних околности у којима је одрастао. Он је лудак који себе види као разумног, “проклет

романтичном опсесијом, али не и благословен креативношћу да је оствари” (ибид.: 80). Његова болест можда је, према Фаулсу, узрокована управо његовим друштвеним положајем, те лежи у његовој несвесној потрази за архетипом *чисте*, савршене жене.

“Са архетипом аниме ступамо у царство *богова*, односно у подручје које је за себе резервисала метафизика. Све што анима дотакне, постане нуминозно, тј. безусловно, опасно, табуирано, магично. Она је змија у рају безазленог човека пуног добрих намера и наума. Она пружа уверљиве разлоге против бављења с несвесним које разара морална кочења и ослобађа силе које би заправо требало да остану у несвесном ... Анима је конзервативна и на изнуравајући начин се држи древнијег човечанства.” (ибид. 373-374)

Дакле, све док се придржава конзервативних ритуала својствених чистој аними, Миранда изазива Клегово дивљење:

“Некад сам желео да јој кажем молим те, уради то поново, пусти косу напред па је забаци позади ... Све што је она радила било је тако деликатно ... Чак и кад је радила ствари које се сматрају ружним, као што је зевање или протезање, чинила је да то изгледа лепо. Истина, није могла да уради ишта ружно. Била је сувише лепа.” (69)

Миранда, студент уметности, на моменте покушава да му предочи лепоту тривијалних ствари (“многе fine ствари могу бити ружне, а гадне ствари лепе” (92) ), што он никако не схвата, посматрајући све кроз призму омађијаног примитивца који неодољивост види искључиво у баршунастој *вили*.

Постоје четири библијске улоге мушкараца и жена у Фаулсовим романима: мушкарац-Адам, жена-Ева, мушкарац-Ева и жена-Адам, а ове

улоге заправо означавају мушкарце и жене спремне, или неспремне да се суоче са архетипом супротног пола у себи. Мушкарац-Ева и жена-Адам заправо су ближи самосвести и често жртве околности у којима се људи држе ритуала својствених примитивним бићима, док су друге две врсте управо они који траће живот повинујући се конвенцијама. Јунг, додуше, тврди да анима представља истовремено мудрост и лудост (Јунг 1984а: 378), дакле, може човека уздићи или упоропастити, у зависности од тога на који је начин пројектована. Мушкарци су увек код Фаулса ти којима је преко потребно откровење, док су жене оне које их искушавају, али и образују, оне су те које треба да открију мистерију митском хероју, односно мушкарцу у потрази за самоспознајом.

“Увек се испостави да ти се обраћам с висине. Мрзим то. А то си ти. Увек паднеш ниже но што ја могу да допрем.” (83) У почетку, Миранда је типичан пример повлашћеног слоја друштва који на подређени гледа с висине. Клег, међутим, у почетку то не смета превише будући да све правда њеном невероватном лепотом и *безгрешношћу*. У очајничким покушајима да му се приближи не би ли издејствовала слободу, Миранда учи свог мучитеља да плеше, али је и сама помисао да је додирне застрашујућа за њега (91). Идеал је, дакле, такав само док је недокучив, а како постаје опипљив, мање је и занимљив – тачније, митска потрага се ближи крају те се више не назире сврха прелепе илузије која ће, на крају, морати да сконча трагично.

Схвативши да други излаз не постоји, Миранда нуди Клегу брак, али и сексуални однос, надајући се да ће се тако спасти. Међутим, како увиђа њену *несикреност*, Фредерик је најпре кажњава тако што је везује и фотографише је нагу, “показавши јој ко је газда” (94), али и истичући да то “није ништа гадно” (95). Суштински импотентан, највише ужива у сликама где јој се не

види лице (где илузија, односно архетип, још увек није у потпуности нарушен), но, овај моменат значиће почетак суноврата њиховог односа.

“Ствари се више никад нису вратиле на старо, упркос свему што се догађало. Некако ми је доказано да се никада не можемо спојити, никада ме она не може разумети, претпостављам да би и она рекла да ја њу никада не бих могао разумети, или је никада нисам разумео.

У вези с ониме што сам урадио, свукао је, кад сам мало боље размислио о томе, увидео сам да то није било толико лоше; многи не би успели да се исконтролишу, само да фотографишу, то скоро да је говорило добро о мени.” (95)

Извињења која ће потом уследит очигледно неће бити искрена, будући да психички оболео Клег није у стању да сагледа своју грешку. Иако “не верује да је она од сорте која би пошла с њим у кревет” (103), он почиње све више да је гледа као такву – како баршунаста принцеза све више поприма карактеристике обичног људског бића, *цена* у његовим очима јој опада.

Неспособан за физички однос, није у стању ни да је пољуби када му то тражи, већ се осећа нелагодно при самој помисли да додирне *биће из вилинског света*. “Знам да сам био слаб. Требало је одмах да јој кажем да не буде одвратна. Био сам јако слаб. Као да сам радио нешто против своје воље.”, мисли Клег, признавши да га својим поступцима повређује (107-108).

“А онда је урадила нешто заиста шокантно. Нисам могао да верујем својим очима ... Било је ужасно. Било ми је мука, тресао сам се. Пожелео сам да се нађем на другој страни света. Било је горе него са проститутком; Њу нисам поштовао, али са Мирандом сам знао да не могу да поднесем ту срамоту.” (109)



Моменат који ће дефинитивно означити почетак Мирандиног краја јесте њен покушај сексуалног односа са својим отмицарем. За њега то је нешто скандалозно, као када би, попут Едипа, имао однос са мајком. Сирота девојка даље се *закопава* говорећи да ничег прљавог нема у томе, да то представља само “играње са телима, као што је плес, или игра” (111). Интересантно је поменути да се метафора *прљавог* и *чистог* небројено пута понавља у роману као означитељ моралног и неморалног, управо је Фредерик тај који константно инсистира на чистом и невином насупротив укаљаном, односно путеном, док за Миранду остаје мистерија зашто ју је заробио. Њен закључак је да је Клегово задовољство суштинско *сакупљачко* - “Његово је задовољство да ме држи заточену. Размишља о свим мушкарцима који би му завидели само кад би знали. Поседује ме.” (254)

“Она је била као све жене, ограниченог ума. Никада је више нисам поштовао. Био сам бесан данима ... Фотографије сам користио понекад да их гледам. Али, оне ми се нису *обраћале* ... Ништа није било добро, сву романтику је убила, била је као све друге жене. Нисам је више поштовао, ништа ту није остало да се поштује.”, упоран је Клег (113-114).

Хајвинг (Huving 2007: 28) примећује да је у Фаулсовим романима управо сексуални однос са анимом један од корака које треба прећи до стадијума индивидуације, па је самим тим категоричко одбијање њега само корак уназад - у духовни суноврат. „Укаљати Миранду значило би инцестуозно силовати фигуру мајке-девице-аниме-богиње“ (Huffaker 2010: 82). Клег фотографисањем Миранде доказује да његова „еротска природа може да се пробуди само на безбедној удаљености од објекта његове жеље“ (Јовановић 2007: 76), а, кад се приближи, губи статус аниме и буди агресивност у јунаку.

Његово понашање ће до краја према Миранди бити право мучитељско – на хладнокрван начин допустиће да умре. Никаква оправдања неће вредети, јер се пред њим понела као “обична уличарка” која ће “урадити било какву одвратну ствар само да добије шта жели” (118). Миранда га, на смрти, назива “прљавим малим мастурбирајућим црвом” који “крши сваки закон људскости” (120) што га само додатно узрујава и у његовој подсвести само појачава жељу да она нестане са овог света. Анима која је требало да му *покаже пут* потпуно је погрешно схваћена, те стога осуђена на пропаст. Убиство Миранде значи убиство људскости, крај свега хуманог у модерном, програмираном свету.

„Маргинализација женског принципа самом радњом романа представља још једну од назнака нужности његовог трагичног исхода“ јер „женски принцип је код Фаулса увек носилац животне радости и стваралачке снаге“ (Јовановић 2007: 74).

Роман *Колекционар*, поред Клегове, нуди засебну причу из Мирандине перспективе као жртве кобне отмице.

“Без гадости, без ичег сексуалног. Али, његове очи су луде. Сиве, са изгубљеном сивом светлошћу у њима. За почетак сам га непрекидно посматрала. Мислила сам, мора да је у питању секс, ако бих окренула леђа учинила бих то тако да не може да скочи на мене, и слушала сам. Морала сам да знам тачно где је у просторији.

Моћ. Постало је тако *стварно*.” (126)

Слабији су однели моћ над интелектуално јачима, те Миранда, несвесна своје улоге аниме, постаје заробљеник у мемљивом подруму, коначно схвативши да жели да преживи по сваку цену, свесна колико је свој

живот раније потцењивала, а, упркос томе, схвата да је жива “на начин на који је жива смрт” (128). За њу, њен тлачитељ искључиво је лудак: “Он очајнички жели да ми удовољи. Али, лудаци мора да су иначе такви. Нису они намерно луди, мора да су шокирани као и свако други када учини нешто страшно.” (127) Миранда сазнаје да ју је Клег читаве две године посматрао као своју *идеалну драгу*, савршену пројекцију аниме, апсолутно неукаљану. Како Јунг (2003: 79) каже

“слика Аниме, која је у очима сина слала мајци надљудски сјај, који је баналношћу свакодневице постепено скидан, да би доспела у несвесно, никако не губећи тиме своју првобитну пуноћу набоја и пуноћу инстинкта. Од тада је такорећи спремна на скок и првом приликом се пројектује када неко женско биће направи утисак који проваљује у свакодневицу.”

Тако је девојка дала значаја Клеговој свакодневици, његовом бедном животу у одрастању без мајке, чију слику очигледно подсвесно тражи у невиној Миранди.

“Са архетипом Аниме ступамо у царство богова ... Све што Анима дотакне постаје нуминозно, то јест безусловно, опасно, табуирано, магично. Она је змија у Рају безазленог човека, пуног добрих намера и наума.” (Јунг 2006: 16)

У Аристосу (90) Фаулс изражава фасцинацију утицајем који жена има на мушкарца, рекавши да “жене знају више о људској природи, више о мистерији, више о одржавању страсти у животу” (90).

Јунг (ибид.) такође разликује четири вида, односно ступња у развоју аниме: “*примитивна жена* (чулна, дивља, нагонска, коју персонификује *Ева*), *романтична жена* (идеализована, лепа, сублимне еротике, као Гетеова *Хелена*),

жена одуховљеног ероса (емоционална, продуктовљена, на пример *Девица Марија*), и, најзад, *мудра жена* (оличење женске мудрости и духовности – *Атена Палада*).“ Уверићемо се у то да Фаулс у својим делима ствара примере све четири *врсте*, а, на Мирандину жалост, према Клеговој перцепцији она спада у други тип, без обзира на своју амбицију да постане четврти.

Чак и у свом силном очају, Миранда не одустаје од своје праве функције аниме, или музе – да изведе неоствареног мушкарца на прави пут, освести га. Она покушава да га наведе на деловање, насупрот учмалом животарењу. Његова опседнутост ритуалима огледа се и у томе што никада не направи грешку при откључавању и закључавању, односно апсолутном обезбеђивању Мирандиног остатка у мемљивом подруму (148).

Ни после Мирандине смрти Клег не прекида свој вечити поход на аниму, што Стивенсон (Stephenson 2003: 22) доводи у везу са уметниковом константном потребом за стварањем (иако је овде реч о извитопереном уметнику). Он поново јури жену чије име почиње словом М, Маријану, те, ако је име Миранда било алузија на Шекспирову *Буру*, можда је Маријана алузија на причу о Робину Худу (ибид. : 23) – још једно отелотворење аниме за Клега, нетакнута госпођица, али овог пута, чини се, интелектуално инфериорна.

У роману *Чаробњак* Кончис каже да “вукови увек лове у пару” - Ерф се неће отворено сложити са овим Кончисовим мишљењем, али ће ипак пасти под његов утицај и постати жртва старчевих лукавих манипулација. Ипак, да ли можемо Кончису, који себе проглашава *Чаробњаком*, заиста приписати епитет подлости, а Николаса сматрати случајном жртвом? Свесни смо чињенице да Фаулсу није страно стављање читаоца у озбиљне моралне дилеме из којих је извући суд много теже него што мислимо. Уосталом, он нас

учи да значење његовог романа „лежи у било каквој реакцији коју изазива код читаоца и, што се њега тиче, „права“ реакција не постоји“ (предговор *Чаробњаку* 1976).

На почетку романа, наивни читалац би можда помислио да Фаулс жели да нам одржи некакву моралну лекцију, будући да цитира Маркиза де Сада, да је „окорели блудник ретко за жаљење“. Међутим, имајући на уму де Садова дела и ставове, може се закључити да је реч о сатиричној опаски на рачун друштва, чије је лицемерје Фаулс препознао још средином прошлог века, а оно, чини се, ни данас не јењава. Јасно је да је „окорели блудник“ управо Николас Ерф, двадесетпетогодишњи наставник енглеског језика и песник у покушају. Овај јунак склон је цинизму, омаловажавању својих простих родитеља, а, као и аутор романа, студирао је на Оксфорду, где је „добрио трећеразредну диплому и прворазредну илузију“ (17) – да је песник. Фон Францова (1996: 211) као карактеристике мушкарца са негативном анимом наводи заједљивост и склоност ка отровним примедбама, што итекако спада у Ерфове склоности. Овакви мушкарци често су „увредљиви попут старих девица, или осетљиви попут принцеза из бајке“ или пак склони вођењу „неуротичних псеудо-интелектуалних дијалога који их спречавају да дођу у непосредан додир са животом и његовим стварним решењима“ (ибид.: 214). Николас се стиди својих необразованих родитеља и, попут Клега, на одређени начин пати од комплекса мајке, што, према Јунговом тумачењу, може бити разлог за његов набусит став. Како Јунг објашњава, постоје позитивне стране комплекса мајке (мушкарац који има “лепо диферентован Ерос”, способност за пријатељство, одличан укус и естетско осећање, проицљивост и умешност својствену женама (Јунг 2003: 97) ).

“... оно што у негативном аспекту представља донжуанизам може се појавити у позитивном облику као смела и одлучна мушкост; амбициозна

тежња ка вишим циљевима; супротстављање свакој глупости, ускогрудости, неправди и лењости; спремност да се жртвује за оно што се сматра исправним, понекад на граници са хероизмом; истрајност, нефлексибилност и чврстина воље; радозналост која не одступа чак ни пред загонеткама универзума; и на крају, револуционарни дух који настоји да донесе ново лице свету.” (ибид.: 98)

Другу девојка која ће заокупирати Ерфово интересовање, Лили, односно Џули, чије право име дуго остаје неразјашњено, најпре упознајемо као духа Кончисове љубави из младости – она је девојка чија је „душа лепша него тело“ (99), па главном јунаку моментално постаје интересантнија него искварена, путена Алисон. Она је *чиста анима*, те је зато неодољива умишљеном *чистом анимусу* Нику, но, како ниједан екстремни принцип према Јунгу не може бити позитиван, испоставиће се да она мора бити *лажњак* – обичан инструмент у Кончисовој игри *дезинтоксикације*, јунговског процеса чији је циљ *прочишћење* психе – ослобађање од илузија и долазак до самоспознаје.

Лили је очарала главног јунака управо својом, условно речено, неутралношћу и недоступношћу, попут некаквог духа. Иако га Алисон привлачи као биће са којим ће задовољити своје физичке потребе, Лили још увек мора открити, што је чини додатно неодољивом (Acheson 1998: 26). Она је обучена као у доба Првог светског рата (попут Кончисове прве љубави), исмева Никову поезију, гледа му у длан, попут „несташне средњошколке“ избегава страствен физички контакт и жели да га „целива“ (164, 167). Није јој страном ни рецитовање Шекспира (симболично, управо *Буре*) – она је права „Астарта, мајка мистерије“ и Ерфова идеална Аријадна – „ни са ким се на овом свету не би мењао сад кад ју је пронашао и држао за руку“ (172 – 177).

„Наш свет можда изгледа сигурнији, неки други можда узбудљивији. Наш свет можда изгледа обавештенији, неки други мистериознији“, каже Фаулс у *Аристосу*. Ова тврдња се итекако може применити на Николасово размишљање – за њега је неодољиво подстицање „љупке, али уплашене муле“ Лили да се препусти његовој страсти (179). Изгледа да чар лежи управо у убеђивању (што читаоцу није изненађујуће за *ловца* попут Ерфа), као и чињеници да му она признаје да је та романса део плана лукавог Кончиса, који их види где год да су, као кроз камеру. Штавише, самопрокламовани Јунгов ученик (189) ће у једном моменту саопштити младићу да је девојка у који је заљубљен заправо шизорфеничарка за коју је боравак на Фраксосу део лечења, што ће, чини се, само распламсати Николасове страсти – што дубље залази у тајне, то се више везује за Лили, а Алисон постаје *ружна мрља* из прошлости. Чак би и пред Кончисом хтео да се *опере* од Алисон, те њен позив да се сретну у Атини представља као пуки поступак женске радозналости (196).

„Имала је око себе неку ауру предавања, као врата која неко силом треба да отвори. Али, задржавао ме је мрак с оне стране. Можда је то делимично била носталгија за лоренсовском несталом женском врстом прошлости, за женом у свему инфериорном у односу на мушкарца сем у тој великој снази тамне женске мистерије и лепоте, у носталгији за бриљантним вирилним мужјаком и тамном, распамећујућом женком. Суштинске одлике мушког и женског пола тако су се измешале у мом хермафродитском уму двадесетог века, да је ова промена ситуације у којој је жена потпуно жена и у којој сам ја принуђен да будем потпуно мушкарац, имала фасцинантну чар старинске куће после тесног стана у некој модерној, анонимној згради. Раније сам доста често бивао овако омађијан да пожелим секс, али никада до сада да пожелим љубав.“ (204)

Ник одбацује Алисон која представља *аутентичну* аниму, ону коју јунак крије у себи, те, попут ловца, јуриша за идеалном принцезом, какву је и Клег видео у Миранди. “Ако Ник жели, може провести читаву вечност јурећи Афродиту до њене пропасти, али неће постићи ништа значајно” (Huffaker 2010: 64). Фон Францова (1996: 214) на логичан начин објашњава склоност ка оваквим поступцима:

„Присуство аниме узрок је да се мушкарац изненада заљуби када по први пут види неку жену и одмах зна да је то она „права“. У тој ситуацији, мушкарац осећа као да је одувек био близак са том женом; он се тако беспомоћно заљуби да то свима око њега изгледа као потпуна лудост. Жене „вилинског“ карактера посебно су привлачне за такве пројекције аниме, јер тако задивљујуће неодређеном створењу мушкарци могу да припишу готово све, те стога могу да наставе са испредањем својих фантазија око ње.“

У Фаулсовој песми *Анадиомена* појављује се хоботница као симбол женске пропасти, али је Афродита, заведена, такође и заводница, а Лили уверљиво игра улогу Кирке (ибид.). Хафакер такође подсећа да парче њене хаљине које Ник кида подсећа на крпу која привлачи хоботницу, оба појма су сурогати идеалног, “а недостижни идеали су бледуњаве замене за стварност” (ибид.)

Иако му је мучна помисао на сусрет са Алисон, Ник жели то да учини из ината Кончису, наивно сматрајући да је она адут који треба употребити у игри са старцем. Међутим, он ни не слуги да је илузија моћи још једна од Кончирових подвала која би се могла повезати са Јунговим појмом *Gottähnlichkeit* (*god-almightiness*), симболичким инструментом у психолошком лечењу који пацијенту омогућава привидан осећај контроле и знања (Huffaker 2010: 65). Умишљени самотњак жели да изазове сажаљење своје



некадашње партнерке испричајући јој епизоду са сифилисом (слагавши је да још није сасвим излечен), каже да му је доста љубави и жена док размишља о Лили која, за разлику од Алисон, „не изазива вулгарност“. Ерфа чак нервира и то што је девојка живахна, није потиштена као што је очекивао, а не допада му се ни њена бржност према околној деци – и даље несвесно у њој тражи своје карактеристике којих жели да се ослободи, као што је вечита мизантропија и меланхолија. Алисон је, пак, све време свесна да је он њена истинска половина, те „не жели да буде овде ни са ким другим“ док он лицемерно себе назива „срањем, гадом“ (206 - 218).

С обзиром да ризикује да добије болест инсистирањем на односу са Николасом, уверавамо се да је њена потреба за њим неупитна и бескомпромисна, док ће он, у свом маниру, искористити прилику за секс. Ипак, главни јунак признаје да његова „стварна болест није нешто излечиво, као сифилис, већ нешто много баналније и много страшније, конгенитални промискуитет“ (222). Ова авантура завршава се „као и обично, Алисониним плакањем“ (227) јер Николас не одустаје од своје умишљене женске половине, *аниме*, коју види у Лили/Џули. Ерф даје сиротој Алисон неуверљиве изговоре што не може бити с њом док је она, истинско аутентично биће, све време свесна истине – он је користи „док не наиђе на бољи комад меса“, да „не може никад да мисли ни о чему другом, сем о себи“, као и да је његова прича о којејаквим мистеријама смешна – суштина је да је на острву „нека девојка коју жели да повали“ (228 – 231).

„Али, мила, не може се ником рећи: „Одлучио сам да морам да те волим.“ Могу да видим милион разлога због којих бих морао да те волим, јер (покушао сам да објасним) на свој начин, на свој савршено подли начин, ја те заиста волим“ (235), пише, за крај, Ерф Алисон, док, у свом маниру, на неки начин жали што ова није упознала своју супарницу, да види колико је

инфериорна у односу на Лили и схвати шта је „неодољиви самотњак“ у стању да освоји.

Ипак, док се са осећањем олакшања враћа на Фракос где кује план како да Џули/Лили и он побегну из канџи немилосрдног Кончиса, Ерф није свестан да га чека права ноћна мора у виду митске потраге – тежак пут до самоспознаје.

Између осталог, сазнаће да је део првобитног старчевог плана био да га привуче и Џулина сестра близнакиња, Џун, то јест да му и Џули досади као што је био случај са Алисон (у једном тренутку, Ник ће и открити да му је Џун привлачна, док ће се ова у инат сестри хвалити да их је младић помешао једном приликом). Иако су сестре завеле и двојицу Николасових претходника који су боравили у Грчкој као наставници, то га не спречава да пред Џули омаловажава Алисон и ужива у узбуђењу, док их посматра један од Кончисових људи, застрашујући црнац Џо. Уосталом, као што је речено у једном приказу књиге, без обзира што је пажња силних људи усмерена на њега, Николас никада није задовољан – Алисон му није била довољна, нити ће то постати (Walton 2009).

