

Eirik Smiset Røkkum

# Båret mot livet:

En lesning av D. H. Lawrences

*Sons and Lovers.*

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for språk og litteratur

Det humanistiske fakultet

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Trondheim, vår 2014

Dragvoll 2014: NTNU Trykk.

**Omslagsillustrasjon:** *La Vie*, 1903. Pablo Picasso (Spanish, 1881-1973). Oil on canvas; 196.5 x 129.2 cm. The Cleveland Museum of Art, Gift of the Hanna Fund 1945.24

© Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York.

# Forord

Jeg tror første gang jeg la meg David Herbert Lawrence sitt navn på minnet var da jeg i mitt første universitetsår leste Terry Eagletons *Literary Theory*, hvor han stadig og av ikke helt klare grunner tok i bruk Lawrence som sin dedikerte skyteskive. Den tilbakevendende og noe krampaktig forargelsen tydet ikke like mye på at det her var noe å protestere imot, som at – tenkt gjennom en ung manns sinn – det heller var noe verdig ens oppmerksomhet. Eagleton langet forøvrig også ut mot T.S. Eliot, og hvis det fantes noen som helst forbindelse mellom Lawrence og denne andre som jeg på den tiden nær tilba og som hadde gitt *Prufrock* til verden – om enn dette båndet uheldigvis var vevd i en litteraturprofessors indignasjon –, så var det tilstrekkelig til at jeg la ham til på min leseliste.

Det er vel tradisjon å begynne med å takke før man legger i vei, men viktigere enn dét: jeg har *lyst*. I arbeidet med masteren var Gunnar Foss min veileder, og jeg vil naturligvis rette en stor takk til ham. Gunnar ga meg tøylene til å ri oppgaven dit jeg selv ville, og som følge av denne friheten som han unte meg – og med alt det frihet innebærer av ansvar: også tiltro –, føler jeg noe i nærheten av en from og taus takknemlighet, som man ser hos en som får mat etter lang tids faste (eller som det også kalles: basisemner) og som glisende slikker talerkenen uten å ønske mer enn det som nå finnes vel og varmt i magen. En takk skal han ha også for sine bifall og godmodige ansporing av min ungdommelige harme, som vel heller gjør ham til sekundant å regne enn som veileder, og selvsagt også for å hale meg ned til jorden de gangene jeg fløy for høyt og gispet etter luft.

Jeg må også rette en takk til Knut Ove Eliassen, for samtaler, påminnelser og råd, og for å holde en svært minneverdig forelesningsrekke om Deleuze for noen år tilbake. Videre vil jeg gi en takk til medstudentene på master, for seminarer og de kaffe- og pustepausene som ble. En takk også til Stefan, som foruten et par tilbakemeldinger av tekst dessuten har vært en oppmuntrende brevvenn langt der nede i Oslo et sted, og som har holdt frem fjelltur og piperøyk i sommer som en gulrot for å få skrevet ferdig.

Og til slutt, en varm takk til mamma og pappa for at de har latt meg studere det jeg ville og for å ha vært tålmodige med mitt dagdriveri med dikt og bøker.

Trondheim, mai 2014.



# Innholdsfortegnelse

<b>Innledning</b> .....	<b>1</b>
Springbrett .....	2
Prosjekt.....	5
Hvorfor vitalisme og Lawrence.....	6
Teoretisk utgangspunkt.....	7
Metode og premisser: å redde fortellingen.....	9
<b>Kapittel 1. Vitalisme og Walter</b> .....	<b>11</b>
Innledende betraktninger om vitalisme.....	11
Hvorfor Walter: det fritt utfoldende livet.....	12
Flere vitalistiske scener og motiver.....	14
<b>Kapittel 2. Gertrude, ekteskapet og purgatoriet</b> .....	<b>17</b>
Gertrudes bakgrunn.....	19
Kulde, og ekteskapets første trefninger.....	19
Gertrude som sjef i hjemmet, og kuingen av Walter.....	22
Resepsjonskritikk for anledningen: det underbevisste og forskjønning.....	23
Videre om kuing av autoritet.....	25
Påvirkning på Walters vitalisme.....	28
Alkoholen som trass.....	29
<b>Kapittel 3. Båret eller bundet: Innflytelse over sønnene</b> .....	<b>31</b>
Kjærlighet til moren.....	32
Paul: fanget i en ramme.....	32
Karrierestigens morkenhet.....	35
Noen flere ord om Williams død.....	36
The Split.....	37
<b>Kapittel 4. Paul og splittelsen</b> .....	<b>39</b>
Vitalitet og bevissthet.....	39
Moren som fiende.....	42
Konflikten mellom kropp og sinn.....	43
Å tenke med lårene.....	45
<b>Kapittel 5. Ufrihet, og en forskjell i vilje</b> .....	<b>47</b>
Gertrudes ufrihet i ekteskapet.....	47
En stilleståen, og trigger for sønnene.....	49
En forskjell i vilje.....	50
Avrundende: morens tragedie, og det selvlagde fengselet.....	53
<b>Kapittel 6. Miriam</b> .....	<b>55</b>
Om Miriam: Kort introduksjon.....	56
Stolthet og trivialitet.....	56
Miriams avstand til kropp.....	58

Huskescenen og lignende scener.....	59
Sex som synd: puritanisme.....	61
Paul som kriminell.....	63
Pauls impotens og forholdet som en slags død.....	65
Elskavsakten og Miriams offerhandling.....	68
<b>Kapittel 7. Intensiteter og oppdemming: et forspill.....</b>	<b>73</b>
Clara, en kroppslig kvinne.....	73
Alvor og intensitet.....	75
Sivilisasjon og natur.....	76
<b>Kapittel 8. Ekstasens favntak.....</b>	<b>79</b>
Resepsjonens tolkning av ekstasen.....	79
Å vinne verden.....	80
Ekstasen som flukt og kroppen som steinbryter.....	82
En ny morgen: oppløsning av individualitet.....	85
Det dionysiske, selvutslettelse og dødsdrift: noen innvendinger.....	88
<b>Kapittel 9. Det gneldrende livet, og eksistensialisten Lawrence.....</b>	<b>93</b>
Et nietzscheansk opprør.....	93
Skam og kniplinger.....	94
Nødvendigheten av kultur.....	96
<b>Kapittel 10. Kunsten, triumfen og det målløse som mål: avrundende betraktninger.....</b>	<b>99</b>
Avslutningens mangel på realitet.....	99
Bykset inn i livet: triumf.....	101
Menneskets kapasitet for frihet, og romanen som Bildungroman.....	103
Livet som mål.....	105
Kvinner og kunst.....	107
<i>Sons and Lovers</i> en kunstlerroman?.....	108
<b>Oppsummering og sluttord.....</b>	<b>109</b>
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>111</b>

# Innledning

Yet what do we live for, except to live?  
(Lawrence 2009: 162)

I 1912 forlot David Herbert Lawrence sin lærerjobb og England og krysset Alpene til fots sammen med den allerede gifte Frieda Weekley von Richthofen. I sekken bar han med seg utkastene til en roman kalt *Paul Morel*. Reisen var et vendepunkt i livet hans. Etter å ha brutt gjennom Alpene (senere gjengitt i diktsamlingen *Look! We Have Come Through*), befant de seg i Gargnano i Italia, hvor Lawrence fullførte romanen som også skulle bli hans gjennombrudd som forfatter. *Paul Morel* ble til *Sons and Lovers*, og dette er romanen jeg har valgt å jobbe med.<sup>1</sup>

Det er vrient å oppsummere romanen i få ord, da den nærmer seg 500 sider og følger en utvikling i relasjoner som er «slow [...] like growth» (Lawrence 2001: xlv) snarere enn et tydelig hendelsesforløp. Romanen, som i stor grad er selvbiografisk, er satt til et gruvedistrikt basert på Lawrences egen hjemtrakt Eastwood, mellom Derbyshire og Nottinghamshire. Den forteller om Gertrude Coppard, en kvinne av «good old burgher family» (ibid.: 15), og den gang hun som ung møter en kullgruvearbeider ved navn Walter Morel, som er staut, kjekk og en mester til å danse. Etter det som gir inntrykk av å være et lidenskapelig år, gifter de seg, og etter kort tid er Gertrude gravid. Når William kommer til verden, deres første barn, begynner imidlertid en periode med fiendtlighet, forakt og trefninger. Foruten at de slåss over sønnen, er Gertrude, med sine småborgerlige pretensjoner, også forbitret over Walter og de trange kårene hun i ekteskapet nå befinner seg i, og Walter ødelegges ved at Gertrude forsøker å forbedre ham. Midt oppe i denne striden kommer Paul til verden, en følsom unge. Paul og søsknene hans vokser opp i et arbeiderklassehjem hvor ingen helt føler seg hjemme, og hvor barna ansføres av moren til hat mot faren, et hat faren lever opp til ved å ty til drikk og vold. Gertrude, desillusjonert over Walter, vender seg bort fra ham og legger isteden all sin kjærlighet og sine ambisjoner over på barna. Fra ung alder deler de morens ønske om en mer "opp-og-frem"-tilværelse, om noe bedre enn farens slit i gruvene. William er morens første utvalgte, og romanen følger så – kryssklippet med Pauls oppvekst – hans karrierejag, sykdom og død i London. Etter Williams død går morens oppmerksomhet over på Paul. Rundt denne tiden får han seg jobb som kontorarbeider, skjønt han heller skulle ha ønsket å male, og blir kjent med ei gårdsjente ved navn Miriam. Senere utvikler dette vennskapet seg til et forhold, men det fungerer ikke for dem, mye som følge av Gertrudes

---

<sup>1</sup> Jeg forholder meg til Cambridges nytgivelse av *Sons and Lovers*, som inneholder de 80 passasjene som Lawrences forlegger Edward Garnett kuttet ut og som var fraværende fra alle utgavene av romanen frem til Cambridge sin kom ut i 1992.

innblanding, men kanskje enda mer som følge av deres egne mangler. Samtidig som forholdet mellom Paul og Miriam er på vei ned, møter han ei separert kvinne ved navn Clara Dawes, som er svært forskjellig fra Miriam, og de to innleder etterhvert en intim relasjon som er skjellsettende for dem begge. Men heller ikke dette forholdet fungerer i lengden, og Paul vender tilbake til moren, som nå er syk med kreft. Etter en lang og smertefull tid, dør Gertrude, og Paul er alene med seg selv. Ved romanens slutt flakker han omkring i fortvilelse, men snur seg i siste setning mot byen og lyset.

## Springbrett

Opgaven min begynte som et ønske om å gi meg i kast med D.H. Lawrence, en forfatter jeg frem til da ikke var særlig kjent med. Det var derfor naturlig å velge *Sons and Lovers*, ikke bare fordi det er en av Lawrences første romaner, men også gjennombruddet, og fordi jeg allerede hadde lest romanen og kjente meg tilbørlig trygg på den. Etter å ha lest gjennom den enda en gang, mente jeg å identifisere det gjennomgående temaet som liv og livsutfoldelse, og at livsmotivet var tett forbundet med karakterenes streben henimot frihet, en frihet fra det begrensende, og at romanens kanskje vondeste og mest presserende problem var: hvordan kan man være fri og samtidig bevare sin integritet? – hvorfra vi ledes til videre spørsmål, om fri faktisk er noe man *er* eller noe man *blir*, og om det å *være* er det å *kontinuerlig* bli, det Gilles Deleuze kaller en 'bliven'. Man må spørre seg: hva er Lawrence og Paul sitt problem, hva er det de ikke klarer å unnsnippe? Det overveldende inntrykket jeg satt igjen med var at det er striden henimot frihet, en tilkjemping av uavhengighet fra det som legger bånd på ens liv og utfoldelse, og når denne er vunnet: strevet med å bære den, eller som det også heter: å leve. There's the rub.

Fra disse betraktningene gikk jeg inn i resepsjonen av romanen, og fant der noe ganske annet. Resepsjonen av *Sons and Lovers*, slik jeg observerte den, bestod i stor grad av psykoanalytiske lesninger, hvor det gjennomgående motivet var moren med stor M, en 'magna mater', og hvor hovedpersonen Pauls smerter og strebener, alt som gjør ham og romanen interessant – for ikke å nevne det modernistiske stilskiftet i romanens andre del – angivelig kun var forskyldt av et underbevisst, incestuøst begjær, kanskje også en liten piff genialitet.<sup>2</sup> At *Sons and Lovers* er en *locus classicus* for ødipuskomplekset, later til å være en universelt anerkjent sannhet. Tesen er blitt gjentatt så mange ganger at man knapt levnes andre veier inn i verket enn denne svært innsnevrede, og romanen har slik blitt gjort beslag på av den psykoanalytiske resepsjonen.

Etter utgivelsen av *Sons and Lovers* ser vi i Lawrences sine brev et tydelig sinne og mismot

---

2 Den psykoanalytiske litteraturkritikken jeg gjennomgående henviser til i oppgaven er ikke noe så bredt som lesninger med vekt på psyken, men de lesningene som preger resepsjonen av *Sons and Lovers*, som i stor grad er freudianske, selv de artiklene av nyere dato. Jeg har ikke sett en lacansk eller jungiansk lesning av romanen.



over koblingene som dras til Freud, og i det senere forfatterskapet hans, f.eks. i polemiske verker som *Psychoanalysis and The Unconscious* og *Fantasia of The Unconscious*, er det et klart oppgjør med freudiansk reduksjon, ikke bare dens reduksjon av litteratur, men spesielt av mennesker og livsgrunnlag.<sup>3</sup> I et brev fra 1916 ga Lawrence klart uttrykk for sitt eget syn på den freudianske resepsjonen av romanen:

I hated the *Psychoanalysis Review of Sons and Lovers*. You know I think "complexes" are vicious half-statements of the Freudians: sort of can't see wood for trees. When you have said *Mutter-complex* you've said nothing – [...]. My poor book: it was, as art, a fairly complete truth: so they carve a half lie out of it, and say "Voilà." Swine! (Lawrence 1970: 88).

Frustrasjonen er forståelig, og Lawrence sin læresetning om at «Never trust the artist. Trust the tale. The proper function of a critic is to save the tale from the artist who created it» (2003: 14) er kanskje det oftest siterte av ham, men også like gjerne oversett når det gjelder *Sons and Lovers*. Vår inngang til litteratur er av største viktighet. Vi har som kritikere utvilsomt et ansvar overfor den litteraturen vi studerer, å gå den i møte med en redelighet hvor den vurderes som viktigere enn teorien, siden litteratur og ikke teori er vårt fremste emne og oppfordring.