„Стајао сам између ове две девојке и болно осећао крхкост не само старчевог изузетног подухвата, већ самог времена. Знао сам да никада више нећу доживети сличну авантуру. Жртвовао бих све дане који су ми остали да живим, само кад бих бесконачно могао да продужим ово слепоподне, бесконачно да се вртим као у затвореном кругу...“ (296),

мисли сексуално исфрустрирани Ник, који, иако још увек није добио што је желео од Џули и и даље сумња у њен идентитет, све дубље тоне у зависност од ње. За њега је врло битно то што се Џули „осећа девичански“ поред њега (304), као и то да наводно није имала искуства с много мушкараца

у прошлости, јер другачије не би могла бити чиста анима, нити пројекција безгрешне мајке. У опхођењу с њом му не смета да буде, на моменте, патетичан (изјављујући да „никада није спавао са девојком попут ње“) – назива је „послушном гејшом“ и „божанственом сиреном“ (309). Њена „фригидност“ за њега је прави изазов, међутим, не би се жалио ни када би повремено могао заменити Џун са Џули, јер, на крају крајева, „свакој љубави треба мамац, предах да се хладно провери“ (311). Ерф ће помислити да Кончис није рачунао да се „сир у мишоловци може заљубити у миша“ (302), па ће се, не задуго, осећати као победник – док му не уследи „страшно суђење“.

Као што чини у сваком кризном моменту, Ерф ће се препустити сетном размишљању о Алисон, која му, чини се, одговара само када му је друга недоступна. Међутим, када сазна да се она наводно убила, обузеће га осећај кривице – Алисон није била „лажњак“, „толико је била слепа да га је и даље волела“, иако је он њене изјаве потцењивао, сматрао их неком врстом емотивне уцене. Иако почиње да идентификује своју наклоност ка Џули с осећањима према Алисон, сада се очајнички окреће Џули, покушавајући да пошто-пото потисне очај због смрти своје некадашње партнерке (Huffaker 2010: 49):

„У тренутку када сам највише желео да будем чист, осећао сам се као да сам упао у најдубље блато. Слободнији за будућност, а тешње везан за прошлост“, помислио је, док се, ни у овој ситуацији, није могао одупрети размишљању о Џули, својој „потпуној потреби“ (334).

Савршена женска фигура, „вечити објекат мушког трагања“ (Huffaker 2010: 6) није ништа бољи од Алисон коју је одбацио, сматрао лаком и прљавом. Кончис ће му индиректно пребацити грешку коју је начинио

изабравши Лили, а не Алисон, испричавши му причу из своје прошлости, када је, у време нацистичке окупације, постао *одговоран* за смрт осамдесеторо сељака јер је поступио у складу са својим истинским принципима одлучивши да лично не изрешета двојицу. “Да их је Кончис изрешетао, то би значило да пориче то ко је он заправо – људско биће за кога је тај вид егзекуције неразумни, варварски чин” (Acheson 1998: 28-29). “Слобода коју практикује Кончис је “много старија ... од слободе егзистенцијализма”: то је слобода која се води “моралним императивом” (441) који каже да не треба беспотребно да чинимо зло другима.” (ибид.) Кончис је, дакле, човек који живи са дубоко интегрисаном анимом, зрела индивидуа насупрот Ерфу.

Јунг такође уводи појам *синхроничитета* који означава феномен при коме унутрашњи образац изненада кореспондира са спољашњим, односно материјализацију онога што се налази у човековом уму.

“Под *феноменом синхроничитета* Јунг је мислио на значајну коинциденцију психичког и физичког догађаја који не могу узрочно да се повежу и одвојени су у простору или времену (нпр. сан који се остварује). Ове коинциденције произилазе из чињенице да простор, време и узрочност, које су за нашу свест апстрактне детерминанте догађаја, постају усвојене или поништене у несвесном ... Свест се ломи у процесу који је још увек јединство у несвесном, на тај начин разлажући или отежавајући схватање првобитног узајамног односа догађаја у “једном свету”.

Феномени синхроничитета су као пробијање тог трансценденталног јединства света у свет несвесног. Увек су непредвиђени и нерегуларни, пошто нису засновани на узрочности, и изазивају дивљење или страх, праве бесмислицу од наших уобичајених категорија мишљења. Парадоксално

јединство бића које они откривају Јунг је идентификовао са Дорновим *unus mundus*-ом." (Jaffe 1967: 21-22)

Ерфов прикривени страх се остварује – Алисон је жива, и одмах у њему буди жељу за осветом. Да ли је могуће жалити главног јунака када, након свега што јој је приредио, осећа неодољиву потребу да науди Алисон?

„... да из ње ископам или измамим истину, да јој ставим до знања како је њена издаја подла. Да јој ставим до знања да јој никада нећу опростити, чак и ако на коленима обиђе око екватора. Да је готово са њом. Да ми се смучила. Дезинтоксикован од ње, као што сам и од Лили био. Мислио сам, Господе, само кад бих могао да је шчепам! Али једно нисам хтео да радим: да је ловим! Само је требало да чекам. Довешће ми је они сада. А овог пута, послужићу се бичем!“

„Пред потребом да видим Алисон, све друго је нестало. Да је видим. Да из ње исцедим тајну.“, мисли Николас (485). Чак се и његова мучна потрага темељи на себичним разлозима – он као да жели да је види ради задовољења те неиздрживе радозналости, а не да би се потенцијално срео са девојком коју воли. Ипак, он је и даље киван на Лили и чини се да га је, можда чак и више него њена лаж, одбио њен промискуитет, природа попут његове:

„Тако сам готово могао да мислим на њу, да се сећам само оног лепршавог – као што се човек нежно сећа поетских, али прошлих тренутака из свог живота – и да је још увек мрзим због њеног реалног, њеног црног бича из садашњости“ (482). Неизмерно га погађа што је „лепршава девојка“, баршунаста Лили, ништа мање „скитница“ од Али, коју је хладнокрвно одбацио.

Јунг помиње два аспекта јављања аниме: доброћудни и злоћудни. Код Фаулса је најизраженији пример злоћудне аниме Лили, док је она доброћудна често скривена и њен значај увиђа се много касније. Фон Францова (1996: 212) наводи неколико примера митских кобних анима:

“... жена може бити виђена као смртоносна анима, јер је одвела Орфеја (којег носе мрачни “подземни” ликови) у његову пропаст. Злоћудне су и Лорелај из тевтонског мита, водени духови чија песма води људе у смрт ... Русалка: веровало се да су ова бића духови утопљених девојака које прво зачарају, а потом утапају мушкарце који туда пролазе.”

„Још увек не могу да дефинишем његову суштину. Човек у транзиту, тешко да је икад потпуно са вама. Имала сам обичај да мислим како је у питању разлика у годинама, али је било нешто много више од тога, не само они тренуци када би навучао на себе маску свога оца, свога стрица ... Мењао је маске у сасвим погрешном редоследу. Да ме је питао са маском младог човека, све би било друкчије. Заљубила сам се у њега (или у идеју о њему), била на ивици да изгубим своју хладнокрвност, знала сам да ће то доћи и да ће мој одговор доћи са оне стране донесене одлуке, ако буде изабрао прави тренутак.“,

мисли Џени о Данијелу Мартину (35). Често помињемо да мушки јунаци у Фаулсовим романима пате од јунговског комплекса мајке, док у овом случају Џени у Данијелу очито тражи оца. Њену опсесију њиме можемо упоредити са Мирандином опсесијом доминантним Ц. П. - ом, но Џени, као и Миранда, остаје само бледуњава анима која нема суштинске капацитете музе.

„Стално га срозавам, али нас то бар ставља на исти ниво. Никада пре тога нисам тако јасно видела да су „стари“ умови у ствари млади умови у

старим телима.“ (37) Данијелова веза са Џени очигледно је поступак незрелости, не истинске доминантне мушкости. Иако му је једно време она служила као муза, попут *Мишице* временшном уметнику у збирци приповедака *Кула од абоноса* (где је притом назив *мишица*, односно *mouse*, стилизован тако да одмах асоцира на *muse*, односно музу), она је, испоставиће се, као и Лили и Миранда, кратког рока трајања.

Вест која ће разбити привидну идилу са Џени јесте тешка болест пријатеља из младости, Антонија, који је заправо ожењен Дановом свастиком и правом љубављу, Џејн. Као што Ник чини Алисон, Дан својој љубавници већ пред одлазак у Енглеску даје наговештај раскида, при томе реквши да је њој потребан *неко*, а не нужно он. (52) Џенина емотивна зависност за њега не представља аутентичан однос, те ће Данов повратак у родну земљу значити и повратак истинској природи и приближавање самоспознаји.

„Све наше вредности биле су погрешне. Очекивали смо превише од других. Веровали превише. У историји двадесетог века постоји велика рупа. Граница. Било да си рођен пре 1939, или не. Свет, време... ишчашено. Скакали по три декаде унапред. Ми, препотопски, остали смо перманентно без горива. Твоја генерација зна само за спољашње. Визуелне ствари. Како су изгледале тридесете и четврдесете. Али не знате какво је било осећање. Са свим оним смешним декором срца којим су нас оптеретили.“ (53)

Генерацијски јаз између Дана и Џени тешко може бити премошћен, док су он и Џејн на истом нивоу, одрасли у истом периоду, сличног стања свести. Антони је, међутим, био другачијег карактера него Дан – „на пола пута да постане професор, прилежан, логичан ... имао је зрелост друге врсте, очигледно много сигурније знање о себи, ко је и шта жели да постане“ (57). Студент реномираног колеџа представљао је идеалног будућег супруга за

Џејн. Дан је био попут Фаулса, слободног духа, жељан да интегрише аниму у себи:

„Био је чак и мало љубоморан на њен род, њену женственост која је по његовом осећању дозвољавала природније и зрелије понашање: могла је и да буде подругљива и осећајна на начин који њему није био доступан. У било којој дискусији они су, у ствари, увек били на истој страни, против Антонија, заверени у нежном задиркивању...” (58)

Антони је у свом религиозном конзервативизму негативно представљен, што, познавајући Фаулсове ставове, никако не зачуђује. Како Џејн каже, „он само може да буде оно што је“, док она и Дан могу постати много више (61). Џејн као жена и Дан са својом израженом анимом заправо имају највећи потенцијал за духовни напредак, док Нел, која изузетно симпатише Антонија, више *нагиње* ка неосвешћености.

Фаулс, пак, тврди да је креативни процес унутрашње путовање епских размера, где се мушкарац сусреће са низом женских архетипова који га или одвраћају и понижавају, или му помажу и инспиришу га (Stephenson 2003: 44). Тако је и Дану вероватно било потребно најпре да се сусретне са негативним архетипом Џени не би ли се освестио и прихватио своју истинску половину Џејн.

Дан се присећа своје младости коју је провео у друштву своје истинске аниме Џејн и њене сестре Нел којом ће се касније оженити. Интересантно је приметити да су јунакиње које се испостављају правим за протагонисте Фаулсових романа готово увек *чулног* изгледа, тамне косе и упечатљивог лица, никако *прозирне*.



„Имала је fine, наглашене обрве, врло јасне, директне, браон очи које се слажу са њеном тамном, при извесном осветљењу скоро црном косом. Правилан нос, широка, увек осмехнута уста, чак и кад мирује. Осмехује се чак и сада док посматра своје прсте у води, као да јој је увек на уму нешто весело што је чула пре један сат.“ (23)

С друге стране, изглед млађане Џени упућује на женску инфериорност, конвенционалну лепоту којој је типичан неосвешћен мушкарац склон:

„Џени је имала онај филмски имиџ који се сувише добро поклапао са текућим представама о томе шта је код младих жена сексуално пожељно ... Извесна крхкост ногу, елегантни немар, лепо тело, фина уста, благе очи и спремна отвореност на лицу ... Принцеза двадесетог века, изазивала је исте снове, баш као и оне праве које су чезнуле иза дебелих зидина својих замкова и опседале једно друго доба залуђено концептом о недостижном ... није увек могла да избрише тај израз празне дистинкције и лежерне лепоте који имају много фотографисане жене, Шримптонке и Твиги овога света.“ (67)

Џенин *телевизијски* идеал лепоте такође упућује на бескорисност, односно оно што смо, у контексту Миранде Греј, помињали *као злато краља Миде*. Фаулс је, уосталом, често средовечним мушкарцима приписивао неутаживу потребу за *вечном мадошћу*, што за последицу има тражење што млађих љубавница (Gonzales Gatti 1993: 6).

„Та жеља да буде своја млада жена, а не само сан шовинистичког мушког света, на свој начин ју је деформисала: њена слећеност са мушкарцима који су је ценили само по изгледу могла је да буде болно непријатна – и заиста ме је у почетку навела на погрешан закључак. Та њена повученост била је добра за улогу, али сам сматрао да је прилично глупа у

приватном животу, све то стидљиво бежање, као газела, од најмањег погрешног приступа.“ (68)

Сетимо се да је и Лили у *Чаробњаку* била поређена са газелом, али и недостижном, уплашеном сиреном, но, таква улога је нужно у лажна. Примећујемо и да се Џени углавном помиње у контексту својих улога, као да јој недостаје сопствено *ја*, као да је њена личност испразна, дефинитивно несвесна сопственог анимуса. Она, нажалост, спада у трећи тип жена према теорији психоаналитичара Адлера - жене које „појачавају хор гласова који признају само мушкарцу сву делатну способност и за њега траже неки нарочити положај“, „оне су потпуно осведочене о мањој вредности жене као и о томе да је само мушкарац позван да нешто вредније створи“ (1984: 142). Та врста жене је, наиме, чиста супротност Фаулсовој слободној жени, оној која, према Јунговој теорији, живи у складу са сопственим анимусом – освешћена, способна за живот, духовно ништа слабија од мушкарца.

Док се присећа своје тетке Мили, Дан (као и Фаулс) изражава веру у супериорност женског рода тиме што сажаљева жене које без борбе прихватају инфериорну улогу:

„Да је мој отац био командант концентрационог логора, она би стигла догле да сматра геноцид неопходним – али не из злобе, већ из потпуног недостатка вере у сопствену способност суда.

...

Само да је покушала, могла је она да разуме мој запупели књижевни ентузијазам, само да је покушала, могла је она да буде мало више у току са временом, није смисао живота у чаши јабуковог сока на тениским скуповима... Јадна жена, уопште нисам био фер.“ (91)

Дан чак везе младих жена са старијим мушкарцима поистовећује са инџестом (ибид.) те је искрен у погледу својих правих мотива у вези са Џени - можемо рећи да полако увиђа сопствену *неаутентичност*. Млађане аниме, личности још увек неразвијене, само су тренутни ужитак и бег од сопствене незрелости. Иако свесно често нису *криве* за свој статус, Фаулс им увек одељује пропаст – болно сазнање да су ништа друго до *потрошна роба*.

Антони је био “опседнут мишљу о некој врсти митског брака” између Дана и Џејн “који је он спречио” (207) – свестан да је суштинска веза она између ово двоје, а не оних који су завршили у браку. Након што постане самосвестан и прихвати истину од које је деценијама, он самоиницијативно окончава свој живот.

“Дан је нејасно осећао да се од нечег сакрио или пропустио да нешто схвати, да је болно недовољан и незадовољан, а да је то нешто мање дефинисано у баналној поларности истинске сиротиње тамо доле и његовог привилегованог комфора, више у ономе што је назрео током дана... што је Бекет назрео иза свог амбивалентног симболизма и “лутајућег романтичарског песимизма”: сви смо сами, самоћа је основ људске судбине. Ја сам то што јесам. Што јесте, јесте. Замишљао је да у оној нејасној фигури доле види своје истинско изгубљено ја: само фантом на ивици егзистенције у некој ноћној улици своје психе, без повезаности и могућности комуникације, вечно раздвојен.” (238)

“Није он волео да губи љубавнице, већ је, пошто их једном “открије”, био спреман на губитак. У тим ситуацијама је неизбежно било елемената суровости, егоизма, непопустљивости. Не може се тек тако рећи једном људском бићу а да га не увредиш: анализирао сам те, искусио те, научио од тебе, било ми је забавно и интересантно. А сада бих хтео да идем даље.” (247)

Међу бројним Данијеловим освајањима била је и млађана Мирјам која је живела код њега попут кућног љубимца, док им се није придружила и њена сестра Марцори. Био је у ситуацији да живи фантазију просечног мушкарца и *користи* обе девојке, међутим, ни то га није довољно задржало, што иде у прилог томе да је вечито патио од неког недостатка у животу. Ћерки признаје да, као писац, углавном није талентован за међуљудске односе те да се боље сналази у измишљеним (276), и стога спас види у писању романа.

“Иронија је у томе што су сви уметници, бар у процесу стваралаштва, много више “божанствени” од било ког првог подстицаја, научног или теолошког, до чијег постојања можемо доћи закључивањем. Они, наравно, нису слободни ни генетски, ни од своје средине, нити технички; заробљени унутар свог талента који су добили, унутар свог прошлог и садашњег искуства, какво год оно било. Па ипак, чак је и та њихова ограничена слобода много већа – због огромне шуме имагинарног, због дозволе западног друштва да се по њој слободно крећу – него што је има било које друго људско биће, за изузетком, можда, мистичара или лудака. И та слобода је за њих једина реалност, без везе са тим како публика реагује на евентуални производ њихове добро простудираних самоће.” (285)

Чак је и Јунг интегрисао аниму у себи објаснивши да је, након раскида сарадње са Фројдом, често свој рад доводио у питање, не могавши да одлучи да ли се ту радило о науци или уметности, док једном приликом није чуо “женски глас” који му је рекао да је то уметност. (Стајн 2007: 143) Схватио је да то заправо проговара његова унутрашња фигура коју је неопходно прихватити у циљу духовног раста.

Снимање у Египту за Данијела значи достизање самоспознаје у егзотичном окружењу.

„Љубав је тако чудна ствар, откад је света и века, љубавници имају илузију да због ње, љубави, постају ближи, што се, наравно, и догађа, физички и психолошки. Али љубав је исто тако заснована на неким сасвим слепим претпоставкама, на пример да вољено биће у првој фази заљубљености показује своју праву и трајну природу. Док та фаза у ствари представља бескрајно деликатну равнотежу узајамних илузија, један тако суптилан механизам да и најмања трунка прашине – мешање препознатих жеља, укуса, промена карактера, било која нова информација која рањава ткиво идиле . може да поквари његов рад.“ (295)

Дан не жели да буде “архетипски Британац” и страна му је

“њихова енглештина, њихов патриотизам, дужност, национална судбина, жртвовање сваког личног темперамента и наклоности (мада, наравно, не и личне амбиције) неком спољашњем систему, неком квазимитском циљу, иако је и он сам, на изванредан начин, стварао митове.” (437)

Његов покушај да се *опере* од Џејн када каже Џени да је ова обична средовечна жена коју би млада љубавница сигурно сажалеувала (441).

Код Јунга (2008: 167) постоји јасно објашњење потраге за *чистом*, баршунастом женом и обезвређивање оне стварне, са свим манама:

“Будући да се душевни однос према жени изражавао колективним обожавањем Марије, лик жене изгубио је вредност, на коју људско биће има извесно природно право. Ова вредност, која свој природни израз налази само у индивидуалном избору, губи се у несвесном кад индивидуални (избор)

бива замењен колективним изразом. У несвесном лик жене добија улогу, која оживљава инфантилно-архаичне доминанте. Тиме се релативно обезвређивање стварне жене компензује демонским цртама.”

Иако се испоставља као крхка илузија, и Џени, која је једно време Данијелу била каква-таква муза, добија жељу за осветом након обезвређивања. У бесном писму препричава му сексуалне доживљаје са Американцима Стивом и Кејт, не желећи више да буде “само у његовом сценарију”, већ аутентична жена. (458)

Јунг каже да

“Анима обично садржи све те уобичајене људске особине које свесном ставу недостају. Тиранин кога муче ружни снови, мрачна предсказања и унутрашњи страхови ... Његова анима садржи све оне мањкаве особине које персони недостају. Ако је персона интелектуална, анима ће сигурно бити сентиментална.

...

Овај контраст постоји зато што мушкарац није у свим стварима потпуно мужеван, већ има и неке женске особине. Што је његов спољашњи став мужевнији, то су његове женске особине потиснутије: уместо у свесном, оне се појављују у његовом несвесном пољу. ” (Стајн 2007: 155-157)

Према Јунгу, неминован корак у развоју психе јесте интегрисање особина супротног пола у себи, као и суочавање са сенком, односно свим оним што не желимо да будемо. С тим у вези, Фаулсови јунаци који пошто-пото потискују сентименталност управо су најмање освешћени.

У делу *Аион* Јунг даље наглашава да се анима, односно анимус, може спознати само кроз везу са партнером супротног пола, “јер једино у таквој вези њихове пројекције постају оперативне” (Стајн 2007: 163). Стајн додаје да се архетип појављује у “пројекцији особе која носи њихове особине и карактеристике у важној мери, особе која може да изазове несвесну реакцију из овог поља” (ибид.). Дакле, мушкарац који одбацује жену карактеристика сличних његовим заправо је неспреман за интегрисање сопствене аниме, па тако и за процес самоспознаје. Као што, према Јунгу, дечак бежи од сувише јаке и привлачне девојчице, тако и типичан Фаулсов јунак бежи од путене жене која се не стиди сопствене сексуалности.

Јунг илуструје моћ чулне жене другоразредним романом *Она* Рајдера Хагарда који описује “бесмртну фаталну жену у афричкој дивљини, чијим командама морају да се повинују”. Управо *Она* је “богиња која непрекидно умире и васкрсава, која води мушкарце у ватру страсти и, на крају, у пропаст”. (Стајн 2007: 165-166) Међутим, како је цена спознавања Јаства веома висока, тако је и мушкарац способан да издржи лавину емоција и страсти заправо способан да стекне самоспознају.

Јунг нас подсећа на прастару мудрост која каже да жена треба да буде беспомоћна да би привукла мушкарца. Он жели да каже да је склоност мачо мушкарца ка јадној, нежној, беспомоћној жени заправо знак неинтегрисане аниме. “Анима представља неразвијену страну мушкарца, где је он несвесно беспомоћан и несигуран, мрачан и двосмислен.” (Стајн 2007: 167) С друге стране, ни жене нису лишене оваквих илузија, па ће тако снажну жену често привући слаб мушкарац, при чему се у њој јавља *архетип спаситеља* чија је неодољива потреба да извуче мушкарца из некаквог пакла. Управо са овиме у вези, Данијел признаје да га је на неки начин код Џени привлачила та неодољива зависност:

“Та анимална страна у њему стајала је тамо замишљајући поновно поседовање, замишљајући Џени каква је понекад била, будући да њено писмо није умањило, иако му је то била намера, еротску склоност те исте животиње. У таквим приликама Џени је много више била онаква како је описала Кејт на крају своје авантуре: тако млада и нежна, дете које тражи заштиту. Потпуно зависна.” (462)

Роман *Мантиса* из психоаналитичке перспективе интересно је посматрати у виду пројекције архетипа аниме (коју у овом случају представља Ерато) која може имати двојак карактер – инспиришући и плодносни, али и кобни, деструктивни по мушког јунака. Сам аутор у роману помиње Фројдову психологију, односно порекло уметности из сексуалних садржаја, што ће прихватити и Џон Барт у својим романима. Сексуални чин као инспираација није стран Фаулсу од почетка његовог стваралаштва, будући да се увек залагао за сексуалне слободе насупрот крутим ставовима околине. Фаулсу својствена доминантна улога жене итекако је изражена у *Мантиси*, будући да ће се, како ћемо видети, јунаку потцењивање жене вишеструко лошим вратити. Такозвана *борба полова* као психолошки феномен уочљива је у роману у виду жестоких свађа између Мајлса и Ерато, при чему га она константно искушава, изигравајући час покорну слушкињу, час мучитељку, што је феномен који се може посматрати из феминистичке перспективе, будући да је сам Фаулс познат по давању подршке феминизму, али и осећају да не може много допринети овм покрету будући да као мушкарац не може у потпуности да докучи положај жена (Stephenson 2003: 55).



„Надам се да сам у основи феминиста, али свакако се не бих тако називао у поређењу са многим одличним женским писцима. Део мене мора остати мушки.“ (Vipond 1995<sup>40</sup>)

Аутор, ипак, тврди да „прави хуманизам мора бити феминистички“, те зато женама даје доминантну улогу у својим романима показујући васколико разумевање за њих.

Двојака улога архетипа аниме према Јунгу – плодоносна и деструктивна, увелико је истражена у ауторова три најранија, али и најистакнутија романа, док је честа мушкарчева лажна представа о *савршеној* аними вечити камен спотицања Фаулсових јунака, па тако и Мајлса Грина.

Грин се најпре суочава са супругом, а затим и са докторком, плашећи се да се обрео у лудници (9). Можемо тврдити да су и супруга и докторка манифестације свемогуће музе Ерато, која се може посматрати и као манифестација фигуре мајке. Подсетимо се, *чиста* и *невина* анима мушком јунаку најчешће је замена за мајку, те ступање у физички однос с њом значи инцест односно кобни завршетак. Јунг каже да

“Ова замена потиче отуда што регресија либида поново оживљава путеве и начине детињства, а пре свега однос према мајци; а што је детету некада било природно и корисно, то за одраслог човека значи душевну опасност, која се изражава симболом инцеста. Пошто се табу инцеста супротставља инцесту и задржава га на његовом регресивном путу, либидо може бити преведен на аналогије с мајком које производи оно несвесно. На тај начин либидо опет постаје прогресиван и то на донекле повишеном ступњу свести, насупротив ранијем.” (2005: 185)

---

40 Stephenson 2003: 55

Проблем трансфера инфантилних жеља заузима централно место у Јунговој аналитичкој психологији, с тим што их он посматра на шири начин него Фројд, те тако Јеротић (1994: 346) цитира његову тврдњу из 1916.:

“Не могу да сматрам трансфер једино као пренос инфантилних еротских фантазија, упркос њиховом неоспорном присуству; ја у трансферу видим процес развијања осећања, као и процес прилагођавања. Са овога становишта инфантилне еротске фантазије пре се појављују као материјал поређења, или као подесна слика нечега што се још не разуме, а не као независне жеље. Ово ми изгледа стваран разлог зашто су ове фантазије несвесне.”

Грин, дакле, преноси своје потиснуте жеље на *докторку*, која представља његову доминантну мајку од чије надмоћи жели пошто-пото да се отргне. Она је заправо његов психоаналитичар са којим има непрофесионално присан однос – још је Фројд увео и појам *контратрансфера* који представља доживљаје терапеута у односу на трансфер пацијента, односно субјективне реакције аналитичара који проблеме пацијента доживљава као сопствене. Видећемо касније да се можда и Ерато *лечи* кроз конфликте са Грином. Није први Барт уметника и његово дело, односно уметника и посматрача повезао на еротски начин – Још је Јунг приметио честу пацијентову жељу за зближавањем са терапеутом.

“Инфантилни сексуални садржаји у трансферу могу да сакрију пацијентову жељу да ступи у присан однос са аналитичарем ... Док аналитичар слуша свога пацијента, одиграва се, заправо, и несвестан процес пројекције, интројекције и идентификације. Процес освешћивања овог процеса у аналитичара значи и пречишћавање садржаја процеса, што му

омогућава благовремену и релативно тачну интерпретацију ових садржаја упућених пацијенту.”,

рекао је Јеротић на тему Јунговог трансфера (1994: 360-363).

Стивенсон (Stephenson 2003: 58) упућује на Фаулсово придавање социјалне важности сексуалним везама. „Истраживање сексуалности у његовим текстовима није само у погледу јунака (или читаоца) и његовог задовољства, већ је део непрекидног испитивања улоге појединца у друштву.“ (ибид.) Према Фукоу<sup>41</sup>, термин *сексуалност* потиче још из деветнаестог века, где је означавао

„усвајање групе правила и норми – делом традиционалних, делом нових – подржаних од стране религиозних, правних, педагошких и медицинских институција; као и промена путем којих су појединци процењивали и вредновали своје понашање, дужности, задовољства, осећања и утиске, снове.“

Фаулсу није страно ни истраживање хомосексуалности, промискуитета, чак ни садомазохизма у романима, па тако чињеницу да је Мајлс Грин *трудан* можемо тумачити и као његово стављање у позицију жене која нужно представља потлачени пол, односно, он постаје инфериоран.

Већ у другом поглављу романа Фаулс износи контраст две манифестације Ерато, најпре цитирајући Лемпирија (49):

“ЕРАТО, заштитиница лирике, осећајне и љубавне поезије; приказује се са венцем од ружа и мирте на глави и лиром у руци, замишљеног, а каткад веселог и живахног погледа; зазивају је љубавници, нарочито у априлу.”

---

41 Stephenson (2003: 58)

Међутим, убрзо се муза појављује у потпуно другачијем светлу – као љута панк рокерка, лишена невине женствености. Ова манифестација Ерато може се тумачити као симбол феминизма који тврде да је Фаулс заговарао, будући да се и сама жали да је “жртва историјске мушке фашистичке завере” (52). Жена која се не либи да изрази своје мишљење, користећи се псовкама и отворено се супротстављајући мушкарцу код Фаулса увек бива *аутентична* (сетимо се Алисон која није била *лажњак*), али управо такву неосвешћен мушкарац одбацује и окреће се лажно невиној, што ћемо јасно видети и код Мајлса када се Ерато трансформише у свој *оригинални* облик. Њен изглед постаје попут Лили у *Чаробњаку*, баршунасти “сан снова” (57) – постаје идеална мушка партнерка, но, нажалост, никако озбиљно схваћена у својој горућој жељи да се бори против шовинизма (59).

По свему судећи, у уму *шовинисте* попут Грина управо та идеална, невина женска фигура заправо је ништа друго до објекат над којим се лако може владати, у шта нас уверава јунакова расправа са Ерато. Њено мишљење се апсолутно не цени, док је њена функција очито искључиво да “излуђује мушкарце” (60-61). Њену “главну одлику – чедност” (65) Мајлс искључиво посматра из сексуалне перспективе и чини све да је примора на физички однос (који би у овом случају представљао инцест), док га она заправо подсећа на његову просечност као писца, односно врши јунговску дезинтоксикацију (68), а као таква убрзо ће постати непожељна:

“Нисам ја крива што сам програмирана робиња ма какве глупе нарави коју си ми створио. Ма каквог неумешног скупа тобожњих женских осећања које си скарабуцио за мене. А о *твом* лику да и не говоримо. Примећујем да о његовом крајње непоузданом статусу није било ни речи. Питам се ко повлачи *његове* конце?” (86)

Банализујући праву сврху аниме, јунак ће *извући дебљи крај* будући да се према њој понаша попут мушког насилника.

“Не могу да уживам кад немам никакав статус. Кад не знам чак ни ко би требало да будем. Кад бих знала, ово би се могло окончати истог часа ... Невина сам као новорођенче. Ти то *уопште* не схваташ ... Ти си ми срочио читаву ону приповест о фауну коју сам морала да испричам, а онда си ми, чим сам завршила, рекао да лажем. Да сам чедна као го-го играчица. Знаш, то је као да си сводник који оптужује неку од својих девојака да је курва.” (94-95)

Без обзира на његово потцењивање, Ерато је ту да усмерава Мајлса у стварању уметничког дела, неретко путем провокација и еротских *игрица*. Он јој, нажалост, узвраћа *моралисањем*, оптужбама да је непристојна:

“Твоја запањујућа дрскост, ето шта ме је спопало! ... Прозрео сам ја твоју игру. Ти само покушаваш да надугачко и нашироко распредаш о једној еротској ситуацији која је ван свих граница уметничке пристојности.” (113)

Његов шовинизам доћи ће до потпуног изражаја, а касније ћемо се уверити шта је цена омаловажавања жене:

“Заиста је безнадежно очекивати да надахнеш ишта вредно анализе барем за докторат када увек мислиш само на једно: како да што пре наведеш људе да се скину и заврше у кревету ... Знаш да си, у суштини, добродушно чељаде и осећам извесну наклоност према теби. Ти би, у ствари, била сјајна гејша. Али тако си очајно ван свих токова.” (118)

“Буди онда жена, и уживај у томе. Али немој се трудити да мозгаш. Прихвати да су биолошке карте тако подељене. Не можеш истовремено имати мушки мозак и интелект, и манију да будеш свеопшта девојка. Има ли то смисла?” (120)

Након понижавања Ерато, читалац је сведок неочекиваног следа догађаја – наједном Мајлс непомично лежи на земљи (128).

У тренуцима када Мајлс поново постаје пацијент свезнајуће докторке, Фаулс нас уводи у поглавље наново цитирајући Декарта (129):

“Али разлог, са којег су многи уверени да је то тешко сазнати и да је исто тако тешко сазнати шта је њихова душа, јесте тај што никада не уздижу свој дух изнад чулних ствари и толико су навикли да све посматрају једино одсликавајући својим представама, које су посебан начин схватања материјалних ствари, да све оно што се не може представити, њима изгледа нерационално.”

Убрзо ће јунак схватити да је његово виђење музе (у овом случају и сваке жене) потпуно погрешно, те да мора платити цену своје *глупости*. Фаулс замера просечном мушкарцу на ограничениости, неспособности разумевања жена, те потцењивању њих, па је тако за Грина заслужена казна поновно лежање у болничкој постељи, где је на докторки Делфи да га покуша излечити од духовне инфериорности.

„Мнемозинина кћерка зури у своју жртву на поду, замишљено лижући своје још увек стегнуте зглобове прстију.“ (129)

Ерато му даје до знања које су последице потцењивања једне докторке, или пак музе (доминантне женске фигуре), те ће можда боље за њега бити да настави живот, „врло вероватно кориснији него досадашњи“ и то „као путар или ђубретар“ (140). Мајлс је очито „пропустио животну прилику“ (141), где се очигледно мисли на његов духовни раст и самоспознају. Она саму себе назива *слободном женом*, што је и синоним за Сару Вудраф, која је, иако

одбачена, врло самосвесна и интелектуално супериорна у односу на „нижеразредно пискарало“ од Грина (145).

На моменат ће нам се, пак, учинити, да Мајлс и Ерато уживају у препуцавању, те се на тренутак поново *воле* (148). Њихови дуги разговори препуни су интелектуалног надметања мада је управо превелик број размењених речи између њих двоје учинио да критика лоше реагује на овај роман, називајући га досадним и замарајућим.

Грин очито ужива у оваквим *љубавним игрицама*, али чини се да не би поднео реалност Ератине изразите супериорности – њена сурова искреност га врећа, те му очигледно смета то што није субмисивна (163). Ипак, права истина убрзо излази на видело, кобна по Мајлса, који је заправо ништа друго до просек, неталентовано *пискарало* о коме говори Ерато:

„И одувек те је одликовао тако редак таленат да не умеш да се изразиш. То је много привлачније и занимљивије него бити вешт са речима. Мислим да се страшно потцењујеш. Оних што знају шта хоће да кажу, и умеју то да искажу, има на претек. То што немаш појма о томе чини те безмало јединственим ...

Управо због тога сам се и појавила пред тобом као стварна особа, мили. Зато што се с тобом осећам тако сигурно. Јер свесна сам чак и ако би неким случајем – не дао бог, али знам да ти то никад не би урадио – изврдао нашу малу погодбу и покушао да све ово запишеш, сигурна сам да не би био у стању, колико год се трудио. У ствари, једном сам замишљала и другим писцима, али ниједан од њих ми није уливао тако темељан осећај сигурности попут тебе.“ (163-164)

Овде се поново суочавамо са једним од доминантних мотива у Фаулсовој књижевности – доминантношћу жена у односу на мушкарце. Још је Јунг говорио о погрешној пројекцији аниме, односно неспособности мушкарца да интегрише женски архетип у себи самом, што га нужно доводи до духовног пада. Управо је такав мушкарац духовно инфериоран, каквим га види муза – неспособан за ширину сагледавања света, он остаје ништа друго до трећеразредни покушај уметника коме се чак и муза руга.

“Свеколика култура је ширење нашег свесног бића.

То је оно што нам је потребно, то јест, широки хоризонт свести и дубље разумевање.”,

рекао је Јунг (2000: 40), а управо је “широки хоризонт свести” Мајлс одбацио понизивши Ерато.

“Човек чије се срце не мења, неће променити срце ниједног другог човека.” (Јунг 2000: 42) Неспособан за промену, Грин није у стању да постигне *виши циљ*, односно постане ваљан уметник. “Не можете извршити утицај ако нисте осетљиви на утицаје.”, тврди Јунг<sup>42</sup>, па тако ни Грин, затворен за разумевање своје музе, никада неће бити писац чија ће дела утицати н читаоце. Супротстављањем музи он се заправо супротставља природи, односно архетипу аниме у себи самом, а, према Јунгу, борба са природом само се може лоше завршити по човека:

“Еротика је заправо једно Надмоћно, које се, као природа, даде савладати и искористити, као да је оно слабо. Тријумф над природом међутим скупо је плаћен. Природи нису потребна принципијелна објашњења, већ се она задовољава са трпљењем и мудромером. “Ерос је

---

42 Јеротић 1994: 367



велики демон” као што каже мудра Диотиме Сократу. Човек с њим никад не може изаћи на крај, или с њим може изаћи на крај само на сопствену штету. Он није цела природа у нама, али барем један од њених главних аспеката.” (Јунг 2008: 163)

Упркос њеним покушајима да му *прошири видике*, он остаје ништа друго до умишљени шовиниста, што код Фаулса нужно има кобне последице – претвориће се у смешну карикатуру чији ће смисао живота ишчезнути. Сви њени напори да од њега начини мушкарца способног да разуме и поштује жену нажалост су узалудни, те се наизглед врсни писац Мајлс Грин испоставља као ништа друго до просечни мушкарац без икакве склоности ка уметности, на нивоу какво занатлије, како ће и сама Ерато рећи.

Јунг чак говори и о такозваном *архетипу спаситеља* на који се можда до сада није обратило довољно пажње, а који је присутан у сваком човеку, нарочито духовно оствареном и самосвесном. Према Јунговој теорији, терапеут овај архетип треба да активира у себи, а, како је *терапеут* у роману Мантиса *Ерато*, на њој је терет или спаситеља, или уништитеља.

„Моја будаласта женска осећања нису важна. Желим оно што ти желиш. Ти си мушкарац.” (168) Као што видимо, Ерато хитро мења улоге – од доминантне ка субмисивној, а чини се да у овој другој највише прија Мајлсу, за кога су изгледа све мање наде да достигне самоспознају.

Константно упоређујући Мајлса са својим претходним *љубавницима*, односно писцима које је инспирисала, она му подстиче несигурност и чини га још више инфериорним у свом умишљеном положају *алфа мужјака*. Ерато, заправо, банализује мушкарце на начин на који типичан доминантни мушкарац банализује жене – говори о њима на шаљив, чак и подругљив начин попут мушкарца који *лупају рецке* својим успешним освајањима.

„Али увек покушаваш да ме претвориш у нешто што нисам. Као да бих ти се више допадала да сам савршена ... Чини ми се да никад не могу да будем заиста онаква какву ме ти хоћеш.“ (174)

С друге стране, у Маготу имамо двојицу мушких јунака који се савршено допуњују – лорда Бартоломјуа и Дика. Лејсију, који све време не зна сврху путовања (103), Бартоломју каже следеће о свом слуги:

“Дерите га живог, радите било шта, и он ће се потчинити. Ја сам његов животни принцип, Лејси, без мене он је само корен, камен. Ако ја умрем, одмах умире и он. Он то веома добро зна, као и ја. Ово не говорим без разлога. То је у жеговим венама, свакој његовој кости, као што коњ зна ко му је господар од свих јахача.” (104)

Ајскоф се пита да ли је то нека первезна веза (105), међутим, може се рећи да се Дик и Бартоломју савршено допуњују, попут једног бића. Бартоломју је заправо Диков анимус, доминантна фигура која га покреће, али је у исто време господару потребна истинска, физичка мушкост, чији недостатак надомешћује контролишући слугу. Према Бартоломјуовој теорији, ако он нестане са овог света, нестаће и Дик који је завистан од њега, а, с друге стране, можда је Диков живот жртва која мора да се поднесе у циљу господаревог спознања *више тајне*. Џонс, уосталом, описује Дика више као дрвену фигуру него човека (122), која знаке *живота* показује само пред Ребеком. Бартоломју и Дик могу се посматрати и као једна личност у расцепу, пут Доктора Цекила и Мистера Хајда. На ову тему Јунг каже:

“Такви људи, чија је свест на другачијем нивоу развоја од наше, не осећају “душу” (или психу) као јединство. Многи примитивни народи сматрају да човек, поред своје, има и “дивљу душу”, и да је та дивља душа отеловљена у дивљој животињи или дрвету, са којима се дата људска јединка

психички донекле поистовећује ... Добро је позната психолошка чињеница да појединац може несвесно да се поистовети са неком другом особом или предметом." (1996: 19)

Јунг упућује и на такозвано "унутрашње двојство" - борбу мушког и женског принципа у појединцу, које је често приказано хермафродитском фигуром, те наводи пример "крунисаног хермафродита" из једног алхемијског рукописа из седамнаестог века, биће коме је једна глава мушка, а друга женска (ибид. 30). Савремени човек се, међутим, штити од архетипа, верујући да је господар своје душе, али се цивилизована свест не може потпуно отцепити од природних нагона, те су они "приморани да се изражавају на посредан начин" (ибид. 88).

Поменућемо и Јунгово истицање коптског приказа (кружног облика - мандале) четири светска угла зодијака, у чијем су средишту Сунце и Месец (2005: 341). *Заокружење* бића се, дакле, може постићи уз зрео однос са себи равним супротним полом, што Ник може учинити са Алисон. О зрелом спајању мушкарца и жене Хендерсон каже:

"Овде долазимо до оног аспекта иницијације који зближава мушкарца са женом и жену са мушкарцем тако да, заправо, исправља неку врсту првобитне супротности између њих. Тада мушкарчево знање (Логос) среће женину податност (Ерос) и њихово сједињавање приказано је у оном симболичком обреду светог венчања, који представља средиште иницијације још од њених коренима у древним мисеријским религијама. Али, модерни људи то веома тешко схватају, и обично је потребно да прођу кроз посебну кризу у животу да би разумели шта то значи." (1996: 145)

Заиста, ритуал Бартоломјуа и његово двоје поданика испрва изгледа као некакав мрачни обред венчања у коме лорд игра улогу сатанистичког

свештеника. Њихово жртвовање је услед *већег добра*, Бартоломјуовог контакта са вишим бићем, богом, или попут Фауста, ђаволом. Услед бескрајне интелектуалне супериорности, Бартоломјуова неутажива потреба је да сазна *вишу* тајну људског постојања. Он је, као и Кончис, индивидуа изражене аниме, доминантан и бескомпромисан, спреман на драстичне промене у циљу самоспознаје:

“... Дик је узима за руку, тера је да се окрене ка пећини, као да су млада и младожења пред црквом на дан венчања. И они закорачише преко бусенова ка пећини, господине, рука у руци, док их је лорд пратио. Таква је то чудна била поворка, какву никад нисте видели, тамо, на сунцу, без икаквог разлога. Затим изненада постаде зло. Изненада она паде, окрете се, и на коленика погледа у лорда, као да моли за милост. Чини ми се да је заплакала, господине, сувише је била далеко да бих био сигуран. Али он није желео да је чује, брзо, за трен ока извукао је мач и прислонио га на груди сироте девојке, као да жели рећи – твој је живот завршен ако ме сада изневериш.” (143)

#### 4.2.2 Анимус у жени

У маниру Адлерове затегнутости између полова, чим Клег зароби Миранду, она му наређује да је сместа пусти, постављајући се од почетка супериорно, као да је она та која доноси одлуке. Адлер тврди да се, у „бежању од женске улоге“ у друштву, разликују три типа жене. У први тип спадају девојке које се развијају у „активном, „мушком“ правцу“, „енегричне, честољубиве“ које се „боре за палму победе“ – „тип који хоће да доскочи злу

неком врстом мушкости“ (1984: 140 - 141). Ову врсту жене можемо поистоветити са јунговском женом која прихвата свој анимус. Ту су, затим,

„оне које пролазе кроз живот са неком врстом резигнације и показују невероватан степен прилагођавања, послушности и понизности... у дну њихове покорности, понизности и затајености живи онај исти револт као и код оног првог типа, а тај казује јасно: није ово никакав радостан живот“ (141 - 142).