Dette er av særlig viktighet i møte med Lawrence. Lawrence er en enigmatisk skikkelse, men én ting synes alle enige om: han er en forfatter med dårlig rykte. I artikkelen «Lawrence and modernism» skriver Michael Bell at samtidens England var «almost uniformly hostile or condescending to him» (2001: 179), og om hvordan andre forfattere som f.eks. Eliot, Pound og Woolf behandlet ham med «blindness, and in some cases hostility» (ibid.). Romanene *The Rainbow* og *Lady Chatterley's Lover* ble begge rammet av inndragelse og sensur, den siste i England helt frem til 1960. Selv *Sons and Lovers* ble lenge anklaget for å være morbid, umoralsk og for åpen i skildringene av kropp og seksualitet. Dette pornografiske stempelen er ikke lenger en bebreidelse idag, og kanskje er det til dels som følge av Lawrences egen fortjeneste, at romanene hans har hatt innflytelse på tidsånden. På 60-tallet var Lawrence hippienes såkalte sexprofet og nøt stor gunst hos dem, men med 70-tallets feministiske kritikk og da særlig Kate Milletts *Sexual Politics* (1969), ble det igjen snudd på hodet. Fra dette sticket har han ennå ikke vendt tilbake, og Lawrence-biografen John Worthen bemerker i *The Life of an Outsider* at «although his books continue to sell, his reputation has fallen in the literary and academic worlds» (2005: xxiv), og videre at «many

---

3 Fiona Becket gjør en grundig gjennomgang av dette i sin artikkel «Lawrence and psychoanalysis» i *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, hvor det ikke bare antydes hvordan freudiansk lesning reduserer en romans potensielle mening, men også hvordan en psykoanalytisk analyse av tekst (eller psykoanalytisk praksis overhode) er en motsigelse til det Lawrence skrev og kjempet for. Hun viser psykoanalysen (sett gjennom Lawrence) som en slags herold for rasjonalisering, normalisering og positivisme, kort: at psykoanalyse står for en forflatning av sjelslivet og av livet forøvrig, ved bl.a. å underordne kroppen sinnet.

university departments of English literature in Britain and in the USA have stopped teaching him» (ibid.). I likhet med Hamsun har man "problemet Lawrence," en berøringsangst tett knyttet til anklager om misogyni, fascisme og rasisme. Man legger lokk på og glemmer denne problematiske delen av Lawrences diktning, på grunnlag av fordommer mot begreper som er stemplet på ham, snarere enn å se hvordan disse utforskes og trer i kraft i selve diktningen. Slik gjentas, uten motstand, gamle besvergelses; og skjønt hensikten gjerne er god, nemlig det å redde kunsten fra ideologien, kunsten fra mannen, og å gi kunsten dens egen verdi (som jo er vårt studium), så er det nettopp kunsten her som lider, ved at det alltid er noe som skurrer, alltid en unnskyldning som må sies, alltid en innrømmelse av at man er djevelens advokat. Og poenget er kanskje: en unødvendig innrømmelse. Tilbakeviser ikke romanene hans alene anklagene?

Den psykoanalytiske resepsjonen av Lawrence er ikke direkte fiendtlig mot ham, men det vesentlige er at den ikke hjelper oss med å ta ham på alvor som forfatter, kanskje snarere tvert imot, og at den blander bort de viktige spørsmålene stil av romanen. Et resultat av resepsjonens behandling av *Sons and Lovers* – eller forøvrig en fare ved all teoretisk motivert lesning – er naturligvis en reduksjon av romanens betydningspotensial, de snarveiene i tolkning som teorien inviterer til. Som akademikere kan vi ikke unngå teori, siden et akademisk arbeid er formidling, bruk og videreføring av teori og metode, men man må gjøre seg bevisst hvordan den har en lei evne til å sno seg frem og stå foran litteraturen, slik at ens arbeid til slutt er mer et arbeid om teorien – teorien som først var ment som et hjelpemiddel – enn den teksten man var ment å si noe om, at man begår feilen å «føre saken tilbake til noe annet», som Adorno sier (1992c: 29), istedenfor å «trenge inn i saken» (ibid.), som om nøkkelen er viktigere enn det som er bak døra. Problemet er derfor at teoretisk motiverte lesninger deformerer teksten for å få den til å passe inn i sitt eget rammeverk, og når det gjelder *Sons and Lovers* er dette dessverre ofte blitt gjort.<sup>4</sup>

Det jeg gledes mest ved i litteratur er de stedene den er uutsigelig, der den ikke kan forstås; og min innstilling til analytisk arbeid er derfor at det vi bedriver – i likhet med annen litterær virksomhet – er forsøk i det umulige, og at det som i forsøket røres ved eller åpenbares, er denne litteraturens storhet. I den psykoanalytiske resepsjonen av romanen synes ikke dette premisset å være gjeldende, hvor svarene heller er grove og hvor de allikevel dras uten synlig nøling eller hensyn, og øyensynlig ut av overensstemmelse med et teoretisk eller tenkt biografisk forelegg enn som resultat av en nær omgang med primært teksten. Ved å lese slik resepsjon av verker man setter pris på, sitter man igjen med et vemod over alt de har latt gå forbi seg; man kjenner et behov etter å rette opp og heve krenkelsen, ja det føles igrunnen som om noe er krenket, om det så er teksten eller

---

4 Vi kan likevel ikke si annet enn at teori er nyttig, utfyllende, besvarende; det hjelper oss i arbeidet med litteratur, det kan hjelpe oss med å gjenkjenne trekk og kvaliteter, det kan hjelpe oss å forstå, og vi fanger gjerne gjennom teorien et glimt eller i det minste ser antydningene av det vi ømt tenker kun kan være litteraturens vesen.

noe så høytidelig som sannheten selv. Lawrence er med den psykoanalytiske litteraturkritikkens hjelp gjort til et avsluttet kapittel, – men ved å møte litteratur med ydmykhet eller ved å minnes vår innledende lyst til den, vet vi at romaner er komplekse størrelser som ikke kan dekkes tilfredsstillende av én teori eller teori overhode, uten at romanen settes til side. Presisjonen i analysene går tapt, og tekstens iboende motsigelser rubbes ned slik at romanens splittelse og meningsinnhold blir temmet.

Mye tid og krefter ble satt av til å imøtegå denne resepsjonen og til å gå den i strupen, men fordi tiden ikke var gavmild nok og det ikke var nok plass i oppgaven til å gi dem en kritikk så utfyllende som de hadde krav på, skiftet fokuset mitt tilbake til den opprinnelige og langt mer affirmative planen: ikke en dedikert kritikk av resepsjonen, men en egen lesning av Lawrence sin gjennombruddsroman, og en lesning jeg håper er tilbakehentende og tilbakevisende nok i seg selv. Det som gjør at jeg står ved troen på at det faktisk er et behov for det jeg her har skrevet – i møte med en ganske samstemt front –, er det jeg vil hevde er feillesninger av mange av karakterene i romanen, da spesielt Gertrude, Walter og Miriam, og at disse feillesningene røper seg i nyanser og mangel på presisjon i formuleringene. Dette er alvorlig i dét at det i *Sons and Lovers* er karakterene som er meningsbærere og relasjonene dem imellom som bestemmer meningen, i den grad vi kan peke på noen mening. Resepsjonen har vært fruktbar jord for mine egne tanker å gro frem i, og jeg tror denne fruktbarheten viser til en nødvendighet, at det er gjort en forsømmelse eller urett som ledet til en revolt hos meg som leser, at resepsjonens fruktbarhet for mitt motsvar viser til resepsjonens goldhet for romanens del, eller for å henvise til Nietzsche, at sannhet oppstod av feiltagelsen, og at sannhetsviljen oppstod av viljen til bedrag (2008: 8).

## Prosjekt

Det jeg derfor vil er å hente Lawrence tilbake fra det ørkenlandet hvor denne psykoanalytiske resepsjonen av *Sons and Lovers* har etterlatt romanen, og gjennom svetten av brytekampen med både Lawrence og resepsjonen, vise hvordan og hvorfor han fortsatt er verdt å lese, som en forfatter av livsbejaelse og om mulighetene for integritet og utfoldelse, den gang som idag; og slik, med øye for romanens vitalistiske trekk og motiver, og gjennom koblinger til Lawrences senere forfatterskap, vise til en annen og forhåpentligvis mer nøyaktig lesning enn de som frem til nå er gjort, og å gå imot dette koret som uavbrutt roper «med andre ord, hans mor».

For å få til dette skal jeg analysere romanens karakterer<sup>5</sup>, disse karakterenes relasjoner seg imellom og de situasjonene de befinner seg i. Jeg vil gå stegvis frem mellom karakterene, og slik

---

<sup>5</sup> Jeg bruker konsekvent 'karakterer', selv om jeg vanligvis foretrekker 'personer' eller 'dramatiske personer'. Dette gjør jeg her for å ta avstand fra psykoanalytisk kritikk sitt blikk for personen, noe jeg vil komme nærmere inn på senere.

tematisk følge romanen og romanens egen utvikling. Resepsjonskritikk vil forekomme underveis i analysen vis-à-vis min egen argumentasjon. Foruten persongalleriet vil jeg også legge stor vekt på de litterære motivene i romanen, da mange av dem er gjennomgående, er med på å knytte karakterene sammen og blir iøynefallende gjenbrukt ned til ordlyden, på et vis jeg vil hevde er med på å skape et nett og en sammenheng av betydning. Det er også bemerkelsesverdig hvordan motivene i *Sons and Lovers* er de samme som gjentar seg og utvikler seg i de senere verkene i Lawrences forfatterskap, og at romanen slik sett igangsetter en tematisk linje ut mot det videre forfatterskapet, og en linje som er vital, ikke ødipal.

Det jeg håper å vise er hvordan livet med stor L er akselen hvorpå romanens andre motiver dreier, og hvordan vitalitet og liv i *Sons and Lovers* er knyttet til bevegelse og utfoldelse, i likhet med hos Nietzsche; hvordan skam i romanen blir brukt til å holde denne vitaliteten i tømme, og hvordan den både i familierelasjoner og i samfunnet er en betydelig årsak til livslede, om enn også mer; hvordan liv og frihet hos Lawrence ikke kan skilles fra hverandre, og dessuten hvordan ens kropp og natur er uunnværlig i dette regnestykket; hvordan for mye bevissthet og kontroll slik sett er en trussel for personlig frihet, også for den som innehar denne makten; og jeg håper å vise hvordan de svarene vi her kommer frem til er mer sannsynlige ut ifra både romanens handling og kommentarer enn det som blir foreslått i de psykoanalytiske tolkningene.

## Hvorfor vitalisme og Lawrence

Vitalisme er noe som ofte knyttes til Lawrence og endog noe som ofte diskuteres i respesjonen av verkene hans (som oftest i et forsøk på å plassere ham ideologisk), og man lurer kanskje på hvorfor også jeg har valgt å gå denne veien og hvordan jeg kan uttale at dette ikke er blitt gjort tidligere. Så vidt jeg kunne se ut ifra de artiklene jeg fant tak i, var det ikke en slik vei å finne i *Sons and Lovers* sitt tilfelle, men til forskjell et villniss av psykoanalyse jeg først måtte brøyte meg gjennom hvis jeg ville legge til rette min egen sti. Når det gjelder vitalistiske eller nietzscheanske trekk ved romanen, var det knapt mulig å finne noe som helst, foruten i korte henvisninger, i det minste en vitalisme som ikke var underlagt psykoanalytisk teori, f.eks. at en dionysisk rus eller ekstase tolkes som en sublimering av moren inn i naturen, at gleden ved ekstasen – som jo er en glede ved å være i live – isteden ble tolket som en form for infantil tilfredsstillelse av å komme tilbake i morens trygge armer.

Lawrence og vitalisme er dessuten tett knyttet sammen. I sin bok *Norsk vitalisme* bemerker Eirik Vassenden at det er «en særlig opphopning av slike tenkemåter i perioden rundt århundreskiftet 1900» (2012: 13). Dette er selvsagt ikke grunn nok i seg selv til å plassere Lawrence

innenfor et paradigme. Imidlertid kobler Vassenden Lawrence til Hamsun, når han skriver at Lawrence «i flere sammenhenger tilkjennega sin arv fra Hamsun» (ibid.: 17). Han skriver også at det er lett å identifisere noen typiske vitalistiske kjernetematikker i periodens litteratur, f.eks. i romaner som problematiserer «forholdet mellom individ og slekt, mellom subjekt og livsstrøm» (ibid.). Begge disse punktene er gjeldende for *Sons and Lovers*, – individ og slekt selvsagt med Pauls egen omstendelige historie, og subjekt og livsstrøm uttrykt i Pauls personlige konflikt og i en av romanens mest framtrepende motiver, nemlig ekstasen.

*Sons and Lovers* er mindre politisk eksplisitt og slik sett kanskje mindre snublende enn Lawrence sine senere verker, og et spørsmål som reiser seg da er hvorfor jeg valgte å arbeide med nettopp denne romanen, siden jeg bl.a. skal streife innom det opprørske i verket og noe så – må man vel si – ideologisk betent som vitalisme. Det opprørske var imidlertid ikke noe jeg satte ut for å finne, men noe som kom av seg selv mens jeg leste, m.a.o. noe som kom etter at romanen var valgt og arbeidet var godt igang. Når det gjelder livsmotiver, er det vanskelig å tenke seg et bedre egnet studieobjekt i dette øyemed, for *Sons and Lovers* er full av dem. Jeg innbiller meg også at det i et så tidlig verk, før kritikken og sensuren av Lawrence gikk inn på ham, og før fattigdom, flakking og eksiltilværelse, er mulig å oppdage – skjønt hypotesen nok forekommer en anelse romantisk – en gjennomgående og her ubesudlet åre i forfatterskapet, en som forklarer Lawrence sitt allerede lange litterære liv og leseres fascinasjon ved ham kanskje mer enn myter og innsnevrende definisjoner er i stand til.

I ettertid har jeg arbeidet meg gjennom mye av forfatterskapet og har lest flere romaner, brev, biografier, alle hans dikt, og ikke minst en betydelig mengde akademiske artikler om *Sons and Lovers*. Selv om denne romanen utvilsomt er mindre kontroversiell enn f.eks. *Lady Chatterley's Lover* og *Kangaroo* og ideologisk sett tørrere, og selv om *The Rainbow* og *Women in Love* utvilsomt har en mer krystallisert streng av vitalisme og frihet i seg, og – skal vi tro Harold Bloom – er estetisk bedre (1988: 4), valgte jeg allikevel ikke et annet verk og en annen kurs, fordi jeg innså at det her var et reelt behov for en undersøkelse, – at (for å tale i bilder) Nilens kilde ennå ikke var funnet, men under psykoanalysens regjerende sol heller tørket inn.