На крају, трећи тип чине жене које „појачавају хор гласова који признају само мушкарцу сву делатну способност и за њега траже неки нарочити положај“, „оне су потпуно осведочене о мањој вредности жене као и о томе да је само мушкарац позван да нешто вредније створи“ (142).

Чини се да Грејева себе види као припадницу прве групе жена, што ћемо касније видети на основу њеног *дневника*, док је за Клега идеална партнерка она која се покорава, припадница треће групе. “Деловало је увек да ја морам њој да се правдам. У мојим сновима увек је било обрнуто ... Изгледала је храбро. Не знам зашто, замишљао сам да ми седи у крилу, тако мирна, док јој милујем нежну плаву косу, пуштену какву сам је видео раније”, каже он (37). Мирандина помисао да је држи заточену како би је силовао згражава га: “Она не спада у жене које не поштујеш па не водиш рачуна шта радиш, мораш је поштовати и бити пажљив” (39).

“Често је говорила како мрзи разлике између класа, али ме никад није примила у свој свет. Људе одаје начин на који говоре, а не шта кажу ... Видело се то кад је била саркастична и нестрпљива према мени јер нисам умео нешто да јој објасним или сам нешто погрешно радио. Престани да размишљаш о статусу, рекла би. Као кад богаташ каже сиромасу да не размишља о новцу ... Увек је била класа између нас.”, мисли Клег. (42)

“К: Ти то не разумеш. Ти само треба да ућеш у просторију, људима ћеш се свидети, можеш да причаш са свима, разумеш ствари, али кад...

М: Ућути. Довољно си ружан и без тог цмиздрења.” (198)

Хигерт (Heaghert 1986: 172) Миранду проглашава раном верзијом Фаулсових јунакиња Саре и Џејн, али, услед своје младости и недовољне самосвести, она не успева да *искупи* Клега иако, што је још трагичније, у свом периоду заточеништва успева да се приближи самоспознаји. Она показује очигледан потенцијал за интегрисање анимуса у себи, такође поседује и карактеристике фигуре Еве из *Аристоса* – она је интуитивна, често нелогична, али маштовита, муза која би требало да доведе јунака до духовног напретка (Хајвинг 2007: 30), насупротив Клегу чије је функционисање искључиво механичко праћење устаљених ритуала, као да “ужива у својој безнадежној љубави” (244), неостваривој, у улози мученика.

“Моја теорија је да морам учинити да он престане да буде мученик ... Он је баш оно што називају “финим младићем”. Апсолутно асексуалан.” (130-131) Миранда, попут психолога, анализира свог отмичара, приметивши његову неизлечиву усамљеност, оптерећеност *пристојношћу*, константну потребу за правдањем, страх од њене *супериорности*. Девојка примећује да јој он омогућава купање у заточеништву јер, по свему судећи, “сматра да даме падају мртве ако се не купају” (156). “Он мора да буде тачан, морао је да ради све што је “примерено” и “фино” још пре што се ико од нас двоје родио”, каже она (172).

“Ја јесам супериорна у односу на њега. Знам да то звучи језиво уображено ... Осећам да морам да му покажем како пристојна људска бића живе и понашају се.

Он је ружноћа. Али не можеш уништити људску ружноћу.

...

Лудак. Морам да му дам име. Зваћу га Калибан.” (139)

Миранда себе упоређује са племством, а Клега са монструмом из Шекспирове *Буре*, што доказује божански карактер аниме која, додуше, врло често показује тамну страну, што ћемо увидети у романима који ће уследити, *Чаробњак* и *Женска француског поручника*. Жена израженог анимуса је надмоћна, доминантна и несаломива, што је стадијум који Миранда неће до краја достићи, иако би то могла учинити да јој живот није трагично прекинут.

Сара Вудраф, *женска француског поручника*, дубоко је свесна свог потенцијала, оствареног анимуса који је усмерава на пут индивидуације, мучно тежак у викторијанској средини. Фаулс наново потврђује своје дивљење према женама које су, по његовом мишљењу, отвореније за духовни прогрес. Интелигенција и саосећање, нажалост, Сарини су хендикепи у друштву у ком се очекује функционисање попут машине програмиране за слепо праћење моралних норми. У *Психолошким типовима* (1984: 437) Јунг описује интровертног интуитивца који би могао бити “мистични сањар и видовњак или фантаст и уметник”. “Његов језик није онај којим говоре сви, него сувише субјективан” (ибид.: 439), па Сарино опажање света није исто оном које карактерише типичног Викторијанца. Јунг (1984: 164) цитира Џордана (1896) који на следећи начин описује интровертну жену:

“Мирно понашање, карактер који се не може лако прочитати, пригодно критичан до саркастичности; иако је зла воља у ње понекад приметна, она није ни ћудљива ни неуморна, ни манисава, нити склона

критици, ни *цандрљива*. Она шири мир око себе, и несвесно теши и исцељује. Али под том површином тињају афекат и страст.”

Чак и њен изглед одударе од изгледа просечне жене – Чарлс примећује да јој лице није “дражесно попут Ернеститиног”: “То никако није било лепо лице по нормама или укусу било ког раздобља. Али било је то незаборавно лице, и трагично лице.” (14) Аутор не улази предубоко у њен ум – она, са својим силним модерним квалитетима, остаје мистерија за викторијанско друштво (Huffaker 2010: 105). Чак се и Фаулс, у улози наратора, пита: „Ко је Сара? Из којих је то сенки потекла?“ (104), дајући читаоцу слободу да формира суд о мистериозној јунакињи. Фаулс импровизује у својој улози писца, па тако на сопствено питање даје одговор да ни сам не зна - “Модерне жене попут Саре постоје, и ја их никада нисам успео схватити.” (ибид.)

За разлику од *фригидне* Ернестине која се љуби “асексуално попут деце” (93), Сара позива на физички контакт, а сексуално исфрустрирани Чарлс зарад ње одбацује улогу коју игра у друштву. Према Фаулсовој теорији у *Аристосу*, управо је физички контакт корак ка еманципацији, те само показује Сарину лишеност моралних комплекса, а никако инфериорност у односу на Тину. Управо сексуалним односом она, попут интуитивне и маштовите музе, упућује јунака на пут индивидуације. Сара у овом случају представља Смитсонову аниму коју је одбацивао зарад маске *алфа мужјака* за чијом заштитом чезне његова вереница. Ернестина је права супротност Сари по питању виђења сексуалног чина и зато она никако не може бити *муза* која води јунака ка самоспознаји. За њу је то незамисливо неподношљив чин, *жртва* коју мора истрпети ако жели бити супруга и мајка:

“... плашила ју је атмосфера бола и суровости коју је тај чин очигледно захтевао, и која као да је побијала сву ону нежност геста и суздржаност



допуштеног миловања која ју је толико привлачила код Чарлса. Једном или двапут видела је животиње како се паре; та силовитост још увек ју је прогонила у мислима ... Ернестина је желела мужа, желела је да Чарлс буде тај муж, желела је децу; али цена коју ће, како је нејасно наслућивала, морати за њих платити, чинила јој се претераном.

Понекад се питала зашто Бог допушта да тако бестијанла врста Дужности поквари тако недужну чежњу." (36)

"Када би човек ... могао да у исти мах живи и једну и другу страну или и један и други нагон, тј. да мислећи осећа и да осећајући мисли, онда би у њему из онога што доживљава (то Шилер зове предметом) настао симбол, који би изражавао његово постигнуто одређење, тј. његов пут на коме се уједињују Да и Не.",

каже Јунг (1984: 114). Жена је, како је Фаулс, инспирисан Јунгом, увек тврдио, склонија промени и ближа овом идеалу, па је њен прогрес природан, док се мушки ипак мора *погурати*.

"Оне могу пројектовати дар или таленат на супруга који га сам нема, и тада имамо приказ сасвим безначајног човека који је изгледао сасвим без шанси, како се изненада, као на чаробном ћилиму, вине до највиших врхова постигнућа. *Cherchez la femme*<sup>43</sup>, и сазнаћете тајну тог успеха." (Јунг 2003: 106)

Како Фаулс у својим романима има обичај да одређеном јунаку додели улогу Јунга (попут Кончиса у Чаробњаку), психолога који пред јунака поставља, али и разрешава дилеме, у *Женској француског поручника* то је доктор Гроган који даје *дијагнозу* Сари. Ипак, највећи је психоаналитичар

---

43 *Тражите жену* – фраза коју је 1854. искористио Александар Дима у роману *Париски Мохиканци*, у значењу да за сваки проблем жена мора бити *кривац*

Фаулс, чија је инспирисаност Јунговим теоријама довела до стварања јунака толико *живих* и уверљивих да су њихове моралне дилеме итекако блиске било ком читаоцу.

“ “Али зашто је забоба”, можете питати, “неопходно да мушкарац достигне, удицом или преваром, виши ниво свести?” Ово је заиста крунско питање, на које ја не могу лако да одговорим. Уместо правог одговора могу само да понудим своје веровање: верујем да је, после хиљада и милиона година, неко морао да схвати да овај диван свет планина и океана, Сунца и Месеца, галаксија и маглина, биљака и животиња, постоји. Једном сам са ниског брда Али Равнице у Источној Африци посматрао велико крдо животиња како пасе траву у некој мирноћи, онако како је то радило од почетка времена, додирнуто само дахом прастарог света. Осећао сам се тада као први човек, прво створење, које је свесно да то јесте. Цео свет око мене био је још увек у прастаром стању; он није био свестан да јесте. И онда, у тренутку у којем сам постао свестан, свет је почео да постоји; без тог тренутка он никада не би постојао. Сва Природа тражи тај циљ и проналази га испуњеног у човеку, али само у најразвијенијем и најсвеснијем човеку. Сваки напредак, чак и најмањи, дуж тог пута свесне реализације тако много доприноси свету.” (Јунг 2003: 104-105)

Жена која живи у складу са својим анимусом, према фон Францовой (1996: 231) одликује се „предузетним духом, храброшћу, истинољубивошћу, духовном дубином“.

„Жена кроз њега (анимус) може да искуси позадинске процесе свог културног и личног објективног стања, и да пронађе свој пут ка снажнијем духовном ставу према животу ... Таква жена мора да прикупи храброст и унутрашњу широкоумност и да испита неповредивост властитих убеђења.

Тек тада ће бити у стању да прихвати сугестије несвесног, нарочито када оне противрече мишљењу њеног анимуса. Тек тада ће манифестације Јаства стићи до ње и она ће свесно бити у стању дахвати њихов смисао.“ (ибид.)

С друге стране, у *Данијелу Мартину*, Нел је исувише ригидна, па се зато Данова ћерка Каро поверава Џејн, која је ипак *ауентичнија* личност (312). Џејн каже да „само мушкарци верују у чувену женску интуицију“, а „то веровање је главни симптом мушког шовинизма“ (329). Она каже Дану:

„Толико тога ти разумеш о женама, али понекад мислим ништа од њиховог унутрашњег живота. Или се можда ради о нечему много горем. Познајеш их, а правиш се да их не познајеш.“ (345)

Џејн је, наиме, и даље склона самокажњавању и још се није ослободила илузија, а њих двоје управо су ту да једно другом помогну. Узевши у обзир Фаулсову стару изјаву да су “мушкарци као хладне илузије, а жене топле чињенице”, долазимо до закључка да је Данијелова привидна самодовољност била само илузија, те да је одбацивањем аниме у себи само лутао са вечитим осећајем празнине. Насупрот томе, како се поново зближава са Џејн, добија све већу инспирацију за писање романа, те се као његова истинска муза испоставља средовечна жена, а не атрактивна млада љубавница. Они, заправо, сазревају заједно – како Дан полако прихвата сопствену аниму, тако и Џејн почиње да изражава своје истинске ставове раније *угушене* од стране Антонија, те постаје самосвесна жена која живи у складу са својим анимусом. Описујући Џејн у стадијуму самоспознаје, Фаулс потврђује свој став о женској духовној супериорности:

“Испод свих њених мана, погрешних догми, опседнутости собом, избегавања одговора, било је у ње, као и увек – не без извесне аналогije са оним неодређеним ентитетом који марксисте називају “тоталитет”, “пуна

свет о есенцији тако и о феномену” - дубоког осећања природне оријентације, које нема ничег интелектуалног у себи... оног мистериозног осећања о којем је увек мислио као о нечему правом.

...

Ако ту интуицију буде поштовала, доћи ће у сукоб са природом, са лаким решењима која јој нуди друштво, ако не послуша, доћи ће до анксиозности, до шизофреније. Радило с просто о томе да је она *осећала* дубље, а од површине свести се увек удаљавала зато што је испод ње тражила истину коју је могла да нађе само у дубинама несвесног.” (627)

Када узмемо у обзир роман *Мантиса, перверзије у болници* заправо представљају „тек упола концентрациони логор“ у односу на то какав је био раније – владавина жена, а не мушкараца (132). Апсурд је то што се умишљено морални мушкарци лече сексуалним терапијама, а интелигенте и надмоћне жене су према Фаулсу управо оне сексуално слободне.

Докторка Делфи, односно Ерато, показује Мајлсу да је *главна*, те она представља жену са интегрисаним анимусом:

„... не само да си бљутав, него немаш појма колико си срећан што уопште можеш да ме видиш, а камоли што ти је дозвољено да ме додирујеш ... Пошто се већ тако згодно поредиш са дресираним псом, нека ти буде, пустићу те са повоца кад су у питању будалести делови, све оне бесмислице. Знаш да детињасте умови морају некако да испуцају своју узалудну енергију.“ (134-135)

*Психотерапеут* Ерато умногоме користи Фројдов *контратрансфер*. Иако је Јунгов учитељ на овај појам гледао негативно, ученик га је позитивно искористио:

“Јунг тражи и од пацијента и од терапеута да иду до краја у анализи без одбрамбеног повлачења један од другог, подложни и један и други, ако анализа успе, плодној трансформацији њихових личности. Сада можемо боље разумети познато Јунгово упутство психотерапеутима и психотерапији: Успешан крај анализе је у трансформацији и пацијента и терапеута, слично мешању два хемијска елемента из које мешавине произлази трећи елемент!” (Јеротић 1994: 366)

Она га без пардон банализује, вишеструко се осветивши за омаловажавање које јој је ономад приредио. Као и Сара, Ерато познаје најдубље тајне људске психе, те га у психоаналитичком маниру подсећа шта се дешава мушкарцу који одбаци жену израженог анимуса и вечито трага за мајчинском фигуром:

„Морам да те подсетим да си ти један потпуно случајан и веома кратковечан биолошки догађајчић ... Микроскопско ништа, амебични трут, изгубљена зунзара што лети по предворју вечности. Док сам ја, пак, женски архетип са архетипским смислом, развијаним неколико миленијума, за дубље вредности ... То је само зато што сам ја неминовно уобличена као замена за твоју мајку – другим речима, као главна мета твојих потиснутих осећања едипалног одбацивања, претвореног у *Rachsucht*, или потребу за осветом. Време је да поново прочиташ Фројда. Или једног од мојих надаренијих ученика, Фенихела. Погледај *Психоаналитичку теорију неурозе...*“ (135-139)

Суштинска природа Ерато очито није субмисивна, те се она заправо не уклапа у идеал *виле* о којој Мајлс машта. Како ће се испоставити, она чак ни не чита његова дела (174) чиме га бескрајно вређа, но, својим поступком само потврђује своју суштинску доминацију.

„ ... ипак ме малчице вређа што ти нисам довољна оваква каква јесам. А на страну то што смо се још на почетку договорили да ћу бити неко други једино онда када се мени то прохте.

...

Можда нисам прочитала твоје књиге, али јесам тебе. Знам те скоро напамет.“ (177)

Мајлс, пак, истрајава у потцењивању муза које инспиришу само када оне то хоће, те ћемо видети докле ће га то довести.

„Представа да су музе стидљиве и непостојане једна је од највећих заблуда људског рода. Јер „стидљиве и непостојане“ подразумева „непоправљиво лакомислене и подмукле“ – то је много ближе истини ... зашто је деведесет и девет посто од свега што су ова девојка и њене сестре наводно надахнуле одувек било и остало потпуно арчење хартије и мастила? ... „Делфске плесачице им је боље пристајало; то је много тачније...“ (180)

Иако “обична проститутка”, можемо приметити да Ребека у *Маготу* носи у себи трачак самосвести. Фаулсова аутентична анима је нужно сексуално искусна, а, у доба њенога живота, Ребека је проглашена потомком Ђавола, будући да је као врло млада спавала са газдаричиним сином (32). С друге стране, она је, попут Алисон у *Чаробњаку*, јунакиња склона промени и изазовима, тако да се духовно позитиван исход по њу већ може назрети. Ребека је, наиме, способна да проматра свет изван хоризонта просечног човека, али је друштво у коме живи приморава на подређени положај:

“Погледала га је, и њена страна тишине најзад је била објашњена. Поново су јој очи влажне од суза, мале сузе онога ко је свестан да нема избора. Њено доба није у стању да разуме човека никако другачије до по

спољашности; а исто важи и при посматрању себе, етикетираних и категоризованих према околностима и случајности. Нама би тај свет изгледао неподношљиво прописан, личне судбине неподношљиво одређене, суштински тоталитаристички; док тим ланцима окованим појединцима наш би свет деловао невероватно флуидно, покретно, богато у смислу слободне воље (ако не богато попут краља Миде, коме се мање може завидети него жалити га због недостатка апсолутности и друштвене сигурности); и изнад свега анархично, ако не и лудо, вођено интересом и самољубљем. Фани<sup>44</sup> не плаче из фрустрације и беса, јер је живот приморава да трпи овај вид понижења, већ из примитивне туге, попут глупаве животиње. Такво је понижење нераздвојно од живота као и блато од пута у зиму..." (35)

Ребека је, као и свака Фаулсова јунакиња, кадра да парира мушком јунаку. "Курва и глумица ... која је све научила од ђавола самог" (96) толико је интелектуално супериорна да је способна да игра било какву улогу, како ће је описати извесна Хана:

"Чедна, скромна сестра, госпођица *тек дошла са села*, госпођица плашљивица - *не искушавај ме*, госпођица једноставна, треба ли још нешто да кажем? Од њених би се трикова могла књига написати. Она је невина попут гнезда змија, та лукава бестидница. Нико од ње није био бољи у шибању, кад је хтела." (97)

Ребека је, штавише, можда најсличнија Алисон из *Чаробњака* - сексуално активна и својеглава, способна да се својих хтењима супротстави стегамa људског друштва. Управо оваква јунакиња живи у складу са сопственим анимусом - њене су карактеристике често грубе, *мушке*, али је она, за разлику од инфериорне жене, способна да се супротстави мушкарцу и

---

44 Ребека

поступа према својој слободној вољи. У стварању оваквих јунакиња назире се Фаулсов скривени феминизам – иако се просечном читаоцу можда тако не чини, оне излазе као победници самим чином приближавања макар корак самоспознаји. У књизи *Постмодерна књижевност* Грегсон (2004) говори о такозваном “постмодерном полу”, те истиче да су у постмодернизму “карактеристике пола и понашања које су природне и незубежне са становишта “здравог разума” заправо продукт историје”, те су тако постмодернизам и феминизам неизбежно повезани (100-101). Самим тим није зачуђујуће да је често хероина постмодерних дела жена врло израженог анимуса, самосвесна и самодовољна попут Фаулсовог најизразитије феминистичког лика, Саре.



### 4.3 ЈУНГОВСКИ МИТ, РЕЛИГИЈА И ОКУЛТНО

Јунг је одувек тврдио да се у древним митовима и ритуалима огледа човекова психа. Најдубље, најскривеније људске тежње описане су у митовима који не припадају само древним народима, већ су значајни и за савременог човека. Проучавајући древне митове, Јунг је желео да открије што више о историји људског ума и “сруши разлике између примитивног човека, за кога су симболи природни део свакодневног живота, и савременог човека, за кога су симболи наизглед бесмислени и неважни” (Хендерсон 1996: 116). Јунгова је хипотеза да човек кроз историју употребљава сличне појмове и слике – симболе као одраз несвесног, нечег што је изван наше свакодневне спознаје (Јунг 2011: 16).

Према речима ван дер Поста<sup>45</sup>, Јунг је установио да је

“свест најдубљи сан несвесног и да, када зађемо дубоко у историју човековог духа, тамо где се она претапа у мит и легенду, откривамо да је она непрестано стремилa све већој и већој свесности; свесности коју је Јунг више волео да назива “будност” “.

Управо *будност* представља

“све видове ирационалних и нерационалних облика спознаје и сазнавања, који су утолико вреднији због тога што представљају мостове између неисцрпног богатства још увек неостварених значења колективног несвесног, које је увек спремно да помогне у покушајима да се прошири и

---

45 Николс 2013: 8-9

ојача свест човека у бескрајној борби против претераних захтева живљења овде и сада.” (ибид.)

С тим у вези, митска потрага јунака поиствећује се са јунговском самоспознајом, те протагониста Фаулсовим романима у борби са разним *неманима* у људском облику настоји да се бар корак приближи самосвести. “Потрага јунака има за циљ самоспознају, која даље води постизању основне тежње сваке људске јединке – да постане слободна и аутентична личност.” (Јовановић 2007: 233)

У овом поглављу анализираћемо неколико кључних митских и религијских аспеката који се *понављају* у савременом свету у романима Џона Фаулса.

#### 4.3.1 Мотив Еденског врта

*Колекционар*, сачињен од преплитања *дневника* Фредерика Клега и и Миранде Греј, почиње Клеговим унутрашњим монологом. Антагониста романа, “господар Еденског врта” (Huyving 2007: 6) или *колекционар*, решен је да девојку својих снова затвори у сопствени мали рај у коме ће живети само с њом, попут Адама и Еве. Младић очито психички нестабилан, неспособан да са било ким одржи пријатељску комуникацију, крије трауме из детињства када је био тлачен од стране своје тетке и неподношљиве рођаке. Клег је дубоко уверен у исправност својих поступака и чистоту своје љубави – већ на почетку романа увиђамо да је брижљиво разрадио план како да „ухвати такву реткост“ (5) као што је Миранда, баш као што хвата лептире које опсесивно сакупља. Он објашњава читаоцу да је одувек маштао о проналажењу

архетипске жене, о браку с њом, али никако о нечему „прљавом“, како он то каже (6), јер савршена *анима* мора бити управо та чиста, идеална фигура, лишена путености, као што ће бити Лили за Николаса Ерфа у *Чаробњаку*.

Једини начин да Клег оствари везу са својом идеалном партнерком је да је „закључа у свој перверзни рај“, те да „учини немогућим да побегне из свог затвора јер је сувише усамљен да би икоме веровао“ (Huffaker 2010: 80). “Он ме држи као *апсолутног* затвореника. Али у свему осталом сам љубавница. Схватила сам да он инсистира на томе, на тај начин би требало да чини да се осећам мање несрећном него што бих иначе била.”, рећи ће Миранда (147). Перверзни рај, односно подрум, има још једно симболично значење – за Миранду он је попут “срца земље” које непрекидно пулсира (236). Јовановић (2007: 209) ово доводи у везу са јунакињином потребом за “новим рођењем”, будући да подрум доживљава као “утробу”, односно оно што ће Џозеф Кембел назвати “трбухом кита”.

Ипак, на моменте биће тешко одредити ко је у овом односу права жртва, а ко мучитељ, будући да Миранда отворено потцењује и врећа свог *удварача*, изједначавајући га са наказом, Калибаном из Шекспирове *Буре*, док себи додељује улогу чаробњака Проспера који је ту да просветли чудовиште, “третирајући га с мржњом, али и саосећањем” (Acheson 1998: 11). С друге стране, према речима Вудкока (1984<sup>46</sup>), „Клег отеловљује класичну шизофренију мушке психе... Клег је и Калибан и Фердинанд, чудовиште и принц, обе поларне опозиције мушке психе“. Пример *дисоцијације*, односно цепања психе које изазива неурозу видели смо у Стивенсоновом роману *Доктор Цекил и Мистер Хајд* (1886) (Јунг 1996: 19), а сада га видимо и на примеру Клега који, иако злочинац, себе доживљава као детектива, или

---

46 Јовановић 2007: 69

спаситеља. У његовим сновима (у којима се по Фројду и Јунгу пројектује несвесно) он је увек доминантан,

„Не могу рећи шта је то било, први пут кад сам је угледао знао сам да је једина. Наравно, нисам луд, знао сам да је то само сан и увек би то и био да није било новца. Сањарио сам дању о њој, смишљао сам приче о томе како сам је упознао, радио ствари које су је одушевљавале, оженио је, и томе слично. Ништа прљаво, никада нисам помислио на тако нешто до оног момента, што ћу објаснити касније.” (6)

Волф (1976:66<sup>47</sup>) истиче да сам наслов романа упућује на злочин, рекавши да “сваки човек који сакупи (то јест, убија) неки облик живота сам због сопственог ужитка и таштине има све одлике командантна концентрационог кампа”.

Клегов концентрациони логор, међутим, по његовој замисли прави је Еденски врт, док је за Миранду он *свет смрти*: “лепе собе, али мемљиве, у њима нема живота. Чудни ваздух смрти свуда” (126). Вратићемо се Јунговом становишту да се продукти колективног несвесног огледају у древним причама, митовима, религији. Јоланда Јакоби, Јунгова блиска сарадница, истакла је да “пут индивидуације представља поступни пут сазревања људске душе до њених највиших могућих домета развоја и јединство њених свесних и несвесних делова путем укључивања њених историјских корена и садржаја у њену садашњу свест” (1992<sup>48</sup>). Јеротић (2010) Јунгов пут индивидуације доводи у вези са хришћанским “обожењем” као највишим ступњем духовног развоја, те указује на паралеле и разлике Јунгове психологије са хришћанским учењем, будући да је управо Јунг сматрао човека “природно

---

47 Јовановић 2007: 69

48 Јеротић 2010: 11

религиозним” и “хришћанство Европе истицао као пресудан чинилац у формирању свести, морала и погледа на свет европског човека у току његове двехиљадегодишње историје” (24). Јунг (2003: 20) је тврдио да “догма замењује колективно несвесно тиме што га формулише у широком обиму” те да је “живот колективног несвесног скоро без остатка ушао у догматске архетипске представе и тече као зауздана река у симболици *creda* и ритуала”.

Енденски врт Фредерика Клега, симболично, такође је кратког века – завршава се моралним *падом*, попут онога Адама и Еве. Хајвинг (Hyving 2007) указује на различите манифестације Адама и Еве у делима Џона Фаулса, истичући мотиве прогнаног хероја и рајског живота који углавном представља варку (8). Још је у *Аристосу* (169) Фаулс објаснио пројекцију Адама и Еве у човеку и људском друштву:

“Адам – то је мржња према промени, узалудна носталгија за стањем невиности. Змија је имагинација, моћ поређења, самосвест. Ева је прихватање људске одговорности, потребе прогреса и потребе контролисања прогреса. Еденски врт је немогући сан. Пад је суштински процес еволуције. Бог Стварања света је персонификација Адамове мржње.”

Адам је *stasis*, или конзервативизам; Ева *kinesis*, или прогрес. Адамов свет је онај у ком мушкарац и отац, мушка божанства, изискују стриктно поштовање постојећих институција и норми понашања, као што је било у највећем делу историје наше епохе. Такав типичан период је викторијански. Евина друштва су таква у којима жена и мајка, женска божанства, охрабрују иновацију и експеримент, нове дефиниције, циљеве, форме осећања. Типична таква доба су ренесанса и наше доба.”

Екстремно отелотворење Адама, разуме се, представља јунак који је у потпуности *мушки*, те не успева да интегрише аниму, односно женски

принцип у себи, тражећи жену у потпуности понизних карактеристика, *баршунасту драгу* лишену било какве грубости, нежну и послушну, без икакве индиције промискуитета. За њега је однос са *прљавом* женом неподношљив, као што је био и за Џојсовог Стивена Дедалуса у *Портрету уметника у младости* (1916): "... била је ужасна, ужасна. Мислим на то што је и изгледала и понашала се прљаво. Била је истрошена, проста. Као врста коју бисте занемарили, коју не бисте сакупљали." (12)

Фостер (Foster 1994: 32) лик *екстремног Адама* итекако види у Клегу, назвавши га "најгорим могућим сценаријем мушке стране личности која хистерично лута: себична, незасита, опседнута контролом, под сексуалним набојем". Хајвинг (2007: 14) указује на још једно симболично значење речи *колекционар* – онај који пошто-пото жели да сачува живот, односно у овом случају илузију о савршеном свету над којим има апсолутну контролу. Клег је опседнут контролисањем сопственог света, себе сматра углађеним господином који заслужује *принцезу* попут Миранде, којој се најпре диви из далека и сањари о њој, као какав средњовековни јунак који ни не помишља на физички однос.

"Нисам имао ништа са женама. Никада нисам много размишљао о женама пре Миранде. Знам да немам оно што девојке траже ... То је нека животињска ствар са којом се нисам родио. (Али, драго ми је што је тако, да је више људи попут мене, мислим да би свет био бољи.)" (10)

С друге стране, Блејкова илустрација *Искушавања Еве* умногоме упућује на аутентичност женског принципа.

"Сада се овде јасно види да Ева није ничије ребро! Она је богиња, и као сви бесмртници, она се појављује у пуном расту – чудовишном рођењу. Иза ње, уздиже се њена позната змија. *Зар нису обе прелепе!* Али Адам је заспао; он

не зна да она постоји. Данас је почео да се буди, али још увек не зна много о њој. У ствари, сама Ева није потпуно убеђена у своје стварно постојање. Ако бисте погледали њено лице, видели бисте да је она још увек ухваћена у сну, мирна, као Шекспирова Миранда, на прагу Врлог Новог Света.” (Николс 2013: 107)

На основу овога постоје мишљења да се Ева родила “*упркос* Адамовој тами, не *из ње*” (ибид.). Дакле, аутентичан је заправо мушкарац-Ева, а не мушкарац-Адам који инсистира на животу у *рају* незнања и духовне инфериорности.

Сексуалност се, међутим, у Фаулсовим романима често манифестује духовним суновратом, али је такође “синоним за активност, напредак, еволуцију” (Хајвинг 2007: 13). Тачније, чешће ће се десити да женски јунаци управо сексуалношћу потврђују своју интелектуалну независност, живот у складу са сопственим *анимусом*, док духовно неостварени мушкарци управо те жене посматрају као безвредне, недовољно женствене. С друге стране, за Клега сексуалност је кобна, те ће Миранда трагично скончати када му понуди телесни однос у замену за слободу. Као то је поменуто, она за њега не представља сексуални објекат, већ едиповско отелотворење мајке које би оженио, али не и поседовао у физичком смислу. Управо комплекс мајке, по Јунгу, често изазива импотенцију, лудило, аутодеструктивност, док мушкарац са овим комплексом такође може бити изузетно конзервативан и инсистирати на вредностима из прошлости (2003: 97).

На моменте се чак чини да Клег и Миранда, и поред својих улога тлачитеља и заточеника, стварају некакав извитоперени дом у младићевој колиби, док им веза на моменте изгледа, иако “гротескна и изврнута, као нормално буржоаско домаћинство” (Stephenson 2003: 21). Стивенсон даље

разматра могућност да “Клегов подрум представља другу страну типичне дневне собе из предграђа” док је готски затвор из викторијанских романа представљен у виду “наводно безбедне атмосфере дома” (ибид.). Чак је и Фројд, коментаришући хорор приче, изразио став да се највећи терор заправо крије међу зидовима дома, а не на страном месту<sup>49</sup>, управо зато што дом крије највеће тајне несвесног – најопасније демоне људског ума. Црна реалност *затвора у дому* је и то што се јунакиња привикава на стање терора, док јој однос са монструмом постаје нормалан (189). У овом случају, можемо се запитати и да ли је ово Фаулсова алузија на многе бракове идеалне *фасаде*, где психичко малтрерирање представља део свакодневице.

У маниру маничног *контролора, извитоперени Адам* брижљиво планира организацију *малог раја* за своју изабраницу, изабравши јој хаљине достојне принцезе, али и побринувши се да је нико не може чути, на морбидан начин разматрајући све могуће начине на које би могла покушати да побегне (23). Ипак, “иако то звучи врло чудно ... многи би исто учинили када би имали довољно новца и времена ... јер новац је моћ ...било је грозно, али натерао сам се то да урадим јер је на крају то све било у добре сврхе” (23, 28). Моћ у виду новца право је проклетство за “мале људе” попут Клега, они у свом паклу незнања с новцем једино могу постати “вулгарни” (220) и, у жељи да владају, униште све добро око себе. “Силовање интелигенције. Од стране масе с новцем, такозваних Нових Људи.”, рећи ће Мирандина некадашња љубав, уметник Ц. П.

*Екстремни Адам* заправо је мушкарац који нипошто не прихвата женски аспект своје личности, већ аниму искључиво тражи у жени коју Јунг назива “воденом вилом”, бићем које је чудесно и неопишљиво, које опчињава

---

49 Stephenson 2003: 22



али може бити и само последица “моралне млитавости” (ибид.). Истина, Клегова моралност је упитна, те се и он тврдоглаво држи примитивног схватања о жени и све док се Миранда уклапа у његову илузију, она ће успевати да преживи.

Иако он не представља такозваног *екстремног Адама* попут Клега и Ерфа који су склони потцењивању жена, Чарлс Смитсо ипак носи одређене карактеристике мушког Адама о коме говори Фаулс. Хајвинг (Hyving 2007: 12) упућује на то да његово сакупљање фосила говори о томе да носи у себи бар трачак *сакупљачке* природе, као и одређену дозу конзервативности, успорености и недостатак имагинативности. Он осећа притисак свог доба, но ипак се кукавички уклапа у њега настојавши да се ожени Ернестином. Смитсон је склон величању себе услед површног познавања науке, чак и своју жељу да *помогне* Сари повезује са чистим алтруизмом који његова интелектуално инфериорна вереница не би била у стању да схвати (179). С друге стране, и према Јунговој теорији (1928: 168<sup>50</sup>) жене су покретачи психолошког напретка:

“Задржавши пасиван став уз невидљиву сврху, жена помаже мушкарцу при његовом остварењу, на тај начин га подржава. У исто време она плете мрежу своје судбине, јер свако ко другоме јаму копа сам упада у њу.”

“Напустивши рај незнања” (Huffaker 2010: 110) Чарлс долази до сазнања о сврси свог живота које је у почетку за њега *накао*, али, како је Јунг рекао, духовна слобода са собом носи огромну цену.

Попут мушкарца-Еве, жена-Адам представља интелектуално и емотивно супериорног ментора који успешно интегрише архетип супротног

---

50 Huffaker 2010: 110

пола у себи, а управо то је Сара за Смитсона. Либерална сексуалност је оно што карактерише обе ове врсте (Nyving 2007: 43), а повезана је са маштовитошћу и креативношћу, у маниру који користи и Џон Барт у делима попут *Химере* (1972), где такође сједињује древно са постмодерним и бави се митом као пројекцијом човекове подсвести. Међутим, још увек неосвешћени Смитсон Сарину самодовољност поистовећује са емотивном уценом, чак и садизмом, што су карактеристике које се могу приписати негативном анимусу у жени. Фон Францова је истакла да се негативни анимус може јавити као хладни демонски лик, те као пример навела Хитклифа из романа *Оркански висови* Емили Бронте (1847) за кога верује да је манифестација анимуса саме ауторке.

Са Фаулсовом метафикцијом сусрећемо се и на крају романа, када покушава да нам делимично разјасни поступке мистериозне Саре. Он потврђује своје становиште о тежњи жене за слободом: „Можете мислити да је имала право: да је њена битка за територију била законити устанак освојеног против вечног освајача“ (494). „Ева прихвата промену, док је се Адам – чак и марксистички Адам – плаши“, каже аутор у једном интервјуу (1977<sup>51</sup>). Из овог разлога, аутор уводи термин жене-Адама и мушкарца-Еве у *Аристосу*, као симболе духовног уздизања и достизања саоспознаје. Кад је у питању тензија између полова о којој говори Адлер, код Фаулса је жена симбол оправдане побуне – он не воли „улогу мушког агресора, очување традиционалне структуре по сваку цену“ (ибид). У *Женској француског поручника*, као и у претходним романима овог писца, сведочимо томе да једнострано посматрање архетипа не води срећном завршетку – чак и Јунг тврди да пројекција анимуса, односно аниме, може водити у илузију са деструктивним исходом, те да је субмисивна женска улога проклетство друштва (1984: 358).

---

51 Vipond 1999

Решење за Смитсона је да аниму у себи спозна и интегрише и постане мушкарац-Ева, отворен за искрену пуноћу постојања.

Попут мудрог и лукавог Кончиса, и Сара је *психолог* у стању да прозре најдубље тајне људске душе и, уколико треба, манипулише. Ачесон (Acheson 1998: 37) тврди да Сара пати због случајне грешке у процени, као што је Едип случајно згрешио инцестом, а Отело погрешно просудио Дездемону, „услед неке дубоке мане у души којом је њена боља личност била заслепљена“ (150). У једном моменту чак и Фаулс каже да

„када је Чарлс имао велику визију себе ослобођеног од доба у ком је живео, свог порекла, класе и земље, он није схватао колико је та слобода отеловљена у Сари; у смислу заједничког изгнанства. Више није много веровао у ту слободу; осећао је да је само променио замке, или затвор.“ (366)

Сара, дакле, за Чарлса представља *архетип спаситеља*, иако он тога испрва није свестан. Његово *спасење* садржано је у самоспознаји и самодовољности, никако у болесној зависности од ње. Фаулс на почетку романа даје назнаке да Сара може бити трагична хероина, али и негативна јунакиња која води Чарлса у пропаст. Она га искушава и води или ка суноврату, или ка духовној зрелости, док се он у својој интелектуалној умишљености завањава да се виђа с њом само из моралне обавезе, „не би ли помогао слабијем“ (144), још увек неспособан да увиди сопствену инфериорност. Док му трезвено прича своју трагичну причу, Сара чини да се Чарлс осети нелагодно у схватању да је, у односу на њу, незрела и неаутентична особа. Она, попут Кончиса, поседује одређену врсту слободе коју конвенционална буржоазија није у стању да разуме (153).

Бартоломју у *Маготу* ужива у понижавању Ребеке, те јој се обраћа као последњој блудници. Он, наиме, очигледно надомешћује своју неспособност општења са женом, па је поистовећује са кобном Евом:

"... јер, ти си разлог. Мислиш да Бог не зна разлику између оних који су пали, и оних који су узроковали пад? Између Адамове слабости и Евине изопачености?"(28)

Бартоломју тера Ребеку да гласно прогласи себе најобичнијом дрољом, попут Еве (29), а, када се девојка скине пред њим, он не осећа апсолутно ништа (30). Ако је Ребека грешна Ева, у том случају Дик је поводљиви Адам, док Бартоломју игра *игру бога* у Кончисовом стилу – док жена манипулише мушкарцем, он манипулише обома попут *вишег бића*. Он је маг попут Кончиса, показује знаке немилосрдног мушкараца-Адама, али ће његова потреба за самоспознајом ићи у прилог теорији да је и он мушкарац-Ева.

"Било је нечег демонског у том лицу испод ћелаве главе; не у смислу беса или емоција, већ у хладноћи, индиферентности према жени испред њега. Та хладноћа ишла је у прилог његовог скривеног својства: садизма пре Сада, четири године пре његовог рођења у мрачним лавиринтима реалног времена; неприродног попут мириса спаљене коже и папира који прожима собу. Ако постоји отеловљење чисте супротности људском осећању, онда је оно, на застрашујућ начин, управо овде присутно." (30)

#### 4.3.2 Таротски симболи

У делу *Аион* Јунг се значајно бавио астролошким симболима, сматрајући да је та симболика “могла да открије кључне фазе развоја у западној религији од Христовог рођења до садашњег доба” (Хајд 2013: 14). Међутим, Јунг је схватио да и тарот има корене у колективном несвесном, те представља један од тих ирационалних мостова између свесног и несвесног. У књизи *Јунг и тарот: архетипско путовање*, Сали Николс доводи у везу таротске појмове са пројекцијама колективног несвесног, рекавши да је “путовање кроз тарот преваходно путовање у наше сопствене дубине” (2013: 11). Како је Јунг јасно дефинисао разлику између знака и симбола (“*Знак* означава одређени објекат или идеју која се може превести на речи (нпр. маказе и чешаљ означавају берберицу; *X* означава прелаз преко пруге), а *симбол* се користи за нешто што може бити представљено само на тај начин, и чије значење надилази све специфичности, и укључује пуно супротности (нпр. Сфинга, крст итд.)”<sup>52</sup>), тако и тарот карте представљају својеврсну симболичну причу. Оне, “као и снови, долазе изван домаћаја свесног и далеко од нашег интелектуалног разумевања”, те су присутне ноћу у сновима, а “дају нас инспришу на стваралачку акцију или се поигравају нашом логиком” (ибид. 19).

Фаулс није случајно роману дао назив *Чаробњак*, односно *Маг*, који представља тарот карту ствараоца и преваранта, а отеловљен је у лику свезнајућег Кончиса. Треба приметити и да је први назив који је аутор имао на уму за овај роман био *Игра бога*, где би бога управо представљао Кончис, који је такође и *психолог*, самопрокламовани Јунгов ученик. Такође, Олшен

---

52 Николс 2013: 18-19

(Olshen 1978: 922) примећује да чињеница да роман има седамдесет и осам поглавља кореспондира броју тарот карата у шпилу, иако не примећује везу појединачних поглавља са појединим картама.

Николс (2013: 63) објашњава да у тароту “Луда изражава дух игре, независности, она је без обавеза, са безграничном енергијом лута по универзуму без неког јасног циља”. Луду доводи у контраст са Магом, па, ако је у *Чаробњаку* Кончис Маг, Николас може представљати изгубљену Луду коју је потребно усмерити на пут самоспознаје. Узевши у обзир Јунгову психологију, Маг иницира пут самоостварења, док је разлика између Мага и Луде заправо “разлика између шале и представе мађионичара” (ибид. 64).

Психоаналитичар је рекао да

“Тестирана особа или сумња у могућност знања нечега што неко не може да зна, или се нада да ће се догодити чудо. У свим случајевима тестирана особа супротстављена наизглед немогућем задатку, проналази себе у архетипској ситуацији која се тако често одиграва у митовима и бајкама, где божанска интервенција, што је нпр. чудо, нуди једино решење.” (1973: 104)

Начин на који Кончис усмерава Ника на пут самоспознаје подсећа на јунговски “архетип чуда” или “архетип магијског ефекта”, попут библијске сцене Мојсија који успева да натера воду да потече из камена (Николс 2013: 66-67). Маг је мудрац и преварант, двоструко поштен, “као и Меркур, изасланик богова, он повезује унутрашње и спољашње, горе и доле, учествујући у оба” (ибид. 67). На путу индивидуације, Магова помоћ потребна је човеку да “пронађе пут у тами унутрашње природе и на крају открије сопство, централно сунце бића, да сија у новом светлу”, те се на тај начин одвија “дијалог између нашег малог Мага и Једног, што је Бог, Великог Магуса” (ибид. 73).

Кончис, попут таротског Мага, обмањује време:

“Као што ковач убрзава претварање метала загревањем, тако може и Маг да изазове трансформацију свести додајући врелину емоционалног садржаја. У древним временима ковачи су учили од мађионичара. Њихове моћи су се сматрале божанским што је и доказано чињеницом да је један од њихових чланова био грчки бог Хефест.” (Николс 2013: 77)

Интересантно је поменути и Јунгово дело *Аион* где ставља акценат на астрологију, те помиње древно грчко божанство под имеон Аион или Еон, које се “приказује као људска прилика са лављом главом, прилика која стоји држећи се укочено, а обавија је једна змија, чија глава отпозади штрчи напред преко лавље главе. Та фигура у шакама држи по један кључ, на грудима јој почива клин грома, на леђима се налазе четири крила ветрова, а осим тога евентуално на телу носи на телу знаке Зодијака.” (Јунг 2005: 247)

Еон је “симбол времена који је састављен од самих слика либида” (ибид.: 248), представља вечно кружење времена али и циклус *постања* људског бића. Мандала, односно целовитост бића, приказана је као круг, попут наталне карте у зодијаку. Дакле, Кончис се може посматрати као таротски Маг али и бог Еон – онак који контролише *заокружење* Ерфове психе.