## Teoretisk utgangspunkt

Til tross for innledende innvendinger, har naturligvis også jeg teori bak meg. I anledning vitalisme er den teorien jeg selv støtter meg til filosofene Friedrich Nietzsche og Gilles Deleuze. At jeg støtter meg til dem betyr imidlertid ikke at de fungerer som bærebjelker for argumentene mine, den jobben står teksten selv inne for. Det jeg mener er at de har hatt stor innflytelse på meg, selv før jeg gikk

igang med arbeidet med oppgaven, og at terminologien og begrepsbruken deres derfor godt vil la seg merke i teksten. Nietzsche er selvsagt en slik forfatter som, når man har lest ham, man ser i alt, og man kan kanskje hevde at Nietzsche er *min* blindhet, men da vil jeg i det minste prøve å argumentere for at Lawrence led av den samme. Nietzsche hadde utvilsomt en stor innflytelse på Lawrence, og det er kjent at Lawrence leste Nietzsche før han begynte å skrive *Sons and Lovers*. Deleuze gjenkjenner også koblingen dem imellom og skriver at «Lawrence is closely related to Nietzsche» (1997: 37). Videre er Nietzsches tankefigurer om det dionysiske og det apollinske anvendbare her hvor jeg analyserer former for livsforhold. I arbeidet med oppgaven gjorde jeg et gjensyn med *Menneskelig, alt for menneskelig* og *Hinsides godt og ondt*. Andre verker av ham er også med i bakhodet, men sjelden sitert direkte. Gilles Deleuze er på sin side en kjent viderefører av Nietzsches filosofi, og han kom med først og fremst fordi jeg husket hans gjennomgående angrep – sammen med Felix Guattari – på psykoanalyse, både psykoanalysen som institusjon og som litteraturkritikk. Hos ham ser vi forøvrig oppstilt hvorfor vitalisme ikke er forenelig med psykoanalyse, både som følge av psykoanalysens reduksjon av muligheter, dens innstramminger og tolkning av begjæret, og som følge av dets normaliserende funksjon i samfunnet, som et nytt maktsenter, jf. også Foucault. Flere grunner til å inkludere Deleuze er terminologien hans i diskusjon av livsmotiver, som f.eks. bliven, flukt og enteleki, og ikke minst hans nære kjennskap til Lawrence.<sup>6</sup>

Å koble en forfatter til vitalisme er naturligvis ikke problemfritt det heller, ikke bare det å sette på en innsnevrende merkelapp, men også med tanke på de ideologiske bismakene av begrepet, av ismen, da spesielt koblingen til det reaksjonære. Men apropos vitalisme som kategori, at det er en ideologi som byr opp til en gitt lesning, er hypotesen her at en slik lesning er gyldig, at det er noe Lawrence selv var påvirket av, endog at han har vært med på å definere hva vitalisme regnes som idag, og at han kanskje er dens største representant i England.<sup>7</sup> Et annet poeng, som Vassenden nevner, er at det i det vitalistiske idéstoffet er innebygget «en impuls til å sprengte det begrepslige» (2012: 22), m.a.o. at en vitalistisk lesning åpner for et mangfold, at vitalisme i den grad det er en ideologi, er en ideologi som jo nettopp handler om det som ikke lar seg begrense. Liv er det udefinerbare, og som vi kjenner fra Oscar Wilde: «To define is to limit». Analysen leter altså ikke etter en slags singel essens eller hemmelighet, men karakterenes multiplisitet, mangfold og evne til forandring, og vitalisme da nettopp som det litterære uttrykket for dette mangfoldet, i en

---

6 En anger er at jeg med mer tid og tetthet av vilje ikke gikk inn for å lese Deleuze og Felix Guattaris *Anti-Ødipus*. Det ville utvilsomt ha bidratt til kritikken av resepsjonens metode og til innhenting av Lawrence. Hvis noe, kanskje det er et prosjekt for fremtiden, f.eks. en doktoravhandling. Det jeg her har forholdt meg til, foruten ut av erindring, er *Dialogues II* og *Essays critical and clinical*.

7 Dette kan jeg naturligvis ikke gjøre annet enn å la stå som en påstand; å svare på påstanden krever en vurdering av hele Lawrence forfatterskap og en gjennomlesning av all annen engelsk litteratur.

nietzscheansk forståelse av liv som mangfold, bevegelse og mulighet til forandring. Min bruk av vitalisme her er derfor ikke som et paradigme, men isolert, slik det brukes og danner mønster i *Sons and Lovers*. I mine henvisninger til Nietzsche og Deleuze er dette i overbevisningen om at Lawrence skylder Nietzsche mye av sin forståelse, og at Deleuze skylder både Nietzsche og Lawrence, og at de slik er flettet sammen.

## Metode og premisser: å redde fortellingen

Siden Lawrence er rammet av et dårlig rykte og av mange myter (fra både positive og fiendtlige leirer), er det stort behov for nærhet, nøyaktighet og velvillighet til verket, og for samvittighetsfull bruk av teori. Det jeg derfor vil er å nærlese. Nærlesning er et noe lumskt begrep som synes å implisere at man har satt seg fore å isolere teksten, kanskje implodere den på seg selv og kun snakke om signifikanter og lexia, og at man står inne for at annen form for lesning av litteratur kun går i overflaten. Det er ikke dét jeg vil, og jeg tror heller ikke at det strengt tatt er mulig: årsaken til at litteratur fanger vår interesse er ikke bare hvordan teksten er i dialog med seg selv, men også med sin tid, med senere og tidligere litteratur, og ikke minst med leseren.<sup>8</sup> Selv strukturalismen snakker om konnotasjoner, og i den grad karakterene er representasjoner, må man ta stilling til den tiden romanen er satt. Som leser kan man dessuten ikke unngå å være et subjekt, og man er forhåpentligvis istand til å leve seg inn i språket og fortellingen.

Jeg vil derfor her hefte meg ved det kanskje noe plumpe og uelegante spørsmålet om hva romanen 'sier'. Dette er imidlertid ingen fallitterklæring og ikke en regresjon fra kritiker til teolog. Det er istedenfor en påminning om hvor vi vil, at for mye er blitt sagt om hva romanen *ikke* sier, dvs. underbevisste mekanismer. Nærlesning med et visst intensjonalitetsbevarende instinkt er slik en metode som vil tre i kraft der det er behov. Intensjon (bevisst eller ubevisst intensjon) har i stor grad spilt en hovedrolle innenfor forskningen på *Sons and Lovers*, og det er derfor nødvendig å utkjempe noen slag også i dette terrenget. Det jeg mener med nærlesning er m.a.o. å bruke romanverket aktivt og argumentere ved bruk av det teksten selv sier fremfor bruk av teori, selv om det naturligvis ikke er mulig å kaste av seg teori, både pga. tidligere resepsjon man må ta stilling til, og fordi jeg har filosofer som Nietzsche i blodet. Nærlese for meg er derfor ikke det å isolere verket, men å gi verket selv hovedrollen, og å lese teksten med den oppmerksomheten den har krav på; bevisene vil ligge i fortellingen og ikke i teorien. Nærlesning som metode er slik sett en måte å unngå å tvinge et tolkningsparadigme på teksten.

Det må likevel nevnes at det er en utfordring å nærlese romanen, å ikke bli påvirket av den

---

<sup>8</sup> For å hindre eventuell forvirring: At leseren er i dialog med litteraturen, innebærer imidlertid ikke at det er som å tale med en person jf. psykoanalyse. Dialog-begrepet er her av en Bakhtinsk åre.

enorme, idiosynkratiske og påståelige personligheten Lawrence var, og å ikke bli liggende i skyggen av det biografiske forelegget. Slik sett er beveggrunnene bak de biografiske og psykologiserende lesningene forståelige, ikke bare fordi det ofte selv ned til de mest banale og små detaljer finnes slående likheter mellom *Sons and Lovers* og Lawrences egen biografi, men også som følge av hans ofte ekspressive uttalelser om romanen og forelegget omkring. Selv om Lawrence selv bemerket at romanen har et selvbiografisk utspring, skal jeg her likevel ikke gå til verks ved å ta ruten gjennom det biografiske. Jeg er skeptisk til det bildet vi har av Lawrence, da det er et bilde som i stor grad er skapt. Isteden skal jeg derfor *gå til verks*, til verket *selv*. I Lawrences berømte brev til forleggeren Edward Garnett, skriver han at han i *Sons and Lovers* riktignok hadde nedtegnet sin egen spesifikke og personlige smerte, men også at denne var «the tragedy of thousands of young men in England» (1970: 87), og derfor ikke begrenset til ham og hans situasjon alene;<sup>9</sup> og det synes meg her verdt å minnes Adornos ord, at diktning «hever fordypelsen i det individualiserte opp til det almene» (1992b: 49), eller som Deleuze skriver: «In reality writing does not have its end in itself, precisely because life is not something personal. Or rather, the aim of writing is to carry life to the state of a non-personal power» (2007: 50). Dessuten blir biografiske detaljer (deriblant Jessie Chambers egen beretning om forholdet)<sup>10</sup> anvendt som bevismateriale eller årsak til mistenksomhet i de lesningene jeg vil ta avstand fra.

I det samme nøyaktighetsparadigme er det viktig å gi karakterene plass, både for å gå imot tidligere lesningers blinde fokus på gjerne én, og fordi alle karakterene spiller talende roller i romanen.<sup>11</sup> Et annet poeng er at romanen jo heter *Sons and Lovers*, ikke bare *Son* [...], noe som alluderer til Pauls bror William, en karakter som er nesten helt fraværende i resepsjonen. Jeg vil derimot undersøke her hvordan William er sentral – om ikke uunnværlig – for perspektivets skyld og for å sette ting i sammenheng. Hvordan gikk det med noen som hadde like forutsetninger som Paul? Tittelen kobles dessuten alltid opp mot moren, men farens innflytelse på Paul er også åpenbar, noe jeg mener er et oversett poeng.

---

9 Eller i det upubliserte forordet til romanen hvor Lawrence skriver «The old son-lover was Ædipus. The name of the new one is legion.» (2001: 473)

10 Karakteren Miriam er som kjent basert på Jessie Chambers, Lawrences ungdomsforelskelse, som bl.a. publiserte Lawrences første dikt (for ham), og endog leste og ga tilbakemeldinger på utkastene til *Sons and Lovers*.

11 Med 'talende' mener jeg at de taler gjennom sin plass og sine handlinger i romanen, at de bidrar til romanens logikk, at de så å si er uunnværlige deltakere i dramaet.



# Kapittel 1. Vitalisme og Walter

## Innledende betraktninger om vitalisme

Eirik Vassenden definerer vitalisme som «en forestilling om at alt levende stammer fra en særlig livskraft, en skapende impuls som ikke lar seg forklare ut fra mekanismens lover. Vitalisme betegner også tendensen til å dyrke kraft og vitalitet, oftest med utgangspunkt i livet slik det viser seg i og gjennom naturen. Vitalismen er en holdning, en filosofi eller en ideologi som setter instinkter, intuisjon og det irrasjonelle fremfor tanke og sosiale kontrakter» (2012: 13). Senere setter han opp det han betrakter som minimumskriterier for en vitalistisk verdensanskuelse, at «1) livskraftene blir betraktet som en ytterste autoritet og ordnende instans i universet, 2) livskraftene står over og før sosiale kontrakter,» og til slutt, «3) livskraftene er mønsterdannende for både kunsten, tenkningen og det praktiske liv» (ibid.: 51).

Oppsummeringen er både riktig og relevant, men selv om Lawrence svært sannsynlig var med på å forutbestemme det Vassenden her legger i sin definisjon, vil jeg helst unngå å plassere Lawrence innenfor et paradigme. Som presisert i innledningen vil jeg ikke foreta en vitalistisk lesning av romanen, men å lete etter vitalistiske trekk og motiver. Denne tilnærmingen speiles i de teoretiske motforestillingene jeg gjorde rede for der, at tilnærmingen er for å unngå å gjøre meg skyldig i et lignende teoretisk og metodisk tunnelsyn som en betydelig del av resepsjonen har gjort; men vi kan også formulere et annet poeng som vi bør ha in mente, at begreper ikke er sjakkbrikker, men kategorier for å strukturere verden, m.a.o. navn på problemer, slik at vi vedkjenner oss den foucauldianske læresetning at en -isme aldri "egentlig er", som nok også er et gangbart perspektiv for Nietzsche. Et begrep får sin betydning av hvordan det brukes, og slik andre har brukt vitalisme er antakelig annerledes enn det jeg her selv gjør. Kanskje er begrepet også *slitt*. I stedet for å gå til en definisjon gitt av de som bruker vitalisme, har jeg derfor prøvd å lese begrepet på nytt ut ifra objektet det her brukes på, nemlig *Sons and Lovers*. Om Lawrence kan vi neppe si – som vi var inne på ovenfor – at han bare har pantelånt vitalismebegrepet, men tvert imot at han har vært med på å behandle og bearbeide det til et konsept, konkretisert det i romanen, med oss som vitne; at vitalisme slik jeg bruker det her som et navn på et problem, ikke er for å vise til en historisk tendens, men for å poengtere veven av liv og livsbegrensende motiver i *Sons and Lovers*.<sup>12</sup> I den

---

12 Såvidt jeg kjenner til, bruker ikke Lawrence ordet 'vitalisme'. Det er hans bruk av livsmotiver som er av vår interesse, og hvordan disse spilles ut; og samlebegrepet vitalisme bruker jeg m.a.o. for å vise til at det i forfatterskapet er et mønster.

grad vi vender oss til vitalisme og tar det som studieobjekt, er det altså i den hensikt, som Adorno anbefaler, «å begripe begrepene ut fra den prosess de modnes i» (1992c: 30), da begreper jo «presiseres først gjennom sitt forhold til hverandre» (ibid.).

For å starte utforskningen av de vitalistiske trekkene i romanen og nærme oss hvorvidt vitalitet er en gjennomgående målestokk i *Sons and Lovers*, skal vi først analysere karakteren Walter Morel, Pauls far, hvor vi vil se livsmotivet tre i form og allerede her ane noe av det som i romanen truer denne vitalismen.

## Hvorfor Walter: det fritt utfoldende livet

Det er to grunner til at Walter er valgt som representant for en vital skikkelse her i inngangen til oppgaven, for det første fordi han er det tydeligste eller reneste eksempelet på en slik i *Sons and Lovers*, og for det andre fordi det å begynne med ham er å begynne i riktig ende, som er å følge romanens egen rekkefølge. I neste kapittel vil vi analysere Walter nærmere, mens vi setter ham opp imot Gertrude og hennes egenskaper. Redegjørelsen av ham her vil derfor hefte seg ved de første karakteristikkene av ham, og senere vil vi forstå betydningen av at disse beskrivelsene kommer innledende i romanen, at rekkefølgen er av viktighet.

Walter Morel er Pauls far. Han er en kullgruvearbeider (collier), og har vært det siden han var ti år, som han selv sier: «I went down when I was ten» (Lawrence 2001: 19).<sup>13</sup> Vi ser ham som selvhverdende, bekymringsløs og uhemmet, livskraftig og vital, han kunne igrunn godt ha vært en slags Pop Larkin hvis livet hadde utviklet seg annerledes.<sup>14</sup> De som har lest *Sons and Lovers* vil kanskje protestere og påpeke at Walter langt fra er vital, men en unndragende, redd, lutrygget og viljeløs mann, viss eneste uheldige kobling til noe livskraftig er de episodene i romanen hvor han tyr til vold. Det vi derimot analyserer her er som sagt den tidlige Walter, Walter før han har tatt skade av ekteskapet;<sup>15</sup> han *er* kanskje ingen naturkraft mens Paul vokser opp, men han *var* det utvilsomt. Han tegnes i mest detalj i episoden hvor han og Gertrude først møtes. Der står det:

Morel was then twenty-seven years old. He was well-set-up, erect and very smart. He had wavy, black hair that shone again, and a vigorous black beard that had never been shaved. His cheeks were ruddy, and his red, moist mouth was noticeable because he laughed so often and so heartily. He had that rare thing, a rich, ringing laugh.» (s. 17).

---

13 F.o.m. her vil alle henvisninger til *Sons and Lovers* bare markeres med en 's.' etterfulgt av sidetall, med mindre kilden er fra samme side som den forut, hvor jeg istedenfor vil bruke «ibid.». Brukt her ville det f.eks. ha vært (s. 19).

14 Pop Larkin. Henvisning til den britiske tv-serien *The Darling Buds of May*, eller som den het på norsk: *Livet med Larkins*.

15 En likhet forøvrig til kammerherre Alving.

Det er av interesse å poengtere noen av uttrykkene i dette sitatet. 'Erect' har åpenbare vitalistiske konnotasjoner, som i å være full av blod, oppreist som følge av kraft, men også selvsagt at dette er en mann med selvsikkerhet og verdighet, noe som vil være av betydning for oss senere. Skjegget hans har den underlige beskrivelsen 'vigorous', og også dette viser til hans kraft og liv. Han har røde kinn, en sunn farge, om enn av alkohol eller blod, begge med koblinger til vitalisme,<sup>16</sup> og han har en 'rich, ringing laugh', som ikke bare viser at han åpenbart er glad, men også – i det at den er ljomende – at han ikke har problem med å gi seg over til latteren og gi uttrykk for den, noe som påpekes er 'rare', en sjeldenhet.

Vi ser eksempler på Walters vitalisme i langt flere tekstutdrag enn det vi allerede har pekt på. Dans er et klart motiv i romanen, og dette er selvsagt av relevanse i forbindelse med Nietzsche og det dionysiske. Som den ene nabokonen forteller Gertrude, Walter er «quite a famous one for dancing» (s. 21) og han «run that dancing class in the Miners' Arms Club-room for over five year.» [sic] (s. 22). Tilbake igjen til Gertrude og Walters første møte, er det en scene hvor Gertrude sitter og ser på mens Walter er ute på gulvet: «She watched him. He danced well, as if it were natural and joyous to him to dance» (s. 17), og videre: «Gertrude Coppard watched the young miner as he danced, a certain subtle exultation like glamour in his movement, and his face the flower of his body, ruddy, with tumbled black hair, and laughing alike whatever partner he bowed above.» (s. 17-18). Det er her ikke vanskelig å forstå hvorfor dansen er et viktig motiv, koblet til ekstase og kroppslig utfoldelse, viktig av samme grunn som den frie latteren, som et uttrykk for nettopp utfoldelse, en kropp så å si uten bånd og hemninger, og også selvsagt et tegn på sunnhet, på det å ta sin kropp i bruk. I senere verker av Lawrence, f.eks. *The Rainbow* og *Lady Chatterley's Lover*, ser vi dansen også som karakterenes uttrykk for en slags livfull protest, som et 'jeg-er-ikke-like-død-som-de-andre', m.a.o. både et uttrykk for liv og for frihet, begge i Lawrences verden likesom noe isolert fra samfunnet, et samfunn som er dødt, og frihet derfor i kraft av liv. I *Sons and Lovers* derimot viser ikke dansen til dette, men heller til en glede og rikhet som med tiden i Walter går tapt. Dette punktet vil vi vende tilbake til i neste kapittel.

Fortsatt under deres første møte, mens Walter danser, står det hvordan Gertrude «watched him fascinated» (s. 17). Fascinasjonen blir forklart ved at «She thought him rather wonderful, never having met anyone like him» (s. 18). Også dette viser tilbake til det samme som med latteren, nemlig det sjeldne og unike ved Walter, «the dusky, golden softness of this man's sensuous flame of life that flowed from off his flesh like the flame from a candle, not baffled and gripped into incandescence by thought and spirit as her life was» (ibid.). Denne setningen er av stor betydning. Livet er som en flamme, en flamme av kroppen, og denne flammen hos Walter er ikke hold fast

---

16 Alkoholen til rusen og Dionysos.

eller forpurret av tanke og ånd. Walter er sett som en fri og kroppslig mann, men hva er han fri fra? Det samme som dominerer Gertrude: tanker, ånd og forestillinger, som allerede her i romanen blir presentert som et slags bånd. Som nevnt er Walter – ved å være fri fra dette båndet – unik, hvilket betyr (skåret grovt) at omgivelsene og samtiden ikke er det; og Gertrudes forbløffelse over å se Walters utfoldelse, poengterer avstanden hans til henne selv og oppveksten hennes, den verden hun kjenner, nemlig den småborgerlige, noe vi kan argumentere for ved at en beskrivelse av Gertrudes far går forut for beskrivelsen her av Walter, etterfulgt av et «Therefore the dusky, golden softness etc [...] seemed to her something wonderful, beyond her» (ibid.).

Et annet sitat som fører oss videre i denne retningen, er igjen et hvor Gertrude betrakter sin kommende ektemann: «He was so full of colour and animation, his voice ran so easily into comic grotesque, he was so ready and so pleasant with everybody. Her own father had a rich fund of humour, but it was satiric. This man's was different: soft, non-intellectual, warm, a kind of gambolling» (s. 17). Forskjellen er en forskjell i evnen til distansering, til å spalte seg selv som individ fra omgivelsene, en evne til ironi, som vises til i poengteringen av Gertrudes far som satirisk, og Walter som en mann som så lett kan skifte og forandre seg. Dette med distansering er selvsagt også av relevans når det gjelder dansen, da dansen nettopp er det motsatte, å la skilleveggen løse seg opp, i kraft av kroppen å gå opp i øyeblikket og rusen, eller som man sier: å transporeres vekk. I samme åre har vi Walters evne til å imitere, f.eks. når han mimer hvordan en muldvarp ter seg: «He thrust his face forward in the blind, snout-like way of a mole, seeming to sniff and peer for direction» (s. 19), en oppvisning som gjør at Gertrude «looked at him startled» (ibid.); det var tross alt «a new tract of life suddenly opened before her» (ibid.). Hans fortellende innlevelse, berøring og gestikulasjon er i kontrast til Gertrude og hennes far sin kalde avstand til alt.

## Flere vitalistiske scener og motiver

Gjennomgående i romanen ser vi voksne menn sammenlignet med barn eller spebarn. Dette sies også om Walter. «Mrs Morel used to wonder which was the truer baby» (s. 23). Slik retorikk blir selvsagt av mange lesere koblet til Freud og ødipus, og det er til en viss grad forståelig.

Konnotasjonen dithen er åpenbar, men mer enn dét synes også koblingen iblant å bli antydnet, at ordbruken dukker opp på nettopp de tekststedene i romanen hvor den ødipale strengen er spent og karakterene deler ut skyld, f.eks. i Miriams anklager av Paul. Imidlertid er det også en annen mulig betydning enn en ødipal en, en mulighet latent både i det at Lawrence var bekjent med Nietzsche og i det at også den svært så lite psykologisk mistenksomme Walter får sammenligningen brukt om

seg,<sup>17</sup> og dessuten i motivet om Pauls 'split' mellom sine foreldre, m.a.o. Pauls likhet med sin far. Walter oppfører seg som et barn, blir det fortalt, og ordbruken gjentar seg senere også om Paul. Den andre tolkningen er derfor at Paul og Walter deler denne barnligheten, at den heller har å gjøre med noe schillersk eller nietzscheansk, nemlig barnet alle har i seg – som vil leke<sup>18</sup> –, en barnlighet, en villskap som er med på å forklare hvorfor Walter «*can't* understand rules and regulations» (s. 112), noe som også er tilstede i Paul og den opprørske siden av hans vesen, og som kanskje er et ekko Werthers brøl «Herregud, for et barn jeg er!» (Goethe 1956: 224).

Tett opp mot motivet om dansen som vi så på tidligere, er også det at Walter «had a pleasant way of whistling, lively and musical» (s. 27), at han «had been a choir-boy with a beautiful voice» (ibid.) og at det nå bare er hans «morning whistling» som røper det (ibid.). Dette er gjentakende i romanen, Walters rene, ubekymrede glede om morgenen, før de andre i huset har våknet og han sitter alene, hans såkalte «hour of joy» (s. 37). Vi har f.eks. den fine scenen hvor han lager seg frokost en morgen før resten av familien har stått opp. Han fyrer opp gruen, koker seg te, og slenger bacon på en gaffel og steker det over ilden, mens han noe nær ærbødig fanger opp fettete som drypper med et stykke brød. Scenen går til å vise hvor lykkelig og enkel han kan være, hvor lite som skal til. Et lignende sentiment ser vi i scener hvor Walter arbeider og flikker på ting:

The only times when he entered again into the life of his own people was when he worked, and was happy at work. Sometimes, in the evening, he cobbled the boots or mended the kettle or his pit-bottle. Then he always wanted several attendants, and the children enjoyed it. They united with him in the work, in the actual doing of something, when he was his real self again.» (s. 88).

Viktigheten av denne scenen kommer først og fremst frem i dens sjeldenhet, noe som vil avsløres senere i oppgaven; men det som inntil videre er verdt å merke seg, er bildet av den glade og ubekymrede Walter, den arbeidende, aktive Walter som er hans ekte selv, m.a.o. ikke fremmedgjort; og minst like viktig, som røpes i dette «real self *again*» (min utheving), at han har vært fremmedgjort og at han som oftes er det, selv i sitt eget hjem.

---

17 Hva mer, det brukes også om Gertrude. Når hun ligger for døden blir det fortalt at hun ser ut «like a child» (s. 429). Det er nærliggende å tro at denne bruken ikke er ødipal.

18 «Im echten Manne ist ein Kind versteckt: das will spielen» (Nietzsche 1990: 41). Kilden er ikke tysk, men jeg valgte en tysk oversettelse, som var lett å finne.



## Kapittel 2. Gertrude, ekteskapet og purgatoriet

Gertrude er, som jeg har vært inne på, romanens viktigste karakter, og hennes innflytelse på de andre karakterene er uten sidestykke. Slik sett kan hun regnes som romanuniversets *primus motor*. Som en karakter i romanens drama, er hun mer kompleks og mer ambivalent enn det de psykoanalytiske lesningene har foreslått. En omfattende analyse av henne er av disse grunnene ikke annet enn på sin plass.

Hva er det jeg så i analysen vil forsøke å komme frem til? Formuleringen er i seg selv problematisk, som om oppgavens mål er å lete etter en slags hellig gral, m.a.o. noe forutbestemt. Det er imidlertid slik at det utvilsomt sirkulerer noen forestillinger i resepsjonen av *Sons and Lovers*, og å peke på dem kan i det minste vise hva jeg her *ikke* vil. En scene i romanen hjelper å illustrere. I den er Paul ennå ung, og han sitter og ser på mens moren stryker klær. Scenen er ofte sitert. Den psykoanalytiske resepsjonen legger gjerne vekt på at synet av Gertrude «made his heart contract with love» (s. 90) og kobler denne kjærligheten f.eks. opp mot Pauls impotens i møte med Miriam, Pauls angivelige incestuøse begjær til sin mor, og ikke minst fortellerens like angivelige underbevisste finmaling av karakteren Gertrude. Derimot legges det ikke vekt på at det i samme avsnitt står «Her still face, with the mouth *closed tight from suffering and disillusion and self-denial*» (ibid., min utheving). Til forskjell fra den aktuelle resepsjonen av romanen, vil vi etterhvert se at setningen faktisk inviterer til en langt rikere tolkning, og dessuten en tolkning som overensstemmer både med det som blir fortalt og det som blir vist i romanen. Videre vil jeg ha blikk for hvordan Gertrude forholder seg til romanens andre karakterer, og også for hennes forhold til seg selv. Dette siste er av relevans her hvor emnet er liv, livsfylde og frihet.

Noen ord av den engelske forfatteren Anthony Burgess har tjent som ledesnor for meg. I tv-dokumentaren *The Rage of D. H. Lawrence* advarer han at det er ikke et så enkelt skille mellom moren og faren som man gjerne ledes til å tro, ut ifra forestillinger og fordommer man kanskje har, at Lawrence står for kunst og skjønnhet, at han ville ut av arbeiderklassen, og at han skylder sine kunstneriske aspirasjoner til moren og hennes middelklasse-element. Man *tror* gjerne – og resepsjonen bærer også bud om det – at faren representerer en form for rå, maskulin brutalitet som Paul ønsker å slippe unna og som i sine materielle, filistinske hensyn ikke gir noe rom for kunsten, at han representerer samfunnet og nytten (to punkter kunsten og Lawrence jo anstrenger seg med å komme bort ifra), og at moren til forskjell står for alt det fine og skjøre og det som den moderne, industrielle tid vil legge bak seg. Slik kan Lawrence anklages for en slags aristokratisk nostalgi eller reaksjonær tilbøyelighet, og slik kan han derfor også bli avfeid. Så enkelt er det imidlertid ikke.

Grunnen til at dette er verdt å ta opp, er at tolkningen henimot 'den gode moren', 'den onde faren' og Lawrence sin angivelige underbevisste sympati for dem begge, er et klart refreng i den psykoanalytiske resepsjonen av *Sons and Lovers*; og det at Paul ønsker seg ut av arbeiderklassen og at han slik sett står i ledtog med moren, er dessuten gjennomgående i samfunnslesningene av romanen. Hva karakterene representerer og den tvilen Burgess innbyr til, gir derimot disse lesningene en sur tone. Hos Lawrence er det nemlig ikke en motsetning mellom gruvearbeidernes brutalitet, og konenes sarthet og finfølelse. I et av Lawrences aller siste essay, «Nottingham and the mining country», skriver han at:

The collier fled out of the house as soon as he could, away from the nagging materialism of the woman. With the women it was always: This is broken, now you've got to mend it! or else: We want this, that, and the other, and where is the money coming from? The collier didn't know and didn't care very deeply – his life was otherwise. So he escaped. He loved the countryside, just the indiscriminating feel of it. Or he loved just to sit on his heels and watch — anything or nothing. He was not intellectually interested. Life for him did not consist in facts, but in a flow. (1929).