Ерф у Грчкој затиче низ нелогичних догађаја који подсећају на фантастику, или у најмању руку, магију, али у себи садрже управо симболику Николасовог несвесног. У *Психологији и религији* (554) Јунг је рекао да су

“чуда привлачна само разумевању оних који не могу да схвате значење. Она су замена за несхваћену реланост духа. То не значи да живо присуство духа не прате повремено изванредна физичка догађања ... ова догађања не

могу да замене, нити разјасне разумевање духа, који је једна суштинска ствар.”

Ерф ће, оправдано, старчевој тврдњи да „мртви живе кроз љубав“ додати и то да „могу живети и кроз позоришно отелотворење“ (133). С обзиром да многи мештани говоре да је овај чаробњак мртав, Николас ће се, док му овај спрема разне „посластице“, с правом питати је ли он мудар или луд (134, 138).

„Ти си тај који неће штети да је поново види. Готово је са комедијом.“, каже Кончис очајном Ерфу, који ће управо тада открити права имена близнакиња – оне су заправо Лили и Роуз (340). С обзиром да Кончис представља Чаробњака, односно Мага из тарот карата, чији су традиционални симболи љиљан и ружа (Лили и Роуз) (399), и пре расплета дата нам је очигледна назнака да је права веза она између старца и сестара, не Ника и Џули. Иако постаје све очигледније да је ова романса чиста фарса, Ник се ватрено супротставља старцу говорећи му да нема право да му нарушава срећу са вољеном. Кончис ће изрећи и једну од кључних реченица – да је „једноставно управљати људским емоцијама када знаш заплет“ (340), а он итекако познаје природу овог „усамљеног песника“ и нимало му тешко не пада да се поиграва његовом судбином:

„Такође бих волео да имаш на уму да догађаји у мојој причи могу да се одиграју само у свету у којем мушкарци себе сматрају супериорнијим од жене ... Што ће рећи свет у којем влада брутална сила, ароганција без хумора, илузорни престиж и исконска глупост“ (346). Када изнесе овакве изјаве о природи просечног мушкарца, готово је немогуће осудити Кончисову немилосрдност. Фаулсов *феминизам*, давање предности женском јунаку



кореспондира са овом тврдњом Кончиса – такозвани *психолог* проникао је у истинску природу савременог друштва које је писца очигледно фрустрирало.

Чак и при последњим сусретима са Лили/Џули, која се напрасно поново појављује, Ник не жели да верује у Кончисов експеримент и суптилно је заводи да пође у кревет с њим. Иако му пада на ум да је од почетка планирано „да никада не добије Џули“, „да га стално муче, исмевају као Тантала“ и Џун му даје до знања да је истински љубавник њене сестре црнац Џо (383, 392).

Николасов суноврат, симболично, почиње управо оним за чиме је толико чезнуо – физичким односом са Џули/Лили. Иако је крајње обичан секс изједначио са „обожавањем“, следи му шок – она сместа устаје и обавештава га да му следи „суђење“. Изненада, Ник је окружен људима у црном – свима на које је до сада наилазио, укључујући Кончиса, Џун, Џоа, који га бацају у заточеништво. Ник је сада попут Обешеног из тарот карти, једном ногом привезан за вешала, док са обе стране пукотине у земљи расте дрвеће. Николс (2013: 265) истиче да је дрво заправо матерински симбол, па “обешени, окружен са обе стране истим дрвећем и са вешалом изнад, изгледа као да је затворен у некој врсти ковчега. У исто време његов додир са материнским подземним водама сугерише на крштење и нови живот”. На овај начин и Ерфово *страшно суђење* пуно неизвесности, указује на ново рађање, прочишћење свести, односно индивидуацију.

Уколико Маг представља аутентични мушки креативни принцип, односно јанг, примарни јин, односно женски принцип, представља Паписа, првосвештеница тарота. “Она отеловљује квалитете Изиде, Иштар и Астарте, свих богиња које су господариле ритуалима женских мистерија.” (Николс 2013: 94) Она је духовни извор живота, мудро, доминантно женско, те може

представљати жену која живи у складу са својим анимусом, односно оно што ће Фаулс назвати женом-Адамом. С друге стране, за мушкарца, Првосвештеница је симбол високо развијене аниме, односно приближење самоспознаји, стадијуму мушкарца-Еве.

“За жену би Паписа могла да буде високо диференцирана форма Ероса и она би симболизовала женственост, духовно развијено сопство.” (Николс 2013: 100) Као један вид Првосвештенице према Јунговој теорији приказана је древна богиња Астарта, симбол плодности и репродукције. Астарта представља “примитивнију форму женског принципа”, она је Месечева богиња, а веровало се да Месечеве мене “контролишу свако рађање, раст и распадање” (ибид.). Уколико узмемо у обзир суштинску женску сврху – рађање, није чудно што су Фаулсове аниме увек оријентисане ка физичком контакту. Оне позивају на сексуални однос који на неки начин представља обред иницијације на путу самоспознаје. Алисон, несавршена каква јесте, заправо савршено допуњује окорелог Николаса, док је његова несавршеност привлачи, она чезне за његовом доминацијом која јој представља *древни женски нагон* (у архетипском контексту – нагон за рађањем). Буђење древних нагона у жени јунговски психоаналитичар Хендерсон илуструје бајком о Лепотици и Зверу. Циљ је овог слоја несвесног да девојке “претвори у жене, а не у имитацију мушкарца” (1996: 148), али и да се девојка ослободи опсесије оцем, у маниру мушкарчевог *ослобађања* од мајке.

“Научивши да воли Звер, она постаје свесна снаге људске љубави скривене у свом анималном (те стога несавршеном), али чисто еротском облику. По свој прилици то значи буђење њене праве функције припадања, што јој омогућава да прихвати еротску компоненту своје првобитне жеље која је морала да буде потиснута због страха од инцеста ...На тај начин она себе и своју слику мушкости ослобађа од сила потискивања и постаје свесна своје

способности да верује својој љубави као нечему што повезује дух и природу у најбољем смислу те речи.” (ибид. 151)

Према Јунгу, ако је мушкарац Логос, жена је Ерос, са чиме се Фаулс сложио доделивши женском јунаку јачу самосвест, а, будући да је она та која рађа нови живот, њој следује већа мудрост и познавање тајни људског постојања, те у својој улози помагача на јунаковом путу самоспознаје није ништа мање значајна од Мага. Древну форму женског принципа представља богиња Астарта, симбол плодности и сексуалности, са којом је Ерф, у својој заблуди, поистоветио Лили. Међутим, симболично за његов однос са Алисон је писмо које ће добити непосредно пре коначног сусрета с њом – у њему пише: “До јула крај за све, сем за нуклеус.” А, Ерф је свестан да је „Нуклеус, Астарта Невиђена“ управо она (471).

У својој махнитој потрази наилази на праву Лили Монтгомери (како је Кончис представио своју прву љубав), с тим што је она сада госпођа де Сеитас која има ћерке близнакиње – наравно, Лили и Роуз. Ова госпођа представља другу манифестацију жене-Адама, односно провесвештенице Паписе у роману, те стога не изненађује њена тесна повезаност са Магом, односно Кончисом. Она га, попут Алисон, подсећа на његову просечност: „Немојте да мислите да сте ви први младић који стоји овако преда мном, горак и љут на Мориса. И на све нас који му помажемо“ (499). Госпођа де Сеитас ће му рећи да познаје Алисон – штавише, она ју је „подучила“, навела је да схвати да не сме потцењивати своју „ретку способност привржености и оданости“ и „оно што је у стању да другоме да“ (502). Она је *свештеница изнад свештенице* која учи младу Астарту да прихвати своју самосвест као квалитет који је Николас својевремено покушао да оспори. С друге стране, улога госпође де Сеитас може се повезати и са симболом таротске Царице, умногоме сличне Првосвештеници, која суверено влада нам земаљским краљевством.

“Као да нам Паписа показује дух ухваћен у утроби материје, док код Царице видимо нови дух који се рађа из тела, на тај начин стварајући нов ентитет који је садржан у оба ... Док Паписа држи своје руке склопљене, штитећи тајну свога тела, Царичине руке су отворене, указујући на излазећу природу .” (Николс 2013: 111, 112, 114)

Из овога је јасно да је госпођа још један лик који усмерава Николаса ка путу индивидуације. Када Ерф покуша да се оправда тиме да су га њене ћерке обмануле, госпођа ће га вешто „поклопити“ – „Моје кћери нису биле ништа друго до персонификације ваше сопствене себичности“ (502). Она се слаже са Кончисовим ставом да нема ничег скандалозног у сексу, те нема ништа против тога што јој ћерка спава са црнцем, док Николас показује расистичке склоности. Напротив, секс ни на који начин није задовољство другачије од било ког другог и истинско неверство се не огледа у њему, већ у лажи, обмани – а то су ствари којима је Ерф склон („Наравно, ако желите да живите у свету наслеђених идеја и наслеђених манира, онда су такви као ми, као моја кћи, одвратни“ (504) ). Она је ослобођена табуа, чак је и са својим супругом имала либералан брак, али без лажи, док је главни јунак селективно либералан – њему се то прашта, али женама никако. Уосталом, госпођа де Сеитас ће изјавити да ју је Кончис научио „да из наших живота треба да избацимо нормалне табуе сексуалног понашања“, и то не зато што смо неморалнији од других, већ моралнији (504). Док проглашава поступке Кончиса и његових следбеника неморалним, Ерф не преиспитује своје понашање из прошлости, пре свега према Алисон. Овај став је уврежен и у данашње време, педесетак година након што је Фаулс написао роман и, на неки начин, осудио лицемерје „примерног“ људског друштва. Управо је Фаулс у свом аутобиографском делу *The Tree* рекао да је „оно незаменљиво у било ком уметничком делу у последњој анализи никада није техника или

вештина, већ личност уметника, израз његовог јединственог, индивидуалног осећаја“ (Aubrey 1999: 240).

Уколико Паписа, дакле, представља сексуално остварено женско, онда је отелотворење Првосвештенице у *Маготу* проститутка Ребека. Она је, попут Марије Маграделе, *апостол нове вере* самим тим што рађа ћерку која ће бити оснивач нове религије. Ступивши у однос са *чистим анимусом* Диком, она прилази корак ближе самоспознаји, а управо је рађање симболични знак достизања исте.

С друге стране, првосвештеница или царица Лили де Сеитас саопштава Николасу да је не може она одвести до Алисон, већ да је то искључиво ствар између њих двоје – она мора одлучити хоће ли му опростити. „Божја игра је завршена ... Јер Бога нема, и оно није била игра“ (522). Ник себе проглашава ништаријом и наизглед почиње да схвата сврсисходност експеримента – иако „још увек није достигао праву егзистенцијалну аутентичност, далеко је од неаутентичности коју је испољавао на почетку романа“ (Ачесон 1998: 31). Он је, заправо, био судија на свом суђењу – парадокасно би било да му они држе лекцију да одвоји „физичко задовољство и моралну одговорност“ у случају везе с Лили, а тако је чврсто истицао да уме повући црту између те две ствари у прошлости (524). Госпођа де Сеитас се итекако показала као значајан лик у Никовом путу самоспознаје, јер, Царица је истовремено “вештица и богиња, прождрљива мајка и Мадона, *femme fatale* и *femme inspiratrice*”, врхунски познавалац тајни људске психе. (Николс 2013: 124)

Остаје отворено питање да ли Николас на крају *Чаробњака*, попут митских јунака, добија икакву награду. Уосталом, можда бисмо „могли разумети да његову награду представља управо његово откривање

непознатог у себи – путоказа на трагу потпуног психолошког заокружења личности – мандале“ (Јовановић 2007: 200). Ипак, Стивенсон (Stephenson 2003: 9) тврди да је Ник на крају ипак постао достојан Кончисов ученик, коначно усмерен на прави пут – пут самоспознаје.

„Ако Обешени може да прихвати своју судбину и “повери свој дух” сили супериорнијој од его-свесности, он онда може да се “посвети духу” своје претхдне личности и закорачи у ови живот са новим духом. Ако може да издржи и разуме своје распеће, он ће се појавити из таме са друге стране провалије – у другом свету, да тако кажемо. Пошто је достигао другу страну, он ће још једном кренути на свој пут, али овог пута на свеснији и посвећенији начин.” (Николс 2013: 275)

С друге стране, иако се можда у почетку чини негативним, улога Мага, односно Кончиса, итекако се може се тумачити као позитивна, будући да је његов задатак да антихероју помогне у процесу самоспознаје.

“Сви делимо Магову магичну моћ. Наша моћ је потенцијал за просветљење и још несањане подвиге: наша је такође деструктивна моћ гигантских размера. Можемо да уништимо планету; можемо да сахранимо и нас испод тежине милиона пластичних направа; или можемо да се бринемо и штитимо нашу природну средину и човечанство. Избор је наш. Када нам унутрашњи Маг помогне да постанемо свесни наших снова, наше ноћне море не морају никада да се остваре!” (Николс 2013: 91)

Док је таротски Маг који јунака усмерава на пут самоспознаје Кончис у *Чаробњаку, у Женској француског поручника* то је доктор Гроган. Врсни познавалац људске психе такође је отеловљење Јунга у роману, иако овог пута то није експлицитно речено (док се Кончис сам представља као Јунгов следбеник). Он ће Смитсону пружити увид у Сарину компликовану психу,

док ће се овај идентификовати с њим у жељи за интелектуалном супериорношћу. У *Маготу* Маг, “стварац и преварант” је лорд Бартоломју – он “иницира процес самоостварења” а “чаробни штапић га повезује са његовим претком, Хермесом, богом открочења” (ибид. 63). Бартоломјуова неутажива потреба да доживи открочење управо га повезује са улогом Мага, а она је толико велика да је *простветљење* спреман да плати својим животом.

“ "Постајање" је такође приказано симболиком Маговог броја – броја један. Број један је симбол јанга, или мушке снаге. Он је светао, сјајан, активан, продоран и повезан са небом и духом. Па ипак, иако директан, овај број скрива двосмислености, садржи у себи и друго ... Каже се да број један представља човекову свест, јер, попут човеа, стоји уздигнут, повезујући небо и земљу. Али свест такође указује на дуалност – посматрач и посматрани. Као да је, сакривен у ребру нашег Мага, већ садржан женски принцип – чији је број два.” (Николс 2013: 74)

Отеловљење Мага, дакле, може бити само јунак који живи у складу са својом анимом. Сам Фаулс је ка томе тежио, а то у једном моменту и Кончис признаје Ерфу. Већ смо помињали да је интегрисање аниме кључни корак ка духовној целовитости, те су тако неостварени мушкарци ти који падају под утицај кобним анима отеловљених у јунакињама баршунастих, наизглед невиних карактеристика.

Попут Алисон у *Чаробњаку*, Сара је Паписа, свештеница тарота, прва у низу иза Мага, која представља женски креативни принцип и аспект божанства, симбол истрајности и женске стрпљивости (Николс 2013: 94). Својом мудрошћу води духовно неоствареног мушкарца ка самоспознаји, наизглед хладну и прорачунату одликује је мудрост супериорна у односу на већину мушкараца. Чарлс је, као и Ник, Обешени, отеловљење

беспомоћности и неизвесности, док “чека на неку силу изван њега која ће га “ишчупати” из регресивне вуче Мајке Земље” (ибид.: 263). Управо та *сила* је свештеница која га усмерава на пут индивидуације коме није кадар да се окрене сам – чак и Фаулс отворено каже да је, пре но што га је Сара освестила, Смитсону “било више стало да сачува форму него властиту душу”, те да “нема слободне воље више од амонита” (255).

У ранијем поглављу помињали смо огњени точак у хришћанској митологији који у јунговском тумачењу представља мандалу, односно целовитост бића. Тарот садржи сличан симбол – карту звану *точак среће*. “Све иде, све се враћа; вечно се окреће круг живота... Кривудава је стаза вечности.”, рекао је Ниче<sup>53</sup>. На врху точка који се вечно окреће, попут чувара стоји животиња опскурног изгледа – мајмунолике главе а тела попут лава. У митолошком тумачењу ово створење се повезује са Анубисом, египатским божанством псеће главе и људског тела, симболом живота после смрти (Николс 2013: 219). На различитим варијацијама тарот карте, *чувар точка* подсећа на сфингу, митско биће на чију загонетку јунак мора дати одговор, док у супротном доживљава фаталну судбину. Фаулс помиње да Чарлсов дијалог са Саром попут јунака са сфингом – уколико истински разуме њене речи он долази до вечне спознаје – сврхе овоземаљског постојања, а, уколико је игнорише, остаје вечно у паклу незнања, неспособан да икада доживи духовни раст. У грчкој митологији Едип успева да одговори на питање сфинге, а, како је мушки јунак Фаулсових дела често латентни *едиповац*, одговарање на загонетку за њега представља вечно сазнање – раскид са дубоко укорењеним илузијама и самосвест као сврху живота.

---

53 Николс 2013: 219



Уколико точак посматрамо као мандалу, морамо бити свесни чињенице да достизање целовитости бића представља трновит пут на коме су одређене жртве неминовне. Ова тарот карта такође садржи две звери које се беспомоћно врте на точку, а у психолошком тумачењу

“задатак је јунака да подржи жртве монструозне судбине и да ослободи оне у ропству. Сучоен са ситуацијом која је овд приказана, он мора да ослободи ове звери, а да не убије или озледи неку од њих, јер су обе неопходне да би се точак окретао. Или, да ово преведемо у психолошке појмове, задатак је свих људских бића која желе свесност да ослободе анималне енергије које су претходно ухваћене у понављајућем инстинктивном кругу, тако да овај либидо може да се искористи на много свеснији начин.” (Николс 2013: 220-221)

Ова карта, дакле, може симболизовати и својеврстан расцеп пред којим се човек налази при *бирању* самосвести – он мора бити спреман и на високу цену самоспознаје, односно суочавање са сенком и често непријатно интегрисање архетипа супротног пола у себи. На начин на који ризикује да би спасао животиње које се окрећу на точку, човек мора *ускочити у ватру* суочавања са сопственом мрачном страном не би ли доспео до *чувара точка* – на корак до самоостварења. Точак, односно облик кружнице према Јунговом тумачењу представља целовитост бића, те “са покретом точка ... јунак доживљава психичку револуцију” (Николс 2013: 245).

“По први пут, његов его ... стоји са стране да посматра јединствену мандалу његовог јединственог бића, насупрот неограниченом космосу. Почине да открива у том хаосу догађаје из свог живота: нит значења, конзистентну причу или драмски образац. Дођивљава своју личну судбину као неку врсту мита, и повезује свој мит са оним архетипских богова и јунака

чије приче су овековечене за сва времена у легендама, и чија имена су заувек забележена у констелацији неба. Јунак сада почиње да схвата да и његов живот има трајно место у великој таписерији универзума. Точак Среће се окреће, носећи бескрајна значења.” (ибид. 245)

#### 4.3.3 Обред иницијације – поновно рођење

“Као што се Сунце сопственим кретањем и по сопственом унутрашњем закону пење од јутра до поднева, прекорачује подне и окреће се доле ка вечери, остављајући свој сјај иза себе, и силази у ноћ која све застире, тако да непроменљивим законима и човек корача својом путањом и пошто је пређе тоне у ноћ, да би ујутру у својој деци опет васкрсао у нов кружни ток.”,

рекао је Јунг (2005: 147). Он процес индивидуације назива још и “настајањем хероја”, будући да је “најотменији од свих симбола либида људски лик као демона и хероја” (ибид.). Будући да се херој готово увек бори против неке немани, човек као херој бори се са сопственом сенком и, раскинувши са усвојеним илузијама, долази до стадијума самосвесног појединца. Јунгов следбеник Џозеф Хендерсон говори о *миту о хероју* као значајном у развоју *его-свести* код појединца.

“Ови боголики ликови су, ствари, симболички представници читаве психе, већег и разумљивијег идентитета што дарује снагу која недостаје личном егу. Њихова посебна улога наводи на помисао да је основна функција херојског мита развог *его-свести* код (појединца – његове свесности о властитим снагама и слабостима – на начин који ће га потом оспособити за напорне задаткеса којима га живот суочава.” (1996: 120)

Основ процеса индивидуације, односно, према Јунгу, “битке за ослобођење” (1996: 129) јесте борба ега са сенком, а управо овај сукоб је, према Хендерсону, изражен “надметањем између архетипског хероја и космичких сила зна оличеним у змајевима и другим чудовиштима” (ибид.). На тај начин и Фаулсови јунаци долазе до самоспознаје – Ребека *види* ђавола лично, док Николаса Ерфа *напада* низ окултних фигура у опскурном ритуалу који му приређује Кончис.

Хендерсон даље указује на *историју која се понавља* дајући пример хришћанског веровања о распећу Исуса на Велики петак које кореспондира са обредима древних *спаситеља* попут Озириса или Орфеја (1996: 117). Они су такође били божанског или полубожанског порекла, умрли и поново се родили, “припадали цикличним религијама у којима су смрт и поновно рођење бога-краља били мит који се вечно понавља” (ибид.). Јунг наводи неколико облика поновног рођења у које је човек кроз историју веровао – метемпсихозу (сеобу душе), реинкарнацију, васкрсење, затим последња два која се могу применити на савременог човека – поновно рођење, односно преображај индивидуе (*renovatio*), као и индиректно поновно рођење, то јест учествовање у процесу преображаја (присуствовање неком ритуалу, церемонији) (Јунг 2003: 121-123). Човек, дакле, од давнина понавља исте суштинске ритуале који своју симболичност показују и данас, а која је свеprisутна у делима књижевника инспирисаним Јунговом психологијом. У овом поглављу навешћемо неколико кључних древних мотива који се *понављају* у романима Џона Фаулса.

„Алисон ... Изненада су њено поштење, њена постојаност – њена истинска смрт – постали једино преостало сидро ... Цео живот је постао завера.“, мисли очајни Ерф. Јунгов следбеник Кончис га подвргава такозваној „дезинтоксикацији“ – „третману“ који ће га натерати да направи разлику

између стварног и идеалног и ослободити опсесије неодољивом *анимом* Лили (Хафакер 2010: 65). Кончисов процес дезинтоксикације подсећа на некакву окултну иницијацију, а таквим се симболима и Јунг служио при лечењу пацијената истичући да су пројекције колективног несвесног непролазне и универзалне. Хафакер (2010: 63) подсећа да су алхемијски методи инспирисали Јунга, те да је “херметички тренинг покушавао да доведе човека до самоспознаје, као и психоанализа”, а и психоаналитичар је признао да је бирао методе сличне Зен иницијацији. Фаулс је и сам говорио да је његов живот попут Зена, због своје једноставне и неспорне љубави према природи, док је Јунг тврдио да “једини одговор на анегдоту лежи у самој природи” (ибид.).

Као што је поменуто, Јунг процес индивидуације повезује и са религиозним искуством, као

“промену сличну ... ономе кад се оцу син роди, промену нама познату из сведочења Светог Павла: “Не Ја, већ Христ живи у мени”. Симбол Христа као “човечијег сина” аналогно је психолошком искуству вишег духовног бића које се, на невидљив начин, рађа у човеку.” (Јунг 1953: 52)

Он је приморан да одгледа „порно филм“ у ком се сједињују „угрожена млада аристократкиња“ и „чудовиште, Црни Бик“ – односно Лили и Џо (436, 437). Ник, „огољен до кости“, схвата да су и он и Алисон били снимани при последњем сусрету, а затим је натеран да уживо сведочи сексуалном чину Лили и Џоа (439). Он постаје Тезеј, док је Лили недостижна Аријадна, а Џо чудовиште Минотаур – заровљен у лавиринту без центра, “јер он је метафора за стварност – непознату, бескрајну, променљиву шему без митског или рационалног центра који га контролише” (Стивенсон 2003: 17).

Јунг упућује на Фројда који срж сваког комплекса види у проблему инцеста (Јунг 2005: 149). “Либида који регресира ка родитељима не рађа само симболе него и симптоме и ситуације које не можемо схватати друкчије него као инцестуозне.” (ибид.) Управо фројдовска прикривена склоност ка инцесту доводи до немогућности мушкарца да оствари зрео однос са женом која, попут њега, није *савршена*. Мајка која инцестуозно *прогања* јунака у Јунговој књизи *Симболи преображаја* приказана је једном шаманском амајлијом где она личи на чудовиште-људождера (2005: 222). *Демонска* мајка “рађа бескрајно много зла ... неуротичне тегобе” (ибид. 150) те је продукт њеног утицаја мушкарац психопата, женомрзац попут Фредерика Клега. Поред овог најизраженијег *едиповца*, чак и Данијел Мартин поседује Едипов комплекс, што је јасно дато у роману. У митској причи Едип, да би избегао проклетство убиства оца и женидбе с мајком, одлучује да “мења своју спољашњу географију, уместо да замени своју унутрашњост” (Николс 2013: 243). Едип не мења своје унутрашње биће не би ли избегао судбину, већ бежи у Тебу, као што Фаулсов јунак бежи у Америку, али *клетва* га и даље прати. Успевши да реши једноставну загонетку сфинге, Едип бива приморан да ожени Јокасту, будући да је краљичина рука припадала ономе ко успе да ослободи земљу страшног чудовишта. Јунг напомиње да је сфинга

“кћи Ехидне, мешовитог бића које је горе лепа девица, а доле грозна змија. Ово двоструко биће одговара слици мајке: горе је људска, љубави достојна, привлачна половина, а доле аномална, услед забране инцеста страховита половина преображена у животињу која застрашује” (2005: 155).

Наизглед победник решивши загонетку, Едип упада у клопку инцеста, несвестан да је “сфингина загонетка била она сама, наиме страховити лик мајке, који није опоменуо Едипа” (ибид.). Овај митски пример одлично илуструје мушку наивност и брзоплетост, у маниру Ерфовог *скакања у ватру*

избором наизглед *нетакнуте* жене каквом мушкарци типично доживљавају мајку. Чак и Данијелова потрага за сопственом анимом повезује се са потрагом за мајком:

“Том чињеницом је, као и у случају оца, био много више обележен него што би хтео да призна. Нешто га је вечито гонило да је тражи, чак и у много млађим женама ... Све његове блиске везе са женама, чак и оне попутно лишене чулности ... биле су варијације тог модела.” (539-540)

Џејнина веза са млађим љубавником такође је објашњена метафором Едипа и Јокасте (233), укореењена је у њеном комплексу немогућности да доминира над конзервативним Антонијем. Јунг примећује да је и Гете наслутио прикривену јунакову чежњу за мајком, што се назире у Мефистофелесовом искушавању Фауста:

“Открити вишу тајну нисам рад. -

Богиња има што самотно-неме

столују, а око њих не постоји

никакав простор, а још мање време;

о њима реч да каже, свак се боји.

Мајке се зову!

... За њих не зна смртно стадо,

а ми им име не помињемо радо.

Пут к њима ка дну понајдубљем тоне;

ти сам си крив што требају ти оне.”<sup>54</sup>

Према Јунговој *Динамици несвесног*, кључни феномени духовног живота су прогресија и регресија либида (Јунг 1990: 103). Под прогресијом он подразумева “свакодневно напредовање психолошког процеса прилагођавања”, односно “трајно задовољење захтева које постављају услови средине” (ибид.). Овај феномен Јунг даље објашњава као успешно сједињење такозваних *противуречних парова*, односно својства да “импулс и противимпулс доспеју до равномерног узајамног дејства” (ибид. 104). Регресија, с друге стране, представља кретање ка унутрашњем свету, оном несвесном, подразумевајући “садржаје који су претходно били искључени из свесног процеса прилагођавања и стога су већином “тамно свесни” или несвесни” и “истискују се преко прага свести они психички елементи, који су у односу на прилагођавање по општем признању некорисни, а због чега су обично одвојени од усмерене психичке функције” (ибид. 105).

“Услед тога што регресија активира несвесно стање ствари, она конфронтира свест са проблемом психе уместо са проблемом спољњег прилагођавања. Природно је да се свест опире примању регресивних садржаја, али због немогућности прогресије коначно ће ипак бити принуђена да се подреди регресивним вредностима; другим речима: регресија води до неопходности прилагођавања психи, унутрашњем душевном животу.” (ибид. 107)

Практично речено, особа која је читавог живота заузимала став којим ће се успешно прилагодити околини, то углавном чинила “хабитуелно и стога су друге, непогодне функције, уколико су инкопатибилне са превалентним ставом, релативно несвесне, и стога некористишћене,

---

54 Јунг 2005: 175-176

неувежбаване, неиздифернциране” (ибид.). Када особа једних ставова наједном почиње да изражава друге, промени понашање, то се може тумачити као регресија, односно почетак понашања у складу са скривеним унутрашњим тежњама. Својим инатом да се супротстави увреженим ставовима Џејн заправо открива праву себе и тек тада заправо постаје аутентична, а не безразложни бунтовник.

Регресија је, дакле, преко потребна човеку у процесу индивидуације. Јунг тврди да

“Човек није машина у том смислу да непрекидно може постићи исти радни учинак, већ он може захтевима средине на идеалан начин потпуно одговорити само онда, када је прилагођен и свом властитом унутрашњем свету, другим речима када је усклађен са самим собом.” (ибид. 111)

Неусклађеност са властитим хтењима нужно доводи до психолошког расцепа, општег незадовољства. Искључиво удољавање околини које многи људи практикују никако не доводи до психичког напретка, а зрела је индивидуа која успева да постигне равнотежу прогресије и регресије.

Данијел се присећа своје младалачке љубави са извесном Ненси коју поистовећује са Филидом, митском девојком којој је љубав донела смрт. Она се, наиме, и касније помиње као једина девојка пре Џејн која га је истински *дотакла*, свега један од два аутентична љубавна осећања током читавог живота (594). Може се рећи да је она заправо прва аутентична анима у његовом животу, надонкада изгубљене мајке која подсећа на млађу верзију Николасове Алисон. “Љубила се са многим другим дечацима ... била је много ближа природном, животињском.” (375) Због својих сексуалних жеља млада девојка осећа грижу савести, док се чини да је Дан мање поштује након сазнања да је била блиска са другим. Нажалост, родитељи их прерано



растављају, а бол због изгубљене младе љубави Дан надокнађује невином романсом са фином градском рођаком Барбаром у чијем друштву није имао проблем са *прљавим* мислима. Ненси, ипак, за Дана на крају завршава попут “кафанске матроне која улаже последњи, патетичан напор да буде привлачна”, у конвенционалном браку, чини се плиткоумна и смешна (393). Величанствена Филида н скончава трагично чекајући свог краља већ прихвата другачији живот, чиме се заувек духовно удаљава од своје љубави.

„Резултат је ... сваког чисто објективног, дакле и сваког уметничког схватања ствари један нов израз суштине живота и бића, и један одговор више на питање: „Шта је то живот?“ – На ово питање одговара свако право уметничко дело, на свој начин, потпуно тачно.“ (Шопенхауер 2012: 82)

Према Шопенхауеру (2012: 133) стварање уметности је инстинктивно, интуитивно, док су инстинкт и логично размишљање најчешће у антагонизму. О уметности каже да је „... њен циљ да нам олакша сазнање идеја света (у платонском смислу, једином који ја придајем речи идеја). Идеје су, у својој суштини, нешто интуитивно и, због тога, ближе одређене, нешто неисцрпно. Отуда је саопштавање једне такве идеје могућно само путем интуиције; а тај пут је пут уметности.“ (Шопенхауер 2012: 86-87)

На почетку романа *Мантиса* чини нам се да је протагониста обичан пацијент који лежи у болници услед амнезије, међутим, симболично име бизарне докторке задужене за његов опоравак, Делфи, већ упућује на Фаулсово поигравање са митом и постмодерним. Ова *свезнајућа пророчица* трансформисаће се у неколико облика током романа испоставивши се као његова муза чији је карактер истовремено благ и романтичан, али и opak и садистички. Салами (Salami 1992: 200-201) тврди да

“Ерато представља архетипску аниму која помаже Мајлсу да искреира сопствену субјективност; учи га начинима да поново добије осећај за креативност ... Фигура жене исконструисана је у *Мантиси*, као и у осталим Фаулсовим делима, као “нека врста реалности”, егзистенцијална фигура која води човека тешким путем самоспознаје и аутентичности, али и енигматична и еротична муза која инспирише писца.”

Сам аутор цитира Лемпиријеву тврдњу о музама, да се оне углавном уметнику приказују као “младе, лепе, смерне девице” (7), но, ова Мајлсова имаће и другачији карактер, очито инспирисан различитим јунговским манифестацијама аниме.

У роману *Магот*, у сведочењу о ноћи пред првомајски уранак, Џонс износи мишљење да се тројство бавило вештичарењем, а сличну тврдњу изнеће му и Ребека. У помпезном стилу, док Ребека носи венац на глави, улазе у пећину у којој ће се одиграти окултни ритуал. Ево шта Јунг (2003: 133) каже о субјективном преображају који прати такозвана *идентификација са херојем култа*:

“... идентификација значајна за доживљај преображаја јесте идентификација са богом или херојем, који се преображава у светом обреду. Многи окултни обреди имају за циљ стварање идентитета. Јасан пример налази се у Апулејевим *Метаморфозама*, у којима посвећеник, један обичан човек, бива изабран за Хелиоса, крунисан круном од палминих гранчица, огрнут мистичним плаштом и потом слављен од гомиле.”

Како је Лили Николасова Аријадна, анима која га спроводи кроз лавиринт, Ребека представља исто Бартоломјуу. Тезејево прихватање Аријадне Хендерсон види као “ослобађање лика анима од разорног аспекта слике мајке” (1996: 136). Мушкарац, наиме, пре но што се ослободи од

комплекса мајке, не може остварити зрелу везу са женом. За духовно недораслог мушкарца попут Николаса Ерфа несавршена жена попут Алисон није довољна, што сведочи у прилог његовој још увек неспособности да се ослободи од илузија, односно архетипа мајке. Аријадна Тезеју даје мач за борбу са страшним Минотауром и помаже му да се ивуче из лавиринта, као што Лили наизглед помаже Нику у борби против суровог Кончиса. Свесни смо, међутим, да су Лилини поступци против старца варка, те да Кончис није суштински непријатељ, већ Ерфова несигурност укорењена у себи самом. Ребека јесте, дакле, Бартоломјуово корисно *средство* за постизање циља сопства, као и Лили Ерфово, иако ће он то тврдоглаво одбијати.

Према Ребекиној теорији изнетој Џонсу, она је попут девице – жртве Сатани. У реалности, међутим, Ребека схвата да игра сасвим другачију улогу – особе која доживљава просветљење, као и ишчезли Бартоломју. Будући да ћерка коју рађа Дик (и која је аутоматски у сродству са Бартоломјуом, будући да су њих двојица близанци, или једно биће) оснива нову веру – секту *Шејкера*, сама Ребека може се посматрати као *апостол нове вере*, попут Марије Магдалене.

Бартоломју буквално ишчезава без трага, Дик бежи ужаснут (према Џонсовом мишљењу, трчи да се обеси, “као што је Јуда учинио након што је издао Христа” (Acheson 1998: 89) ), а Ребека излази из пећине нага и ошамућена и у бунилу изговара реч *магот*, односно *ларва* (150). “Отишао је Ђаволу ... Навео ме је на ужасан грех, силом, против моје воље.”, каже она (151). Према Џонсовим речима, она испушта звуке као да ју је запосео ђаво (152), ужаснута јер ју је перверзни Бартоломју приморао да трпи силовање од стране сотоне самог:

“... Његово господство наредило јој је да задигне сукњу ... и постави се у *позицију љубави* ... И попут муње, коју прасак грома није најавио; усред великог бљеска угледала је фигуру како стоји над њом, на каменом постољу попут статуе, поред места где је лежала, изгледала је попут огромног тамнопутог човека у тамном огртачу који похлепно зуре у њу, као какав соком се чује лепет крила, огртач му лепрша док пада, хитрим скоком на њу, као што птица хвата свој плен.” (156-157)

Бартоломју ужива у мрачном ритуалу као да је у пакту са Ђаволом (162):

“Као ђаво сам, понекад узевши улогу говорника, стоји изнад осталих, злослутног осмеха, као да каже, Мој је задатак испуњен, видите како добре помоћнике имам на овоме свету.” (163)

Он је можда, попут Гетеовог Фауста, продао душу Сатани. С друге стране, иако испрва проглашава Бартоломјуа ђавољевим савезником, чини се да Ребека пред крај има визију Христа – спаситеља који поново долази на овоземаљски свет. Јунг тврди да се

“у симболу Христа налази идентификација личности са прогресивном тенденцијом колективног духа ... колективни дух има различите аспекте. Један аспект је тенденција коју представља Страшна Мајка, али има још један који садржи симболе искупљења за патње човечанства. Христос симболизује ову страну колективног духа.” (Шамдасани 2005: 111).

Уколико Бартоломјуа посматрамо као каквог пророка који долази да спаси човечанство (те наведе и Ребеку на процес индивидуације), интересантно је поменути Јунгово тумачење исламског пророка Кадира:

“И Кадир збиља представља Сопство. Његове особине квалификују га као такво: кажу да је рођен у пећини, дакле у тами; он је “Дуговечни”, који се као Илија увек обнавља. Као Озирис, он на крају дана бива раскомадан, и то од Антихриста. Међутим, он може поново да оживи. Он је аналоган другом Адаму и биће као такав тумачен и као поновно оживљена риба, саветник, параклет (бранитељ, утешитељ), “Брат Кадир” ... Кадир не представља само вишу мудрост, већ такође и одговарајући поступак више мудрости, који је с оне стране људског ума.” (Јунг 2003: 143)

Кадир се рађа у пећини, као и Бартоломју. Његов ритуал може се посматрати као поновно рађање, преображај духа. Уколико пећину поистоветимо са ларвом, она је свакако симбол рођења, стварања – Бартоломју је, дакле, отеловљење Сопства, што га уздиже на ниво вишег бића, за Ребеку полу-бога.

Ребека је видела циновску *ларву* у пећини, што неки тумаче као сусрет с ванземаљцима, односно некакав свемирски брод. Она се сусреће са женом у “светлуцавој сребрној одећи” коју назива Светом мајком мудрости (која се овде тумачи као Свети дух), која може бити путник кроз време или некакав ванземаљац (Stephenson 2003: 65).

“... у ћавољој галерији. Она је видела бледи леш младе жене коју прождиру црви док тако лежи, несахрањен; а један црв био је монструозно велик, ван сваког поимања, није га никако могла заборавити.” (165)

Ребекине визије у критици наилазиле су на различите интерпретације, но, неспорно је да је она доживела некакво просветљење, сопствену врсту самоспознаје, уверила се у постојање божанског бића. Можда ју је заиста силовао ћаво, ванземаљци, или ју је просто Дик начинио трудном – аутор не даје одговор у виду разрешења, те зато овај роман “одступа од детективске

приче” на коју је у почетку личио (Gomez Carreira 2002: 4). Пред крај Фаулс значајно приповеда рођење њене ћерке Ане Ли, зачетнице религије Шејкера која чека поновни долазак Исуса (296). Исус, према Јунговом тумачењу, представља архетип Сопства, “целовитост божанске или небеске врсте, једног преображеног човека”. Он цитира Августина који је рекао да “наш крај мора бити савршенство; а наше савршенство је Христос”. (1996a<sup>55</sup>: 44-45) Јунг, према томе, није порицао значај религије будући да је “улога религијских симбола да дају смисао човековом животу” (1996: 93):

“Пуебло Индијанци верују да су они синови Оца Сунца и то веровање им дарује перспективу (и циљ) који далеко превазилази њихово ограничено постојање. Пружа им обиље простора за развијање личности и омогућава им испуњен живот комплетних личности. Њихов положај је много бољи од положаја човека у нашој цивилизацији, који зна да је (и да ће остати) само обичан губитник без икаквог унутрашњег смисла у свом животу. Осећај дубљег смисла постојања уздиже човека изнад пуког зарађивања и трошења. Ако тог смисла нема, он је изгубљен и јадан.”

Фаулс објашњава зашто му се допала идеја да главна јунакиња, анима, изнедри оснивача нове вере, и то баш *Шејкера*. Иако суштински атеиста, аутор се на неки начин дивио наивној и простодушности припадника ове секте, на супрот сурвој прорачунатости савременог човека. Он тврди да *жали* за њиховим ритуалима, њиховим наизглед невиним поимањем света (“Жалим, не спољашњи облик, већ изгубљени дух, храброст и машту света Мајке Ане Ли, њен Логос; њену скоро божанску ларву.” (300) )

О миту и религији Јунг каже:

---

55 *Аион*

“... такав мит се састоји од симбола који нису свесно смишљени. Они су се догодили. Није човек Исус створио мит о богочовеку. Он је постојао много векова пре његовог рођења. Он је и сам био понесен том симболичном идејом која га је, како нам говори св. Марко, уздигла из скученог живота дрводеље из Назарета.” (1996: 93)

Рођење зачетнице нове религије, дакле, означава достизање Сопства које Ребека, чак и ако га није у потпуности спознала, преноси на следећу генерацију. Њено ослобођење од ропства званог проституција означава почетак пута индивидуације коју је њен сапутник Бартоломју платио сопственим животом. Уколико је Бартоломју у њеним визијама Исус, а, Исус је, према Јунгу, симбол Сопства, сврха путовања тајанствене дружине на крају је и испуњена, уз плаћање огромне цене коју самоспознаја подразумева.

## 5. ЗАКЉУЧАК

За разлику од фројдовске, јунговска књижевна критика не тражи корен уметности у сексуалном, већ у архетиповима колективног несвесног, због чега се често назива архетипском књижевном критиком. Архетипско тумачење не само да је узело маха у књижевној анализи, већ и у анализи других форми уметности, као што је ликовна. Јунгова сарадница Анијела Јафе (1996: 283) у ликовној уметности издваја три кључна симбола која потичу из човековог несвесног – камен, животињу и круг, који су такође приметни у књижевности.

Симболика камена потиче још из Старог завета, приче о Јаковљевом сну, при чему је у њему отеловљен “живи бог или божански дух” - камен је посредник између Јакова и бога (ибид. 284-285). Природно, неклесано камење још је у примитивној цивилизацији значило превибалиште духова, те тако симбол пећине у *Маготу* није случајан – она спаја Бартоломјуа и Ребеку са вишим бићем, место је достизања духовног откривења, односно самоспознаје.

“Историја препорода схватања! Може ли у целокупној историји књижевности бити неке историје која би побудила више интересовања, која би нас дубље захватила и обузела? Историја препорода схватања – зар то није, пре свега, историја њиховог настанка? Уверења се поново рађају, настају у човеку, рекло би се пред очима, у оном добу када он има доста искуства и дара запажања да би могао да прати то велико тајанство своје душе!”,

рекао је руски филозоф егзистенцијализма Лав Шестов (1979: 41-42). Достизање самоспознаје као врхунца егзистенције изгледа је својственије жени коју Фаулс у својим делима поставља на пиједестал доминантог бића.



Жене су код њега готово увек достигле потенцијал ка индивидуацији, за разлику од мушкараца који ни по коју цену не желе да се одрекну доминантне улоге. Јунг, међутим, сматра да су за индивидуацију подједнако способни мушкарац и жена. “Зар Анима и Анимус нису присутни у оба пола и зар људима .... и великим мистичарима .... било је могуће да остваре унутарње мистично венчање оба принципа, мушког и женског”, пита се Јеротић (2010: 194). Фаулс као такозвани феминиста настојао је да живи у сагласности са сопственом анимом, прихватајући своју емотивну страну као средство приближења основном циљу постојања – самоспознаји.

Много је места бављењу јунговском књижевном критиком коју је сам психоаналитичар започео спровевши опсежну анализу Гетеовог *Фауста*. Фаулс, отворено инспирисан Јунговом психологијом, у сваком делу служио се јунговским мотивима које смо, надамо се, бар у основи расветлили у овој дисертацији. Мушкарчева самоспознаја издвојила се као централни мотив Фаулсових романа, дубоко инспирисаних ритуалима древних митова и друштвеном неједнакошћу мушкараца и жена. Психоаналитичар Алфред Адлер отворено је говорио о женином “бежању од сопствене улоге”, улоге инфериорног бића коју јој је наметнуо мушкарац, а, “ако поред свега тога многе девојке, бар донекле, постигну неку равнотежу, могу то да захвале развитку свога карактера, својој интелигенцији”. (1984: 140) Интелигенција и духовна супериорност жене је, дакле, Фаулсу била инспирација коју је вечито истраживао у својим романима. Он је био суштински феминиста у чијим текстовима “истраживање сексуалности није само у сврху задовољења јунака или читаоца, већ испитивање улоге појединца у друштву” (Stephenson 2003: 58). Фаулс је изјављивао да му се жене нису допадале само у физичком смислу, већ му је женско поимање живота било блиско (Lenz 2008: 2), док су његова схватања била врло прогресивна, у складу са феминистичком

филозофијом. Стивенсон (Stephenson 2003: 58) упућује на француског филозофа Фукоа који је тврдио да је самоспознаја појединца заснована на сексуалности, што је тврдња која је итекако могла инспирисати Фаулса. Сексуална веза често је код Фаулса увод у самоспознају, што је пандан Јунговом *помирењу* са архетипом супротног пола у себи самом.