Som tekstutdraget viser, er forskjellen mellom dem heller at gruvearbeiderne har en «peculiar sense of beauty» og konene en «nagging materialism», og selvsagt også den avsluttende setningen som nesten tjener som en shakespearsk kuplett, «not [...] in facts, but in a flow». Men siden dette er et sent essay, skrevet 16 år etter utgivelsen av *Sons and Lovers*, kan man innvende at det ikke er av interesse her, eller i det minste ikke av høy relevans. Lawrence innrømte at han gjerne skulle ha skrevet romanen annerledes, at han var lei seg over behandlingen av faren. Mens jeg leste og arbeidet med romanen, var inntrykket mitt imidlertid at fremstillingen av foreldrene i romanen faktisk speiler passasjen i essayet godt. Det er selvsagt ikke tilstrekkelig å støtte seg til et inntrykk, så la oss komme igang med analysen og prøve å nærme oss et svar, og argumentere for at denne dissonansen mellom tidligere tolkninger og tekst faktisk foreligger.

I forrige kapittel hadde jeg en kort gjennomgang av karakteren Walter, og skisserte ham der som livskraftig og vital. Her vil vi både se hvordan Gertrude ikke er det, og hvordan Walter slutter å være det. Jeg vil gjøre rede for hennes mest framtrædende karaktertrekk, for deretter å nærlese scener fra ekteskapet, hvor vi observerer deres innvirkning på hverandre, og da særlig hennes på Walter. Denne analysen av Gertrude blir like mye en analyse av Walter, William og Paul, og for hva det er verdt: det er bare riktig, for de er av romanen alltid definert opp imot hverandre, slik som også deres liv er definert på denne måten.



## Gertrudes bakgrunn

Gertrude er den første karakteren som introduseres. «She was thirty-one years old, and had been married eight years. A rather small woman, of delicate mould but resolute bearing» (s. 10). Det blir videre fortalt at «Mrs Morel came of a good old burgher family, famous independents who had fought with Colonel Hutchinson, and who remained stout Congregationalists» (s. 15). Her er det iallfall tre ting verdt å merke seg: hun er av gammel borgerslekt, hører til en familie av kirkegjengere og har slik sett en grunn til å være stolt.

George Coppard er navnet til hennes far. Han er «an engineer, a large, handsome, haughty man, proud of his fair skin and blue eyes, but more proud still of his integrity. Gertrude resembled her mother in her small build. But her temper, proud and unyielding, she had from the Coppards.» (ibid.). Dette Coppard-temperamentet merker vi allerede tidlig. I likhet med hvordan faren «was bitterly galled by his own poverty» (ibid.), er Gertrude «sick of it, the struggle with poverty and ugliness and meanness» (s. 13), og videre «not anxious to move into the Bottoms, which was already twelve years old and on the downward path» (s. 10). Det blir også fortalt at «she shrank a little from the first contact with the Bottoms women» (ibid.). Den gode nyheten er at «she had an end house in one of the top blocks [...]. And, having an end house, she enjoyed a kind of aristocracy among the other women of the 'between' houses, because her rent was five shillings and sixpence instead of five shillings a week» (ibid.). Det er også antydning i passasjen at Gertrude gjerne ønsker å fremstå som en av mer verdighet, ved å ha et hus på toppen,<sup>19</sup> i likhet med Lawrences neste roman *The Rainbow*, hvor det fortelles: «the Brangwen wife of the Marsh aspired beyond herself, towards the further life of the finer woman» (1993a: 9). Man kan si at Gertrude faktisk er av høyere stand, ved å være en småborgerkvinne i et arbeiderklassestrøk. Da hun og Walter først møtes, fortelles det at «She was to the miner that thing of mystery and fascination, a lady» (s. 17). Derimot, ved å ha giftet seg med Morel, er hun det ikke lenger, men en husmor i et arbeiderklassehjem, skjønt hun innbitt forsøker å bevare og innføre borgerskapet i hjemmet, f.eks. ved å forme Walter og å anspore sønnene til bedre ting, som vi senere vil se mange eksempler på, og annet som å invitere presten til te og teologisk samtale, mens huset nesten holdes for godt til å ta imot Walters kamerater.

## Kulde, og ekteskapets første trefninger

Blant de tydeligste karaktertrekkene hennes er derimot kulden hun møter verden med. Kort i forrige kapittel hevdet vi at Gertrude var forskjellig fra Walter, at hun hadde en kjølighet og avstand som han ikke delte. Igjen later det til å være noe hun har fra sin far. I passasjen vi var innom tidligere,

<sup>19</sup> Er det med intensjon at huset er på toppen av et sted som heter 'The Bottoms'? På toppen av The Bottoms: Det har en komisk klang, og det kan isåfall være et pek mot Gertrudes pretensjoner.

hvor faren hennes påfallende bemerkes å være «very different from the miner» (s. 18), fortelles det videre at han var «proud in his bearing, handsome, and rather bitter; who preferred theology in reading, and who drew near in sympathy from the Apostle Paul; who was harsh in government, and in familiarity ironic; who ignored all sensuous pleasure» (ibid.).<sup>20</sup> På samme side omtales Gertrude som «a puritan, like her father, high-minded, and really stern» (s. 18). Likhetene merker vi oss er slående. I det første møtet mellom henne og Walter blir hun derfor ikke overraskende oppstilt som en motsetning til ham. «She herself was opposite. She had a curious, receptive mind, which found much pleasure and amusement in listening to other folk» (s. 17) og «She loved ideas, and was considered very intellectual» (ibid.). Det hun liker mest av alt, sies det, «was an argument on religion or philosophy or politics, with some educated man» (ibid.), men dette derimot «she did not often enjoy» (ibid.).

Kulden hennes kommer imidlertid til sin rett først i forakten og hennes fiendskap da spesielt til sin mann, hvor vi overværer utspringet og ikke minst konsekvensene. Den vitalistiske, godmodige siden av Walter som vi presenterte i forrige kapittel, er naturligvis bare én side; det er også den andre, den Walter får etterhvert mens ekteskapet utvikler seg. Under deres første møte fortelles det at Walter «seemed to her noble» (s. 19), – men dette er bare inntil videre. Profetisk og foregripende som så mange andre setninger i denne scenen, når Walter spør Gertrude om hun vil gifte seg med ham, legger han til: «Shouldn't ter like it? he asked tenderly. 'Appen not, it 'ud dirty thee» (ibid.). Han har dessverre rett i sin ømt høflig mente tvil: Gertrude vil ikke like det. Hun innser forskjellen dem imellom, eller snarere, når hun ikke lenger er blind av forelskelse og fascinasjon, gjenkjenner hun – eller forestiller seg – at han ikke er en hun kan elske. Det ironiske er da at hun *har* elsket ham, for som vi ser, «her heart was bitter, *because she had loved him*» (s. 60, min utheving). Men poenget er at Walter ikke lenger er god nok, og at Gertrude ved å ha giftet seg med ham – hennes fall i stand – likesom har skitnet seg til, da særlig sitt navn og rykte, og senere også deres barn, som hun snart begynner å regne som for god til å ha noe med Walter å gjøre.

Ekteskapet deres gir til å begynne med inntrykk av å være veldig bra: «for three months she was perfectly happy: for six months she was very happy» (s. 19). Vi ser disse ordene speilet i Walter og Gertrudes innledende begeistring for hverandre; og tilbakeblikksscenen som er spredt gjennom romanen, gir også et bilde som bekrefter det. Hva er det derfor som gjør at ekteskapet kantrer?

---

20 Henvisningen til Paulus er av interesse. Cambridge-utgaven av *Sons and Lovers* viser betydningen ved å sette Paulus opp mot Kristus, «that he represents the role of will and intellect rather than love in Christianity» (s. 513). Viktigheten kan påpekes ytterligere ved å vise til skurringen mot Pauls eget navn og beskaffenheten av hans smerter på vei inn i voksenlivet, hvor nettopp vilje og intellekt blir et problem (som jeg vil komme inn på senere), og ikke minst ved å nevne at Lawrence senere i livet skrev boken *Apocalypse* om Johannes åpenbareren, en bok Deleuze forøvrig nevner i *Essays Critical and Clinical*, hvor han er nær å forene Lawrences tekst med Nietzsches tilsvarende (eller man må kanskje si \*forutgående) *Antikrist*. (Deleuze 1997: 44).

Utviklingen her er som mye annet i romanen omstendelig og detaljert, en «slow ruin» (s. 141). Det begynner med at «Sometimes, when she herself wearied of love talk, she tried to open her heart seriously to him. She saw him listen deferentially, but without understanding. This killed her efforts at a finer intimacy, and she had flashes of fear» (s. 19). Mangelen på en 'finer intimacy' er en mangel i nettopp affinitet, noe vi allerede har fått antydning i motsetningen dem imellom, i Walters godmodige foranderlighet og Gertrudes høye, stolte sinnelag. Det som her er en frykt, eskalerer imidlertid fort når hun får greie på at Walter skylder moren sin penger for bryllupet og huset (s. 20-21), at huset de bor i strengt tatt ikke er deres eget, og ikke minst – og kanskje viktigst – at Walter løy om det. Det resulterer i at hun «said very little to her husband, but her manner had changed towards him. Something in her proud, honorable soul had crystalised out hard as rock» (ibid.).

Like etter deres første barn William er født, blir tonen enda kjøligere. Som det her fortelles: «At last Mrs Morel despised her husband» (s. 22). «There began a battle between the husband and wife, a fearful, bloody battle that ended only with the death of one» (ibid.). At de nå har noe å kjempe om (nemlig sønnen), er kanskje det som gjorde henne bevisst sin mann og som tok livet av begeistringen. Det hun nå begynner å kjenne på, er at «he was too different from her» (ibid.).

William blir altså rovet i ekteskapets krig, noe vi merker tydelig i en følgende scene hvor William ennå bare er ett år gammel. Scenen innledes med at Gertrude «was proud of him, he was so pretty. [...] He was a joy to her, the twining wisps of hair clustering round his head» (s. 23). En rolig søndagsmorgen våkner hun imidlertid opp til å se «Morel, rather timid: and standing between his legs, the child – cropped like a sheep» (ibid.). Det følger her en pause, og deretter den urovekkende stumme teksten «Mrs Morel stood still. It was her first baby» (s. 24). Setningen "It was her first baby" antyder alvor av hva som har skjedd, det er en retorikk som om barnet hadde dødd i en ulykke, skjønt vi lesere nok oppfatter det hele som uskyldig, klippingen enten som en nødvendighet eller en godlynt skøyerstrek, og Gertrudes alvor derfor som komisk, hadde det ikke resultert i så voldsomme reaksjoner. For hun «went very white» og «gripped her two fists [...] and came forward [...] and chocked with rage» (ibid.). Walter protesterer «Yer non want ter make a wench on 'im» (ibid.), men det later ikke til å være kjernen, det Gertrude vil; det episoden viser gjennom morens stolthet, retorikken om at barnet likesom er dødt eller tapt, og gjennom hvordan hun etter raseriutbruddet griper barnet til seg, «cried painfully» og gråter «Oh – my boy! →» (ibid.), er – foruten det visuelle frampeket – et uttrykk for en frykt hos Gertrude enten for at barnet skal bli Walters eller at barnet skal slutte å være et barn.

Som jeg nå har utredet, «This act of masculine clumsiness was the spear through the side of her love for Morel» (ibid.), og «he [Walter] felt something final had happened» (ibid.). Følgen av dette er en front mellom dem: Walter usikker og irritabel, og Gertrude full av forakt. Selve luften i

hjemmet er forgiftet (s. 56), og det er mellom dem «this deadlock of passion» (ibid.). En scene avslører det dessuten gjennom en noe ubehagelig og virkningsfull bruk av ironi, hvor Walter og Gertrude har en stygg krangel, og William – som ennå bare er barnet – krabber mellom dem og «looked up at the big, glazed text over the mantelpiece and read, distinctly: "God Bless Our Home"» (s. 48).

## Gertrude som sjef i hjemmet; kungen av Walter

Vi har nå sett de grunnleggende forskjellene dem imellom og fiendskapet dette har skapt, og kjensgjerningen om at Walters vitalisme etterhvert legges bånd på, er blitt antydnet. Først bør vi imidlertid få stadfestet at hun faktisk har makt og innflytelse over ham. Terry Eagleton peker i sin lesning av romanen på «an absent, violent father» og «an ambitious, emotionally demanding mother» (2008: 153), og i sin bok *Voyages into Creativity* gir Roberta Seret oss en nær speiling av det Eagleton foreslår, at Pauls far er «weak, absent, narrow-minded» og moren «ambitious, unsatisfied, frustrated» (1992: 70), men hun går ikke noe nærmere inn på dette. Forskjellen mellom dem er at Seret ser på faren som svak, og Eagleton ser ham som voldelig. Man kan kanskje hevde at Walter er begge deler, at volden hans innrømmer en svakhet. Det er derimot ikke dette Eagleton synes å foreslå, heller er det dét at Walter «struggles to assert a traditional male authority at home» (Eagleton 2008: 152). Jeg tror imidlertid at det kan tolkes på en annen måte, at det som i volden innrømmes nettopp er at Gertrude har makten, m.a.o. ikke det at Walter forsøker å gjenopprette orden og en autoritet han en gang før er ment å ha hatt, men at han protesterer mot sin egen behandling, at han gjør revolt og sparker oppover, og at Gertrudes behandling av Walter også kan betraktes som en form for vold.

For hva enn vi måtte tro ut ifra vante forestiller, er det faktisk Gertrude som styrer i dette hjemmet. Det er en krig mellom dem, en «deadlock of passion», og som det både blir fortalt og vist: «she was stronger» (s. 56). Hun er ei liten og halvfornem kvinne som har giftet seg med en svær og staut og etterhvert voldelig, irritabel og drikkfeldig gruvearbeider. Hun har flyttet inn i hans hjem i et arbeiderklassestrøk, isolert fra sin familie og venner, og har mistet sin frihet. Det er dette som presenteres av romanen, og av den grunn er det korrekt. Slik sett er det kanskje bare naturlig at resepsjonen av romanen ofte leser det dithen at moren er et offer, eller at moren ikke er et offer, men at fortelleren eller Paul slik setter henne opp og gir moren seierskransen i ekteskapets strid.