Неспорна је тврдња да се у сваком Фаулсовом роману сусрећемо са Јунговим путем индивидуације, будући да сваки јунак пролази кроз “фазе развоја и сазревања личности које је поставио Јунг” (Vassilieva 2004: 1). Како је Фаулса развој сопствене личности још у младим данима интересовао, он је кроз лик Николаса Ерфа, свог суштински првог протагонисте, сазрео као личност, настојавши да интегрише сопствену аниму и прихвати као супериорно женско оно које је самостално, способно да функционише у складу са сопственим анимусом. Интегрисање архетипа супротног пола уистину представља слободу која, иако је за Фаулса недостижна, треба да буде циљ сваког људског бића (Tarbox 1988: 159<sup>56</sup>). Поменули смо да је чак и Јунг тврдио да је индивидуација суштински немогућ циљ, но, приближити се корак самосвести значи живети слободније и задовољније. У роману *Чаробњак* уочили смо низ митских и религијских мотива који су, према Јунгу, огледало колективног несвесног, а које Фаулс циљано користи инспирисан теоријама чувеног психоаналитичара. Јунговски тежак, мукотрпан пут самоспознаје Фаулс нам представља кроз мучно освешћење Миранде Греј, која за самосвест плаћа највишу могућу цену, у виду сопственог живота. Уочили смо затим да је ову цену спреман да плати и лорд Бартоломју, за кога остаје неразјашњено да ли „вишу тајну“ открива уз помоћ бога или ђавола. С друге стране Ребека, која је на свој начин доживела просветљење, остаје несхваћена, чак и исмејана

---

56 Vipond 1999

од стране друштва које је окружује, што је и у савремено доба чест случај с људима чији се погледи на свет разликују од устаљених норми.

Битно место у овој дисертацији заузело је бављење мушкарчевим интегрисањем аниме које представља нужни корак до духовне слободе. Као победнике у овој животној борби на неки начин можемо издвојити Ерфа, Смитсона и Мартина, будући да се они, до краја или не, на неки начин мире са својом духовном инфериорношћу, прихватају женску надмоћ и показују иницијативу ка промени у виду самоспознаје. Данијел то чини у највећој мери будући да је, као и Фаулс, самоспознају доживео у средњим годинама, док су Ник и Чарлс, иако млади, на добром путу да унапреде сопствене личности. С друге стране, Мајлс Грин је изгубљен случај, мушки шовиниста за кога тријумфа нема у Фаулсовим делима, те се тако, потценивши и исмејавши самосвесну жену, враћа у стање коме, односно духовне инфериорности којој се не назире излаз.

Будући да је Јунг говорио о слабости мушкарца у немогућности да прихвати остварену жену, тако су самосвесне јунакиње попут Саре и Алисон на маргини људског друштва. Оне су, ипак, према Фаулсу узвишене личности будући да показују неизмерну храброст усудивши се да се супротставе мушкарцу и поступе према својим истинским жељама. Сара је управо *нова жена* којој је и дан-данас тешко да заузме своју позицију у *мушком* свету, а онај који успе такву да је пригрли духовно је супериоран мушкарац ког можемо сматрати самосвесним у мери у којој се то може достићи. Џејн је, као и Данијел, годинама скривала свој потенцијал ка духовном развоју а, усудивши се да поступи храбро у познијим годинама она постаје једнако самосвесна као и доминантна Сара.

У овој дисертацији настојали смо да до детаља разјаснимо присуство Јунгове психологије у романима Џона Фаулса која је често навођена као доминантан мотив у анализи дела овог писца. Аутор је у више наврата и причао о својој фасцинацији Фројдовим и Јунговим теоријама, при том нагласивши Јунга као себи ближег (Tarbox 1988: 165<sup>57</sup>). Можемо закључити да је самоспознаја окупирала Фаулса током читавог његовог стваралаштва те да је он, очигледно желећи да унапреди сопствену личност, своје јунаке пратио на путу индивидуације на коме су се често сусретали са бизарним окултним обрасцима инспирираним древним човековим ритуалима у којима се огледају његове најпримитивније тежње, скровито место колективног несвесног. Истина је да се у Фаулсовим романима готово увек појављују два паралелна света – реални и митски, симболички (Onega 1988: 1793<sup>58</sup>), што можемо посматрати као симбол Персоне и Сенке, или света коме желимо да се прилагодимо и оног дубоко скривеног, мрачног у нама.

Фаулсова дела морали смо узети у обзир и са становишта феминизма, будући да је аутор увек давао предност јаким женама у односу на оне баршунасте и беспомоћне. Управо је такву доминантну жену видео у супрузи Елизабет коју је упознао у *магичној* Грчкој, чија га је смрт толико погодила да годину дана није био у стању да пише. Она је, као и Фаулсове доминантне јунакиње, већ имала животног искуства – мужа и ћерку коју је одлучила да остави оцу зарад новог брака. Штавише, сматра се да је лик Алисон заснован управо на Елизабет, а Лили на ученици са којом је аутор имао аферу (а таква ће јунакиња касније бити и Џени) – млађаној, инфериорној, а пре свега лажној, без истинке суштине. Иако мушки писац, Фаулс је славио

---

57 Ибид.

58 Ибид.

еманциповану жену и дао јој толико простора у својим романима, док је инспирација за сваки самосвесни женски лик била управо његова супруга. У једном интервјуу Фаулс је објаснио своју фасцинацију анимом:

„Одувек ми је била привлачна идеја женског духа у човеку. Можда је то због тога што генерално волим мистерије – да заиста постоји такав дух. У историјском и друштвеном смислу одувек сам био привржен, нећу рећи баш феминизму у модерном смислу, већ женском принципу у животу.“ (Tarbox 1988: 165<sup>59</sup>)

Психоаналитичком књижевном критиком ваљало би се бавити даље у делима многих писаца поред Фаулса. Књига *Јунговска књижевна критика* (Sugg 1992) даје низ есеја који придају важност Јунговој психологији при анализи књижевних дела, истичући посебно присуство мита и архетипа у савременој књижевности, ге помињући “митске визије Т. С. Елиота” који је, како смо увидели, служио као велика инспирација Фаулсу (10). Ова дисертација за циљ је имала да расветли управо присуство мита као огледала колективног несвесног, човеков лични раст у виду самоспознаје као и пројекције архетипова колективног несвесног као главне поставке Јунгове психологије које се јављају у књижевности. Узевши у обзир да је Јунгов утицаја у делима Цона Фаулса свеприсутан и подложен још дубљем истраживању, ауторки дисертације, свесној да је само *загребала површину* психоаналитичке књижевне критике, за будући задатак остаје бављење јунгосвком анализом дела других писаца.

---

59 Ибид.

## 6. ЛИТЕРАТУРА

### 6.1 Дела Џона Фаулса

1. *The Collector*. Triad/Panther Books. London, 1976.
2. *Аристос*. АЕД студио. Београд, 2005.
3. *Чаробњак*. Матица српска. Нови Сад, 2010.
4. *Женска француског поручника*. Либер. Загреб, 1981.
5. *Данијел Мартин*. Матица српска. Нови Сад, 1997.
6. *Кула од абоноса*. АЕД студио. Београд, 2004.
7. *Мантиса. Агора*. Нови Сад, 2011.
8. *A Maggot*. Little, Brown and Company. New York, 1985
9. *Mušica*. Založba Obzorja. Maribor, 1989.
10. *Notes on an Unfinished Novel y: The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Edited by Malcolm Bradbury. Fontana Books. Fontana, 1977

## 6.2 Студије о делу Џона Фаулса

1. Acheson, J. *Macmillan Modern Novelists: John Fowles*. Macmillan Press Ltd. Hertfordshire, 1998
2. Aubrey, J. *John Fowles and Nature: Fourteen Perspectives on Landscape*. Associated University Presses. Cranbury, 1999
3. Vassilieva, E. *John Fowles and the Gothic Tradition*. Kingston University. London, 2004
4. Vipond, D. *Conversations with John Fowles*. University Press of Mississippi. Jackson, 1999
5. Walton, J. *Twists of the Godgame: John Fowles's The Magus*. (<http://www.tor.com/blogs/2009/11/twists-of-the-godgame-john-fowless-lemgthe-maguslemg>) 11. 11. 2009.
6. Wilson, T. *The Recurrent Green Universe of John Fowles*. Rodopi. Amsterdam – New York, 2006
7. Готс, И. *Фаулсова Мантиса – Луна парк у другом селу*. Поља. Нови Сад, 2010.
8. Gomez Carreira, S. *The Maggot and the Enigma: a Brief Incursion in John Fowles's Works*. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades. Rio de Janeiro, 2002
9. Gonzales Gatti, M. *Feminism in John Fowles's The Collector and A Maggot*. Graduate Faculty of Texas Tech University. Lubbock, 1993

10. Dixon, T. *Expostulation and a Reply: The Character of Clegg in Fowles Sillitoe*. Notes on Contemporary Literature, 1974
11. Држајић, К. *Мушка и женска улога у романима Џона Фаулса*; Пети научни скуп младих филолога Србије (Зборник радова); Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2013.
12. Држајић, К. *Џон Фаулс као скривени феминиста: Јунгови архетипови у роману Чаробњак*. Научна конференција Култура у огледалу језика и књижевности. Факултет за стране језике. Београд, 2014.
13. Држајић, К. *Human Feelings Mirrored in Metaphors: The Collector by John Fowles*. JoLaCE - Journal of Language and Cultural Education. SlovakEdu. Nitra, Slovakia, 2014.
14. Држајић, К. *Усамљени вук је само мит: Мотив љубави у Фаулсовом Чаробњаку*. Ријеч. Институт за језик и књижевност Филозофског факултета у Никшићу, 2014.
15. Држајић, К. *Књижевност у огледалу аналитичке психологије: Јунговски мотиви у Фаулсовом Колекционару*. Књижевна историја. Институт за књижевност и уметност. Београд, 2015. (рад у процесу објаве)
16. Dybek, N. *The Magus: A Thrilling, Chilling Guilty Pleasure*. (<http://www.npr.org/2012/08/27/150727161/the-magus-a-thrilling-chilling-guilty-pleasure>) 30. 04. 2012.
17. Јовановић, А. *Грчки мит у романескном свету Џона Фаулса*. Зборник Матице српске за књижевност и језик. Нови Сад



18. Јовановић, А. „Игра бога“ као један од аспеката интертекстуалности у Фаулсовом роману „Чаробњак“. *Philologia*. Београд, 2004.
19. Јовановић, А. Јунакова потрага – Фаулсов Данијел Мартин. *Philologia*. Београд, 2005.
20. Јовановић, А. Природа, мистерија, мит: Романи Цона Фаулса. Плато. Београд, 2008.
21. Јовановић, А. *The Rethinking of „The Few and the Many“* . Филолошки преглед. Београд, 2009.
22. Јоковић, М. Књижевни земљотрес или егзил као начин спаса, оспоравања и стварања. Књижевна критика. Београд, 1995.
23. Lenz, V. *John Fowles: Visionary and Voyeur*. Rodopi. Amsterdam, 2008
24. Лудошки, Н. Чаробњаков “Чаробњак”. Свеске. Панчево, 1995
25. O'Sullivan, J. *Cyborg or goddess: postmodernism and its others in John Fowles's Mantissa*. West Chester University. West Chester, 2003
26. Olshen, B. *John Fowles*. Frederick Ungar. New York, 1978
27. Pollheide, J. *Postmodernist Narrative Strategies in the Novels of John Fowles*. Bielfeld, 2003
28. Reynolds, M. & Noakes, J. *John Fowles – The Essential Guide*. Vintage Living Texts. New York, 2003
29. Salami, M. *John Fowles' Fiction and the Poetics of Postmodernism*. Associated University Presses. London, 1992

30. Stephenson, W. *John Fowles*. Northcote House Publishers in association with the British Council. Devon, 2003
31. Шапоња, Н. *Догађајно језгро напетости*. Поља. Нови Сад, 1998.
32. Toth, T. *Re-Reading the Reforgotten Text: John Fowles' Mantissa*. Eger Journal of English Studies. Eger, 2008
33. Fawkner, H. *The Timescapes of John Fowles*. Fairleigh Dickinson University Press. Madison, 1984
34. Foster, T. *Understanding John Fowles*. University of South Carolina Press. Columbia, 1994
35. Heaghert, J. *Memoirs of a Deconstructive Angel: The Heroine as Mantissa in the Fiction of John Fowles*. Contemporary Literature. Wisconsin, 1986
36. Huffaker, R. *John Fowles: Naturalist of Lyme Regis*. The University of North Texas. Denton, 2010
37. Hyving, C. *John Fowles's Theory of The Garden of Eden*. Lulea University of Technology. Lulea, 2007
38. Wagner, J. *Endangered Edens: Postmodern Landscapes in Novels by John Fowles and Julian Barnes*. Indiana University of Pennsylvania. Indiana, 2009

### 6.3 Психолошке студије

1. Јакоби, Ј. *Јунгов пут индивидуације*. Полит. Београд, 1992.
2. Јафе, А. *Симболизам у ликовним уметностима, у: Човек и његови симболи*. Народна књига. Београд, 1996.
3. Jaffe, A. *The Influence of Alchemy on the Work of C.G. Jung*. Spring Publication. University of Dallas. Dallas, 1967
4. Јеротић, В. *Индивидуација и/или обожење*. Арс либри. Београд, 2013.
5. Јеротић, В. *Јунг између истока и запада*. Арс либри. Београд, 2011.
6. Јеротић, В. *Лајбниц и "несвесно"*. Гледишта. Београд, 1998.
7. Јеротић, В. *Психоанализа, болест, стварање*. Прстеб. Београд, 1995.
8. Јеротић, В. *Трансфер и контратрансфер код Фројда и Јунга*. Психијатрија данас. Институт за ментално здравље. Београд, 1994.
9. Јунг, К. Г. *Аион*. Атос. Београд, 1996.
10. Јунг, К. Г. *Архетипови и развој личности*. Просвета. Београд, 2006.
11. Јунг, К. Г. *Динамика несвесног*. Матица српска. Нови Сад, 1984в.
12. Јунг, К. Г. *Дух и живот*. Матица српска. Нови Сад, 1984б.
13. Јунг, К. Г. *Дух бајке*. Панпублик. Београд, 1988.
14. Јунг, К. Г. *Лавиринт у човеку*. Невен. Београд, 2004.
15. Јунг, К. Г. *О смислу и бесмислу*. Дивит. Београд, 2000.

16. Јунг, К. Г. *О психологији несвесног*. Матица српска. Нови Сад, 1984г.
17. Јунг, К. Г. *Психолошке расправе*. Матица српска. Нови Сад, 1984а.
18. Јунг, К. Г. *Психолошки типови*. Матица српска. Нови Сад, 1984.
19. Јунг, К. Г. *Психологија и алхемија*. Народна књига. Београд, 1998.
20. Jung, C. G. *Sedam propovijedi mrtvima*. Knjižnica Travno. Zagreb, 2000.
21. Јунг, К. Г. *Сан и тумачење снова*. Психополис. Нови Сад, 2011.
22. Јунг, К. Г. *Симболи преображаја*. Атос. Крагујевац, 2005.
23. Jung, C. G. & Pauli, W. *Tumačenje prirode i psihe*. Globus. Zagreb, 1989.
24. Јунг, К. Г. & Керењи, К. *Увод у суштину митологије*. Федон. Београд, 2007.
25. Јунг, К. Г. *Човек и његови симболи*. Народна књига. Београд, 1996.
26. Јунг, К. Г. *Човек и душа*. Прометеј. Нови Сад, 2008.
27. Лакан, Ж. *Списи*. Просвета. Београд, 1983.
28. Лечић-Тошевски, Д. & Стојановић, Д. *Порекло и манифестација мржње код поремећаја личности*. Психијатрија данас. Институт за ментално здравље. Београд, 1994.
29. Николс, С. *Јунг и тарот: архетипско путовање*. Esotheria. Београд, 2013.
30. Палмер, М. *Фројд и Јунг о религији*. Народна књига – Алфа. Београд, 2001.
31. Pluth, E. *Signifiers and Acts: Freedom in Lacan's Theory of the Subject*. State University of New York Press. New York, 2007

32. Rowland, S. *Jung - A Feminist Revision*. Polity. Cambridge, 2001
33. Ристевски, Д. *Јунгова слепа публика*. Филип Вишњић. Београд, 2006.
34. Стајн, М. *Јунгова мапа душе*. Лагуна. Београд, 2007.
35. Требјешанин, Ж. *Речник Јунгових појмова и симбола*. Завод за уџбенике. Београд, 2011.
36. Fordham, F. *An Introduction to Jung's Psychology*. Penguin. London, 1987
37. Фон Франц, М. Л. *Процес индивидуације, у: Човек и његови симболи*. Народна књига. Београд, 1996.
38. Хајд, М. *Јунг и астрологија*. Esotheria. Београд, 2013.
39. Хендерсон, Џ. Л. *Древни митови и савремени човек, у: Човек и његови симболи*. Народна књига. Београд, 1996.
40. Шамдасани, С. *Јунг и култ*. Народна књига. Београд, 2005.
41. Шутић, М. *Филозофска димензија Јунгове теорије архетипова*. Универзитет уметности у Београду: Естетичко друштво Србије. Београд, 1996.

#### 6.4 Књижевно-теоријске и филозофске студије

1. Barth, J. *The Literature of Exhaustion*. The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction. The John Hopkins University. London, 1984
2. Barth, J. *The Literature of Replenishment*. The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction. The John Hopkins University. London, 1984
3. Vaessens, T. & Van Dijk, Y. *European Literature Beyond Relativism: Reconsidering the Postmodern*. Amsterdam University Press. Amsterdam, 2011
4. Васић-Ракочевић, Б. *Психопатолошко искуство у поезици модернизма и авангарде*. Кораџи. Крагујевац, 2008.
5. Васић, Ракочевић, Б. *Сторија о лудилу у доба авангарде*. Службени гласник. Београд, 2011.
6. Gould, E. *Mythical Intentions in Modern Literature*. Princeton University Press. Princeton, 1981
7. Grbić, I. *Jung i književnost: prilog ekstrinzičnosti u književnoj kritici*. dostupno na: [http://bib.irb.hr/datoteka/605323.JUNG\\_I\\_KNJIZEVNOST.pdf](http://bib.irb.hr/datoteka/605323.JUNG_I_KNJIZEVNOST.pdf)
8. Gregson, I. *Postmodern Literature*. Arnold. London, 2004
9. Connor, S. *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge University Press. Cambridge, 2004
10. Kvale, S. *Psychology and Postmodernism*. Sage Publications. London, 1992

11. McHale, B. *Constructing Postmodernism*. Routledge. London and New York, 1992
12. McHale, B. *Postmodernist Fiction*. Routledge. London and New York, 1989
13. Милошевић, Н. *Буктиње*. Orpheus. Нови Сад, 2009.
14. Ниче, Ф. *Воља за моћ*. Просвета. Београд, 1976.
15. Rice, P. & Waugh, P. *Modern Literary Theory*. Arnold. London, 2001
16. Саболчи, М. *Авангарда & неоавангарда*. Народна књига. Београд, 1997.
17. Sugg, P. *Jungian Literary Criticism*. Northwestern University Press. Evanston, 1992
18. Huhn, P. *Eventfulness in British Fiction*. Walter de Gruyter GmbH & Co. Berlin, 2010
19. Hutcheon, L. *A Poetics of Postmodernism*. Routledge. New York, 1984
20. Hutcheon, L. *The Politics of Postmodernism*. Routledge. New York, 1989
21. Шестов, Л. *Достојевски и Ниче: Философија трагедије*. Слово љубве. Београд, 1979
22. Шопенхауер, А. *О генију*. Ethos. Београд, 2012.
23. Шутић, М. *Судбина естетског*. Зенит. Београд, 2007.

## Биографија аутора

Катарина Држајић рођена је 31. 12. 1987. године у Београду. Завршила је Пету београдску гимназију, а јуна 2010. дипломирала на Катедри за енглески језик и књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Мастер рад на тему *Перспективе приповедања у Џојсовом "Уликсу"* одбранила је на матичном факултету у септембру 2011. Докторске студије књижевности уписала је школске 2012./2013. године.

Од 2010. године интензивно ради у струци, како као наставник енглеског језика, тако и као преводаца. Значајно искуство у раду стекла је на Институту за стране језике у Београду од 2012. до 2014. године, где је изводила наставу енглеског, као и српског језика за странце. Од марта 2014. до октобра 2015. радила је као предавач енглеског језика на Универзитету Сингидунум. Од новембра 2015. запослена је у својству лектора на Паневропском универзитету Апеирон (Бања Лука, Република Српска) и као наставник енглеског језика на Високој струковној школи тржишних комуникација (Београд, Србија).

Аутор је више од десет стручних радова из области англофоне књижевности, језика и методике наставе. Објавила је неколицину научних радова који се тичу дела Џона Фаулса на којима се заснива њена дисертација.



Прилог 1.

### Изјава о ауторству

Потписани-а КАТАРИНА П. ДРАЖИЋ  
број уписа 12033/Д

#### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„ЈУНГОВСКИ МОТИВИ У РОМАНИМА  
ЉОНА ФАУСА“

- 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, НОВЕМБРА 2015.



Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске  
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора КАТАРИНА ДРНАЉИЋ  
Број уписа 120331Д  
Студијски програм НАУКА О ЛИКОВНОСТИ  
Наслов рада "ЈУНГОВСКИ МОТИВИ У РОМАНИМА ЉУНА ФАУЛСА"  
Ментор ПРОФ. ДР ЗОРАН ПАЧНОВИЋ

Потписани КАТАРИНА П. ДРНАЉИЋ

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, НОВЕМБРА 2015.



Прилог 3.

### Изјава о коришћењу

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

„Митовски мотиви у романима Џона Фаулса“

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, НОВЕМБАР 2015.