Antakelig er det også som følge av romanens biografiske forelegg<sup>21</sup>. At Gertrude angivelig stiger ut

---

21 Forelegg som f.eks. Jessie Chambers egen beretning om forholdet mellom Lawrence og henne, *The Rathe Primrose*, hennes mening om romanen som «a slander – a fearful treachery» (Sagar 1970: 42), og et brev av Lawrence i ettertid hvor han skriver «I would write a different *Sons and Lovers* now; my mother was wrong, and I thought she was absolutely right» (ibid.).

av romanen med en seierskrans rundt issen, var en av de første resonneringene i resepsjonen av romanen jeg fant uforenelig med mine egne. Romanens scener taler for seg selv. Gertrude blir ikke finmalt av fortelleren, og hun fremstilles på ingen måte som uskyldig eller som et offer, men noe nær antagonistisk i relasjon til alle romanens karakterer, selv til sønnene som hun elsker og som elsker henne tilbake. Det som ikke tas hensyn til i disse offer-lesningene av Gertrude, er hennes vilje og ubøyelighet, som konstruerer en slags borgerlig skanse midt i arbeiderklasseland, og at denne ubøyeligheten går forut for Walters vold.

## Resepsjonskritikk for anledningen: det underbevisste og forskjønning

For å ta et eksempel på en slik lesning, skriver Daniel A. Weiss i artikkelen «The mother in mind» om Gertrude at «Around her cluster the metaphors of queenliness, and virginity, and youth, the mechanically collated evidence of the Oedipal relationship» (1970: 28), og endog at «Lawrence completely idealizes Gertrude's maternal role as the mother of the infant Paul. She is Rachel, the virginal mother» (ibid.). En lignende argumentasjon og uvelvillig tone, finner vi hos Daniel R. Schwarz, Louis Martz, H. M. Daleski og Terry Eagleton. Schwarz i «Speaking of Paul Morel: Voice, Unity, and Meaning in *Sons and Lovers*» tolker inn i fortelleren en sympati som låser seg inn på moren og etterlater henne bare ære, og kaller dette en feil ved Lawrence, når det strengt tatt heller viser hans manglende evne til å skille forfatter fra forteller når det betyr som mest. Schwarz peker på at «the narrator catches the pathology of his [Walter] wife's rage» (1988: 84) og at «the reader [...] learns from dramatizes scenes» (ibid.); og at på tross av dette og ambivalensen i mange av de ordene som anvendes om ekteskapet (f.eks. at han er *fange*, at hun *stjeler* hans sjel), hevder han at fortelleren *likevel* er «unwilling to recognize the significance of the evolving pattern» (ibid.: 81), at «his sympathy is with Mrs. Morel» (ibid.: 84) og at romanen er en «unsuccessful struggle [...] to achieve objectivity» (ibid.: 101).<sup>22</sup> I artikkelen «Portrait of Miriam» argumenterer Louis Martz i første rekke for at resepsjonen frem til han sin tolkning av karakteren Miriam har tatt romanens dårlige fremstilling av henne for god fisk, og at de her har gjort noe galt. Den dårlige fremstillingen er ifølge Martz forårsaket av at fortelleren «seems to be dropping his manner of impartiality. He is determined to set our minds in a certain direction» (1988: 52), for som han skriver, «One senses [...] an alien influence here, twisting the mind of Paul *and* the narrator» (ibid.: 55, min utheving). H. M. Daleski skriver i artikkelen «Son and the Artist» at «Lawrence's interpretative commentary on the relationship of the Morels [...] fails», men at «his dramatic presentation of them never falters» (1988: 27). Terry Eagleton for sin del siterer og roser H. M.

---

<sup>22</sup> Schwarz har åpenbart forstått betydningen i romanen, men vil ikke gi Lawrence æren av oppdagelsen.

Daleski, når denne skriver at «The weight of hostile comment which Lawrence directs against Morel is balanced by the unconscious sympathy with which he is presented dramatically, while the overt celebration of Mrs Morel is challenged by the harshness of her character in action» (Eagleton 2008: 154), og like etter hevder han selv at «For the very novel which *tells* us this also *shows* us the opposite» (ibid.).<sup>23</sup> I samme åre som de ovenfor, hevder Roberta Seret at *Sons and Lovers* er Lawrence (ikke Paul vel å merke) sitt middel til å «relive his past, return to his youth, and regain his mother» (1992: 80), og at «the memory of his mother, which he strives to regain, is a distorted memory from a fabricated image that he has created» (ibid.), og poenget hennes er at dette bildet han har skapt er «more attractive, but less accurate» (ibid.).

Hva er disse verdienes verdi? Hva er erkjennelsesinteressen? Den overhengende forestillingen er tydelig: *Sons and Lovers* er en roman som lider under forfatterens underbevisste, korrigerende penselstrøk. Tesen deres fremmer et syn hvor litteraturen er forstått «som ei kompensatorisk verksemd – ei omstendelig imaginær tilfredsstilling av infantile drifter» (Kittang 1991: 222) og «fantasiverksemd som ønskeoppfylling» (ibid.: 223). Det vi spør oss selv er hvorfor resepsjonen så enstemmig gir uttrykk for at Lawrence eller fortelleren ikke ønsker å vise oss det som er i hans egen roman. Hvem er det da de mener dramatiserer? Hvor får de inntrykket fra om hvordan moren angivelig *egentlig* er, om ikke fra verket selv? Lawrence får ikke æren av romanens drama, hendelsenes logikk, fordi det på sett og vis bare er *heldig* at det bryter gjennom den ødipale, underbevisste kommentaren. Men hva bunner uvel villigheten i? Det er et fokus her på det underbevisste, på fortelleren likesom en forneker, hvor det er en analogi mellom dikter og nevrotiker, og, som Atle Kittang skriver et sted, «den metodiske fiksjonen dette innebærer» (ibid.: 224). Som Schwarz skriver svart på hvitt: «Our basic premise has been that Paul's inadequacies were unconsciously ignored and underplayed by the narrator» (1988: 91). Resonneringen deres minner om psykoanalytisk metodes blikk for tekstens "scener", hvor traumet er den "egentlige" scene (Kittang 1991: 232). Hvis Lawrence var bestemt (bevisst eller underbevisst) på å vise faren sin som en jævel og moren sin som moralsk ubestridt, kunne han godt ha utelatt eller "glemt" scener som var til sjensanse for dette formålet, scener som *er* i romanen, eller i det minste ha iscenesatt dem til fordel for sitt formål. De scenene det er snakk er imidlertid hverken få eller særlig subtile,

---

23 Jeg skal være forsiktig med Eagleton, fordi han er en teoretiker jeg som oftest finner stor glede i å lese, og at å gå imot ham er litt som når Aristoteles sa at «Platon er min venn, men sannheten er meg kjærere». Det er en tvil fra min side i at Eagleton ikke er en psykoanalytiker, men at han i det siterte verket (*Literary Theory*) viser hva en psykoanalytisk lesning *kan* være, – man kan kanskje si at han leser Lawrence hypotetisk og tar opp i seg metoden for anledningen; men spørsmålet er, er denne lesningen et slags *bona fide*-eksperiment eller så å si hans eget arbeid, m.a.o. er det en lesning han står ved og selv mener er gyldig? Skjønt han senere i boken sin går hardt ut mot psykoanalysens begrensninger, gir han ikke uttrykk for dem underveis i analysen sin av *Sons and Lovers*, og bokens øvrige tone overfor Lawrence er mildt sagt avfeidende. Med denne tvilen som bagasje, må jeg derfor presisere at de gangene jeg refererer til Eagleton i oppgaven, går jeg til angrep på den psykoanalytiske diskursen han presenterer og gir uttrykk for, om enn ikke nødvendigvis Eagleton selv.

endog er de blant de visuelt mest klarskårne i romanen, kanskje det Frieda i et brev henviser til som «the amazing brutality of *Sons and Lovers*»,<sup>24</sup> – klarskårne, som foruten en mangel på grunn til tvil også viser til at disse scenene ikke er med i romanen på slump, siden de er for tydelige til å være annet enn bevisste. En benevnelse av det ubevisste må i kraft av sin benevnelse være bevisst.

Det er også underlig hvordan den psykoanalytiske resepsjonen ikke ser på fiksjonens grunner til at noe ikke stemmer overens med biografien, men isteden leter etter biografiske grunner til at fiksjonen ikke stemmer. I et selvbiografisk verk som *Sons and Lovers* er 'psykografi' (som Kittang kaller den) nær ved å være en refleks. Hvorfor innebærer den da en metodisk fiksjon? Å drive psykologisering av litteratur er å ikke ta den som litteratur, m.a.o. ironisk, da persongalleriet ikke leses som portretter, representasjoner, karakterer, men som faktiske personer, som *slik* skal analyseres. Romanens nerve er i en slik psykologiserende lesning ikke hva karakterene står for, deres rolle, men på hvilken måte de er syke. Blandet med teorier om det underbevisste, er konsekvensen en overgripende mistro til Lawrence, altså hverken til Paul eller fortelleren, men til *Lawrence*, forfatteren, som vi nå har sett eksempler på. Med mistroen mener ikke resepsjonen å si at all kunst er løgn – noe den jo dypest sett er, jf. Thomas Mann og kunst som 'den store løgner', fiksjon som løgnaktig sannhet, etc. –, men som vi har antydnet nettopp tvert imot, en eliminering av fiksjonen, at det faktisk er den *virkelige* Lawrence som er under lupen, personen *bak* Paul og ikke *karakteren* Paul. Med påstanden om at Lawrence lyver, menes det heller at han forneker, og at dette på et eller annet vis avsløres i teksten mellom det som blir fortalt og det som blir vist.

## Videre om kuingen av autoritet

Walter har ingen makt overhode, foruten fysisk i kraft av at han er en voksen mann, som han sjeldent tyr til, og da som regel for å unnsnippe, komme seg vekk. Han drikker, kjeftes bort og herjes med. Han rømmer huset flere ganger, m.a.o. han flykter istedenfor å bli der og slåss om herredømme. «He hurried to escape from the house» (s. 52). Det er Gertrude som styrer i hjemmet. En talende scene er en hvor en full Walter truer henne og roper «I'll make you tremble at the sound of my footsteps» (s. 49) og hun bare ler, og vi skjønner at hun gjør rett i å ikke ta trusselen på alvor. En annen scene er igjen den hvor Walter kutter Williams hår og Gertrude hvitner. Det er åpenbart ikke Gertrudes beste dag, men røper at der Walter er «irritable» (s. 23) og «began to bully» (ibid.) av å føle seg tilsidesatt og verdiløs, så driver hun et annet regime og holder sin mann i frykt, «She gripped her two fists, lifted them, and came forward» (s. 24), «choked with rage», hvor «Morel shrank back», «said, in a frightened tone, bending his head to shield his eyes from hers. His attempt

---

24 (Frieda 1970: 94).

at laughter had vanished», «Morel was subdued», «He crept about wretchedly, and his meals were a misery» (ibid.). Voldsomheten her er slående, og kan ikke forstås annerledes enn at Gertrude etter dette er den som har makten.

Dette ser vi også i det vi kan kalle skuffescenen, som kanskje er den scenen som oftest henvises til for å peke på familievold i romanen. Det er sent på kveld, og Walter kommer hjem full og sjanglende, mens Gertrude sitter oppe og venter. Han sier uforskammet: «Is there nathing to eat in the house?» (s. 52), og Gertrude svarer, «so coldly, it sounded impersonal», at «You know what there is in the house» (s. 53). Det kjølige svaret hennes oppjager Walter og gjør ham irritabel. Han går for å kikke i en skuff, men «the drawer stuck, because he pulled sideways» (ibid.). Sint tar han og rykker hardt i den, slik at den flyr ut sammen med alt innholdet av metall og bestikk, som faller i gulvet og selvsagt vekker barnet. Nå er det Gertrude som blir sint, og hun lar Walter merke det. Når Walter sier at hun som andre kvinner burde vente på sin mann og ha maten klar, ler hun og svarer: «Never, milord. I'd wait on a dog at the door first» (ibid.). Det som følger bør siteres i sin helhet:

"What – what?"

He was trying to fit in the drawer. At her last speech, he turned round. His face was crimson, his eyes bloodshot. He stared at her one silent second, in threat.

"P-h!" she went quickly, in contempt.

He jerked at the drawer in his excitement. It fell, cut sharply on his shin, and on the reflex he flung it at her. One of the corners caught her brow as the shallow drawer crashed into the fireplace. (ibid.).

Som vi ser var det ikke med vilje, noe som er merkelig med tanke på provokasjonen, å kalle en full, irritabel og svær mann for en hund, en mann som nok har fått så mye kjeft i sin tid til at begeret er nær ved å renne over. Men mer betydningsfullt er dét dette 'ikke med vilje' innebærer, nemlig at Walter ikke forsøker å holde oppe en autoritet gjennom vold. Det som følger scenen er med på å underbygge dette, for straks etter at Gertrude besvimer og kommer seg til hektene igjen, bemerkes det om Walter hvordan han «was on his knees» (s. 54), «very wretched, humble» (ibid.), «his manhood broke» (s. 55), han virker edru, og hører og lyster det hun sier, «stumbled away very obediently» (ibid.), og etterpå når han prøver å sove – veldig poengtert som følge av den forutgående fornærmelsen – lå han «and suffered like a sulking *dog*. He had hurt himself the most» (ibid., min utheving). Neste dag fortelles det at han «dreaded his wife» (s. 57).

Gertrude underminerer gjennomgående Walters autoritet, og vi kan se dette i en svært talende episode. Hele episoden er verdt å sitere, men jeg skal heller summere den opp. I den blir det fortalt at «It was about this time Mrs Morel was destroying her husband's authority» (s. 48-49). Gertrude har besøk av den lokale, unge presten Mr Heaton, og de diskuterer hans kommende



gudstjeneste og bryllupet i Kana. De glemmer av tiden mens de prater, «very excited, and very happy» (s. 46), til de plutselig hører «the sluther of pit-boots» (ibid.) og Gertrude roper «"Good gracious!" [...] in spite of herself» (ibid.). Walter kommer inn og setter seg ned ved bordet de sitter. «He was feeling rather savage» (ibid.). Han begynner å fortelle hvor sliten han er, og viser kry frem sin ennå svette skjorte og ber Mr Heaton om å kjenne hvor våt den er. Presten er nysgjerrig og har lyst til å røre, men Gertrude roper ut: «Mr Heaton doesn't want to feel your nasty singlet» (ibid.). Walter begynner da å spørre om han kan få noe å drikke, siden han er så tørst etter arbeid, og Gertrude svarer med å si at han har drukket opp alt. Mr Heaton er denne dagen ingenmannslandet mellom de to frontene, og begge prøver å erobre ham. Walter skryter av sine tunge arbeidsdager, mens Gertrude stiller seg tvilende til skrytet, svarer med sarkasme og det som verre er. Det hele er igrunnen ganske komisk. Imidlertid gjør Walter seg senere skyldig i noe angivelig dumt som gjør at striden eskalerer: fortsatt sliten og kanskje enda mer sliten etter krangelen, legger han armene sine «black with coal dust» (s. 47) på den hvite duken. Gertrude jamrer i protest, og Walter spør «Am I to have my dinner in the yard, like a dog?» (ibid.). Her merker vi en overdrivelse i det han sier, at han spiller for publikum, men kort tid senere ser vi det foregripende ved uttalelsen.<sup>25</sup> Men selv her er det noe sannhet ved Walters retorikk, sett ut ifra hele scenerommet og etableringen. Gertrude og presten har et fredfullt og givende samvær som Walter med sin tilstedeværelse og uanstendighet uroer og setter en stopper for. Det verste han kan gjøre er å skitne til den rene bordduken, den fasaden hun har ordnet til; hans slit er likesom ikke like mye verdt som kniplingene, og der hun først betraktet Walter som edel nettopp som følge av arbeidet i gruvene, at han «risked his life daily, and with gaiety» (s. 19), er saken nå en helt annen, fordi han ikke er noe hun vil identifiseres med.

Dette ser vi i den samme scenen, hvor det fortelles at «She hated her husband, because, whenever he had an audience, he whined and played for sympathy» (s. 48). Vi skjønner denne bebreidelsen, for det er dét han gjør med overdrivelsene og sine retoriske spørsmål; men det er imidlertid også det *hun* gjør. En annen kvinne ville kanskje latt være å klage på sin manns drikkevaner foran presten. Det er åpenbart at hun vil ha forståelse, og at hun vil vise sin avstand. Walter kjenner det naturligvis på seg, hennes store stolthet, samtidig som hennes manglende stolthet over ham. Scenen med Mr Heaton viser oss hvordan Gertrude prøver å distansere seg og heve seg over sin mann, men heller gjør et poeng av sine borgerlige standarder og sin fiendtlighet. Forakten hennes over Walters drikking – for å nevne noe – gir inntrykk av å være en forakt i stor grad som følge av å være gift med en fyllik, at det *er kjent* at hun er gift med ham, at hun ikke har en "skikkelig" mann, et poeng som røres ved f.eks. her hvor presten er på besøk og hun åpenbart har et behov for å vise frem sin avstand, og et senere tekststed hvor Gertrude ser sin mann full og det

---

25 Den scenen i romanen som følger denne her, er skuffescenen.

fortelles at «In certain stages of his intoxication he affected the clipped, mincing *speech of the towns*. Mrs Morel hated him most in this condition» (s. 53, min utheving).

## Påvirkning på Walters vitalisme

Walter er som vi nå har skjønnet ulykkelig under konens åk, og dette påvirker naturligvis hans livsfylde. Et betydelig poeng (foruten det jeg allerede har nevnt) er at Walter før fremmedgjøringen og før Gertrudes forakt har fått ordentlig hold, mens William ennå er ung, «was very affectionate, indulgent and full of ingenuity to amuse the child» (s. 23), og at Gertrude derfor undrer «which was the truer baby» (ibid.). I en av romanens mimrescener påpeker Gertrude, henvendt til Walter, at «"You've had a constitution like iron," she said. "And never a man had a better start, if it was body that counted. You should have seen him as a young man –" she cried suddenly to Paul» (s. 236). Heller enn å vise hva han en gang var, røper det hvor galt det faktisk gikk. Walter hører det hun sier og «felt his old glow. And then, immediately, he felt the ruin he had made during these years. He wanted to bustle about, to run away from it» (ibid.). Videre tegn er etter en av ekteskapets første store krangler, som ender med at Walter stenger Gertrude ute, hvor det fortelles at «Walter Morel was for some days abashed and ashamed, but he soon regained his old bullying indifference. Yet there was a slight shrinking, a diminishing in his assurance» (s. 37). Det er også flere slike formuleringer: «Physically even, he shrank, and his fine full presence waned» (ibid.), og «his physique seemed to contract along with his pride and moral strength» (ibid.). Bildebruken her og som vi så tidligere, hvordan den høyreiste og kjekke mannen Walter faktisk en gang var nå er bøyd og kroket, minner om den samme bruken av motivet hos Kafka: det bøyde hodet.<sup>26</sup>

Kuingen og den dårlige samvittigheten går rett inn på gleden. Når Walter f.eks. får besøk av sin barndomsvenn Jerry, påpekes det at «The two men greeted each other, both glad, Jerry however full of assurance, Morel rather subdued, afraid to seem too jubilant in presence of his wife» (s. 29). Er det ikke underlig, å ikke ville fremstå glad foran sin kone? Men vi forstår, vi har sett. «Dismissed, he wanted to kiss her, but he dared not» (s. 44). Også dansemotivet kommer her på banen. Walter er redd for å danse foran barna sine (s. 73). Faktisk slutter han helt å danse etter at han gifter seg, selv om han var den beste og også en som lærte bort dans. Når den ene nabokonen forteller Gertrude hvor flink Walter er til å danse, står det at «This kind of thing was gall and bitterness to Mrs Morel» (s. 22). Det blir fortalt under deres første møte at «Gertrude herself was rather contemptuous of dancing» (s. 18), og et frampek følger hennes avslag, nemlig at Walter da sier til henne hjertelig forelsket eller kanskje hjertelig uvitende, at «Tha'rt not long in taking the curl

---

<sup>26</sup> Noe romanen gir enda flere eksempler på i forbindelse med Paul, Miriam og Clara.

out of me» (ibid.). Vi observerer dette også senere, hvor Walter etter han og Jerry sin utfart til Nottingham, slås av «a bad conscience [...] as he neared the house. He did not know he was angry. But when the garden gate resisted his attempts to open it, he kicked it and broke the latch» (s. 31).

Gertrude vil heller ikke drikke under deres første møte. «He hesitated – divined that she was a total abstainer – and felt a rebuff» (s. 19). At hun lar være å drikke alkohol er selvsagt ikke et bevis for det ene eller det andre. Det betydningsfulle er at Walter føler det som en 'rebuff', en slags anklage eller avvisning. Hennes nektinger på egne vegne (f.eks. drikke og dans) utvikler seg fort til å bli nektinger på vegne av *ham*. Som det blir sagt, «She still had her high moral sense, inherited from generations of Puritans. It was now a religious instinct, and she was almost a fanatic with him, because she loved him, or had loved him. If he sinned, she tortured him» (s. 25). Walter er nemlig ikke bra nok for Gertrude. «She could not be content with the little he might be, she would have him the much that he ought to be. So, in seeking to make him nobler than he could be, she destroyed him» (ibid.). Walter er «purely sensuous» (s. 22) og Gertrude «strove to make him moral, religious» (ibid.). Walter derimot «could not endure it – it drove him out of his mind» (s. 23). Måten Gertrudes far behandlet hennes mor på, minner forøvrig om måten hun selv behandler Walter. «She remembered to have hated her father's overbearing manner towards her gentle, humorous, kindly-souled mother» (s. 15-16).

## Alkoholen som trass

Det er først *nå* Walter begynner å drikke, etter å ha blitt fremmedgjort i sitt hjem, 'drove [...] out of his mind' og 'destroyed'. En gjennomgående feil i lesningene av romanen vil jeg hevde er at det ikke taes hensyn til rekkefølgen av romanens hendelser i tolkningen av utviklinger og sinnstilstander, f.eks. at Gertrudes bitterhet betraktes som en følge av Walters alkoholisme istedenfor omvendt; og i en slik roman – som handler om sakte vekst – er rekkefølgen alt. Vi så tidligere hvordan Gertrude under deres første møte lot være å drikke, og hvordan Walter følte dette som en 'rebuff'. Og det er bemerkverdig her at det Walter føler som et avslag, en 'rebuff', nemlig alkoholen, snart utvikler seg hos ham til noe nær alkoholisme, til en del av ham; og det bemerkverdige er da – i poengteringen av at Gertrude avslår nettopp det som Walter *blir* – at Walter ikke led av noen slik last tidligere, og videre at denne lasten derfor kan forstås som en fortvilt verifisering eller hevdelse av sin egenart, som vil si ens frihet.<sup>27</sup> For som det blir fortalt, «he persisted in his dirty and disgusting ways, just to assert his independence» (s. 142).

Drikkingen hans som en form for revolt eller protest er et punkt som kan bygges videre på.

---

<sup>27</sup> Imidlertid er det ingen egentlig frihet, fordi den er tvungen; egenarten er ikke *hans* egenart, men snarere enn overdrivelse bort fra Gertrude, som vil si: trass.

Til tross for anslag av vold og at Walter ifølge Eagleton forsøker å gjenopprette en tapt mannlig autoritet, er han ingen tyrann, men heller en bølle. Han er ufin først etterhvert når familien og konen er imot ham og han av dem er utstøtt. Han blir irritabel og «began to bully» (s. 23) etter at «she strove to make him moral, religious» (s. 22). «Authority was hateful to him» (s. 25), som også viser til vårt tidligere poeng. Det fortelles at «by giving her as little money as possible, by drinking much and going out with men who brutalised him and his idea of women, he *paid her back*» (s. 49, min utheving). Like før skuffescenen ser vi at «He, taking his revenge, was nearly drunk» (s. 52).

Det er m.a.o. ikke Walters drikking først og fremst som fører til Gertrudes fiendtlighet mot ham. Heller er det slik at Walter begynner å drikke tungt som følge av fiendtligheten og forakten, likesom på tross, for å forarge henne, som om han forteller seg selv at "jeg skal vise henne hvor ille jeg *kan* være".<sup>28</sup> Hans drikking gir derfor mening, det er på sett og vis det han har å gå på, på samme måte som Gertrude vender seg til barna. Vi merker at han føler seg fremmedgjort i sitt eget hus og hjem. Fra tidligere husker vi Walters lykkelige morgenfrokost på egenhånd, og antydnet at dette nettopp var mulig i kraft av at han var alene. «With his family about, meals were never so pleasant.» (s. 37). «No one spoke to him. The family life withdrew, shrank away and became hushed as he entered» (s. 56). Walter «was always aware of this fall of silence on his entry, the shutting off of life, the unwelcome» (s. 87) og «would seem to feel the contemptuous hatred of his children» (s. 142). På puben Palmerston derimot, er det svært annerledes: «The men made a seat for him, and took him in warmly. He was glad. In a minute or two, they had thawed all responsibility out of him, all shame, all trouble, and he was clear as a bell, for a jolly night» (s. 57). Puben beskrives til forskjell fra hjemmet som «warm, if foul» (ibid.), og som vi kan se tar mennene der imot ham «warmly», og alle problemer og skam tines vekk. Neste dag derimot betegnes Gertrude påfallende som kald.<sup>29</sup> Som det videre blir fortalt kort tid etterpå: «His soul would reach out in its blind way to her, and find her gone. He felt a sort of emptiness, almost like a vacuum in his soul. He was unsettled and restless. Soon he could not live in that atmosphere» (s. 63). Han drar ut av huset fordi han har behov for å «get into an atmosphere where he could live, not being able to acquiesce in his own obliteration», som er grunnen til at han «faltered back to the Palmerston» (ibid.).<sup>30</sup>

---

28 Walters trass, en ren negasjon, «jeg vil være alt annet».

29 «She said to him coldly: [...]» (s. 58).

30 Det minner om en komediefilm (?) jeg en gang så og ikke husker navnet på, hvor to menn sitter på en pub og den ene sier til den andre: «Ikke drikk! Tenk på din kone og dine barn!» og den andre svarer: «Det er jo det jeg gjør! Hvorfor tror du at jeg drikker?»

## Kapittel 3. Båret eller bundet: Innflytelse over sønnene

I dare do all that may become a man;  
Who dares do more, is none.  
*Macbeth*, akt 1, scene vii.

Innflytelsen hennes på Walter og hennes makt over ham er nå blitt stadfestet, og vi har sett hvordan Walter er eller i det minste en gang var en livskraftig og staut kar, og at han ikke har noen autoritet i hjemmet. Hva slags innvirkning har det derfor på sønnene når all autoritet ligger hos Gertrude, som forsøkte å feste grimen på Walter, men gjennom kamp og feiling brakk hans rygg og verd, hva slags innvirkning har hennes kravstore vilje så på sønnene når de vokser til og står klare til å møte livet, at de av denne viljen bæres frem? I dette kapittelet vil jeg både presentere Paul og William, og utforske motivet om deres splittelse mellom foreldrene, her først dens innvirkning på Williams liv, og hvor vi etterhvert forsøker å besvare spørsmålet om *Sons and Lovers* faktisk er en roman om å stige ut av sin klasse.

Spørsmålet om morens innflytelse er naturligvis relevant i sammenheng med de psykoanalytiske lesningene og ødipus, og koblingen er kanskje naturlig å dra. Etter en trolig feillesning av Freud skriver Lawrence motsvaret *Psychoanalysis and the unconscious*, hvor han interessant nok påstår at det er moren, ikke sønnen, som "strekker seg ut", at det er moren som – utilfreds med mannen, hjemmet og seg selv – vender seg til sønnen, at – som det står i romanens upubliserte forord – konen «in her despair shall hope for sons, that she may have her lover in her hour» (s. 473); og skjønt dette neppe er noen valid teori om familieforhold flest, så er det lett å observere hvordan det stemmer overens med *Sons and Lovers'* logikk.

Av ingen forklart grunn er William, Pauls bror, nesten helt fraværende i resepsjonen av romanen, selv om han er av åpenbar interesse: han ligner Paul på flere punkter og kan kanskje endog betraktes som Pauls dobbeltgjenger. Det som gjør dette poignant og av interesse, er at han til tross for likheten i oppdragelse og i livskraftig vesen, ender opp med en langt ulik skjebne, nemlig å dø, mens Paul slipper unna både Bestwood og sine opptil flere flørter med døden. Spørsmålet vi da stiller oss er naturligvis hvorfor dør *han*, og hvorfor dør *ikke* Paul? Romanen er imidlertid ikke så enkel og karikert moralsk at svaret her er opp i dagen, hvis det i det hele tatt finnes et svar, så spørsmålet er heller å regne som et par støvler enn som analysens endemål, som noe som hjelper oss på vei.

## Kjærlighet til moren

Både William og Paul elsker og er beskyttende overfor sin mor. For William sin del begynner dette tidlig. Det blir fortalt at «She turned to the child, she turned from the father» (s. 22) og at «His mother loved him passionately. He came just when her own bitterness of disillusion was hardest to bear; when her faith in life was shaken, and her soul felt dreary and lonely. She made much of the child» (ibid.). For å gjøre poenget enda klarere heter romanens tredje kapittel endog «The Casting off of Morel, the Taking on of William» (s. 61). William er «Already [...] a lover to her» (s. 44), og «all his young soul was his mother's» (s. 49), og problemet her er at «his love for his mother» hindrer «his young growth» (s. 30).

Hennes makt og deres kjærlighet vises flere steder. Romanen åpner tidlig med en scene hvor det er en årlig fridag og markedsdag kalt 'the wakes'. Gertrude blir med William dit for å passe på ham og holde ham med småpenger, og her står det at William «would not leave her. All the time, he stuck close to her, bristling with a small boy's pride of her. For no other woman looked such a lady as she did» (s. 12). Det tydeligste tegnet er imidlertid barnas hat til faren, som er så omstendelig bygd opp i romanen og et så velkjent motiv at å gjøre rede for det vil ta for mye plass og vil uansett ikke tilføre noe til oppgaven.<sup>31</sup> Det som derimot kan være av interesse og som tyder på Gertrudes autoritet, er hvor umotivert barnas hat ofte gir inntrykk av å være, hvor steilt de hater faren og hvor avvisende de er til tilnærmelsene hans. Det fortelles f.eks. hvordan «All the children, but particularly Paul, were peculiarly *against* their father» (s. 83). Det som her er verdt å merke seg er adverbet 'peculiarly'. Det sies videre om Paul at «As a boy, he had a fervent private religion» (s. 85), som er nettopp dette hatet. Det umotiverte ved isfronten kan vi se i påpekninger av at «Morel [...] was peculiarly lavish of endearments to his second son» (s. 89). I en passasje hvor Paul er syk og sengeliggende, kommer faren inn. «Are ter asleep, my darlin'? Morel asked softly» og Paul svarer «No – is my mother comin'?» (s. 91), noe som naturligvis fører til at Walter «felt his son did not want him» (ibid.).

## Paul: fange i en ramme

Det klareste tegnet på morens innflytelse ser vi derimot på sønnenes kurs i livet, den karrieren de setter ut på. Vi så hvordan Gertrude forsøkte å gjøre faren 'bedre', og hvordan hun etter å ha gitt opp håpet når det gjelder sin mann, istedenfor vender seg til sønnene. De er barn av arbeiderklasse. De må opp på stigen og ha *ordentlige* jobber. Når William er gammel nok til å få seg jobb, krangler Gertrude og Walter – som forventet – om hva som er en ordentlig jobb for ham. Gertrude vil aldri

---

31 Vi har dessuten allerede stadfestet hjemmets 'forente front' mot Walter, ved å vise dets følger på ham.

tillate at sin første sønn blir sendt i gruvene, og Walter murrer at «It wor good enough for me, but it's not good enough for 'im» (s. 70). Men nei, det er ikke godt nok, ikke for Gertrude, som både viser til hennes borgerlige pretensjoner og at disse er en medvirkende årsak til at Walter for henne ikke er god nok.<sup>32</sup>

Når det gjelder Paul blir det fortalt at Gertrude «frankly *wanted* him to climb into the middle classes» (s. 299). For å stige i klasse må han først få seg en anstendig jobb, men Paul deler ikke morens ambisjoner. «His ambition, as far as this world's gear went, was to quietly earn his thirty or thirty-five shillings a week, [...] paint and go out as he liked, and live happy ever after» (s. 114). Det blir fortalt om ham at «nothing he had was of any commercial value» (s. 113) og at «he did not feel that he was of high monetary value in the world» (ibid.). Det Paul ønsker er å male, selv om han ikke forestiller seg å leve av det, «since it was impossible» (ibid.), men «proud within himself» (s. 114) tenker han seg allikevel muligheten, at «*perhaps* he might also make a painter, the real thing» (ibid.). Paul blir imidlertid skamfull over sin angivelige unyttighet og føyer seg snart etter moren, siden – som det bemerkes – «He was so conscious of what other people felt, particularly his mother» (s. 82). I stedet for å satse på kunsten, får han seg derfor jobb som funksjonær i Thomas Jordans protesefabrikk, men det er ikke uten smerte. Når Paul leter gjennom avisen etter jobbannonser, blir det påpekt at «It stood in front of the morning, that thought, killing all joy and even life, for him. His heart felt like a tight knot» (ibid.).<sup>33</sup>

Et regelmessig referert sitat fra romanen er det hvor Paul er på vei til sitt jobbintervju og det står at «Already he was a prisoner of industrialism» (ibid.). Frasen siteres gjerne for å underbygge at Pauls kvaler her er forårsaket av industrialiseringen, dette at kullgruvene er arr i landskapet, og at Pauls streben for å bli kunstner og for å komme seg ut av Bestwood bunner i dette, å stige ut av sin klasse, å klatre opp og komme seg ut av det moren mener er «the struggle with poverty and ugliness and meanness» (s. 13). Imidlertid, denne egentlig åpenbare og derfor tilsynelatende uproblematisk tolkningen, blir problematisk av to grunner, for det første fordi den er forenkler romanen en hel del, og for det andre fordi den reduserer romanens tolkningsmuligheter og slik sett er misvisende. Vi nærmet oss dette da vi tok opp fordommer om Gertrude og Walter, men gjør lurt i å røre ved det igjen. Jeg hevder det er en forenklet og misvisende tolkning, og årsaken er at ved å ikke bare lese frasen og tyde de umiddelbare konnotasjonene den gir (industrialisme i sammenheng med gruvearbeid, umenneskelig arbeid), men istedenfor lese sitatet opp mot situasjonen som rammer det

---

32 Som Werther sier om 'fornuftmenneskene', at de «er så forfengelige at de bare drømmer om å komme et lite hestehode foran hverandre» (Goethe 1954: 247).

33 «Å satse på kunsten» er kanskje et mer moderne uttrykk enn romanen. Det er ikke en problemstilling for Paul. Han er fra et arbeiderklassehjem, og det viktigste er derfor å tjene til livets opphold. Om enn kanskje nettopp Lawrence sin generasjon var den hvor det å være fra et arbeiderklassehjem ikke var en *egentlig* hindring, om enn selvsagt vanskeligere, mer uglesett, da også blant ens egne: men muligheten er nå åpen.

inn, nemlig Pauls uvilje på dagen til sitt jobbintervju hos Thomas Jordan, ser vi at 'prisoner' viser til at livet hans begrenses av karriere og av nytten hans i samfunnsmaskineriet, eller enda strengere, at det ikke er begrenset *av* dette, men *ned til* dette, at det faktisk er dette som gjenstår av et liv. Som det bemerkes rett etter at Paul har fått jobben hos Thomas Jordan: «The man was the work, and the work was the man, one thing, for the time being» (s. 140). Det som menes med setningen om at Paul er en 'prisoner', er m.a.o. ikke at han er i maskinenes vold på Chaplin-vis,<sup>34</sup> men at han er fange i systemet, av samfunnsmaskinen, og forklaringen er at scenen som inneholder 'prisoner of industrialism' er den hvor Paul skal på jobbintervju, og det er ingen dehumaniserende, maskinell jobb: han er fange fordi han er gitt å forstå seg selv som mann ikke etter sin natur eller hva han selv legger i det, men at en manns verdi er hans karriere og lønn. Han må stå opp klokken syv, gå på jobb og gjøre sin nytte. Derfor er han fange: han må gjøre nytte for seg, som vil si, tjene samfunnet.

Av situasjonen legger vi dessuten merke til, i Pauls uvilje og sensitivitet overfor folks blikk og dom som gjør ham «tied up inside in a knot of apprehension» (s. 118),<sup>35</sup> i komplimenterende fraser som «he seemed to feel the business world, with its regulated system of values, and its impersonality, and he dreaded it» (s. 117), og ikke minst i at «Paul walked with something screwed up tight inside him. He would have suffered much physical pain rather than this unreasonable suffering at being exposed to strangers to be accepted or rejected» (ibid.), at 'prisoner of industrialism' også viser til fremmedgjøringen i et samfunn hvor man må selge seg som en vare, – noe som riktignok er nærliggende industrialismen og arbeiderklasselivet, men som her trekkes videre, også til det trygge, gitte borgerlige liv, et liv av moral og mål. Som Nietzsche skriver i *Menneskelig, alt for menneskelig*: «De oppdragende omgivelsene vil gjøre ethvert menneske ufritt, idet de alltid presenterer et lavest mulig antall muligheter for ham. Individet behandles av sine oppdragere som om det riktignok er noe nytt, men vær så god skal bli en *gjentagelse*» (2012: 161). Tolkningen er derfor problematisk ved hvor entydig den føyer Pauls smerter inn under og innskrenker dem til de rent konkrete følgene av en industrialisering, istedenfor en smerte ved de systemene og forestillingene et industrialisert samfunn muliggjør, som er den virkelige nerven; og derfor kan ikke Pauls frihetsprosjekt sies å være en utstigning av arbeiderklassens mørke underverden, da det er langt mer.<sup>36</sup>

34 *Modern Times* fra 1936.

35 Et gjentakende bilde, og i gjentakelsen forbindende, betydningsfullt.

36 La oss ta en digresjon her og diskutere fort spørsmålet om fremmedgjørende arbeid. Eagleton skriver at «even if Morel *has* 'denied the god in him' then the blame is ultimately to be laid not on him but on the predatory capitalism which can find no better use for him than as a cog in the wheel of production» (2008: 154). Det er riktig observert, men ikke presist. Det han foreslår er at det er det angivelig fremmedgjørende arbeidet som er årsaken til Walters nedsynkning, men dette er ikke tilfellet. Walter virker sjelden like lykkelig som når han er på vei til jobb eller er nede i gruvesens mørke og bruker sin kropp. Ulykkelig er han derimot i huset sitt hvor han ikke lenger føler seg hjemme, og med konen sin som bare overøser ham med skam. Eagleton har likevel observert den skyldige, det store samfunnshjulet han døper kapitalisme, skjønt ikke gjennom – som han isteden peker på – nedverdige/lønnet



## Karrierestigens mørkenhet

Det er William sin historie, ikke Paul sin, som er historien om klasseoverskridning. Williams forsøk på klasse- og karrierestigning er utvilsomt ansporet av frykten for morens misnøye og ønsket om hennes kjærlighet. Det sies allerede fra ung alder at «he began to get ambitious» (s. 73) og at han «went about with the bourgeois of Bestwood» (ibid.). De første utfyllende beskrivelsene av Pauls tanker og forhold til sine omgivelser (som vi har skissert ovenfor) kryssklippes frem og tilbake mellom Williams opphold i London, og det er en poengtert kontrast. Der Paul har vondt for å tilpasse seg nye omgivelser og for å tåle folks dom, og for hvem skole «had been a nightmare and a torture» (s. 113), og som «now that he felt he had to go out into life [...] went through agonies of shrinking self-consciousness» (ibid.), blir det til forskjell påpekt om William «the ease with which he became a gentleman» (s. 115), at han «was becoming quite swanky» (ibid.). Samtidig som at Paul ikke klarer å forene seg med tanken på arbeidsmarkedet, leser vi om Williams eskapader og suksess, og hvor fort han begynte å «associate with men far above his Bestwood friends in station» (ibid.) og «began to fancy himself as a great gun» (ibid.).<sup>37</sup> Derimot er ikke alt fryd og gammen for William. Som det fortelles, «there came a kind of fever into the young man's letters. He was unsettled by all the change, he did not stand firm on his own feet, but seemed to spin rather giddily on the quick current of the new life» (s. 116). Moren hans «could feel him losing himself» (ibid.). «He was pale, and his rugged face, that used to be so perfectly careless and laughing, was stamped with conflict and despair» (s. 162) og «He seemed unnatural and intense» (s. 164). Det at han før 'used to be so perfectly careless and laughing' og nå til forskjell er 'stamped', speiler Walters eget utfall, om enn Walter mangler *konflikten*, og 'unnatural and intense' er forøvrig valg av ord som gjentas senere i omtale av andre karakterer.<sup>38</sup>

Opp i alt dette forlover Willam seg med ei jente ved navn Lily. Han har åpenbart ingen kjærlighet til sin forlovede, noe som både er iøynefallende og lite tilgivende for oss som lesere. Det virker ikke engang som om han forlovet seg med henne ut av kjærlighet, men for å prøve å imponere sin mor, for å vinne kvinnen «after whom the men were running thick and fast» (s. 116).<sup>39</sup>

---

arbeid, men heller uttrykt i ekteskapet, Gertrude manifesterer jo det hele, puritanisme som ikke er fornøyd med Walters vesen og karakter, hennes borgerlige pretensjoner som ikke er fornøyd med sin situasjon og de som i hennes situasjon er innesluttet, kort: at det som nedsynker Walter og forøvrig også resten av romanens galleri, er det hele vestlige eller kapitalistiske fyndord 'Mer' som nok har gått Gertrude inn i margin gjennom hennes far, den store småborger. Farens jobb i gruvene er ikke et problem for hans sjelefred og for familien, – det er morens holdninger og jag som er et problem.

37 Det minner om Ricos noe uglesette verdensvanthet i *St Mawr*.

38 Kanskje et pek til Miriam før vi møter Miriam.

39 Bildet av denne overfladiske kvinnen, omringet av menn og som er 'dyr i drift', gir assosiasjoner til en kokette, f.eks. Isabella Thorpe i *Northanger Abbey*; og hvor lett hun glemmer William etter hans død, er også talende; men neppe kokette ut av et slags ondsinn eller vilje til bedrag.

Imidlertid, det kan like gjerne være et utslag av begeistring, en umiddelbar og vital side ved William som kun la merke til hennes skjønnhet, slik sett i likhet med Walters eget kanskje forhastede frieri til Gertrude. For han innser snart at han har forhastet seg. Han sier om sin forlovede: «You know, she's not like you, mother – she's not serious – and she can't think» (s. 146) og «There's not a thing you can talk to her about. She only thinks in frocks and how folk admire her» (ibid.). Noen måneder senere blir William syk og dør, men vi lesere forbauses ikke. Williams omstendelige, langdradde utvikling og nedsynkning bærer forutsigelse om utfallet. Vi merker lang vei hvordan det skal gå. «All summer long William's letters had a feverish tone» (s. 164). Kapitteloverskriften «Death in the Family» bærer enda mer bud om det kommende utfallet.

## Noen flere ord om Williams død

William dør naturligvis ikke *av* karrierejaget, men av en alvorlig sykdom. Derimot, vi ser feber og sykdomstegn hos ham som over lang tid likesom uunngåelig og forutsigende bygger seg opp samtidig som han driver seg selv videre og oppover og overanstrenger seg. Han lider under en økning i livets tempo, den nye tidens hast og bråk, det Keats i sin ode til nattergalen kaller «The weariness, the fever, and the fret/ [...] Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies» (1912: 191). Vel er tempo og støy venner av livet, hadde de bare levnet livet rom. Denne tesen skaper oss muligens forvirring, at vi tidligere foreslo at vitalisme var koblet til bevegelse, kvikkhet, og at vi nå ser livet kvalt av et tempo. Det er imidlertid ingen grunn til forvirring. Nietzsche skriver i *Menneskelig, alt for menneskelig* om 'den virksomme', en karaktertype som William etterhvert føyer seg til å bli. Den virksomme hos Nietzsche er lat (2012: 194), noe som tilsynelatende er en selvmotsigelse, men lat fordi han aldri har anledning til å tenke, alltid virksom, styrt utenfra, uten mulighet til å øse fra sin egen brønn, uten *indre* bevegelse, og den virksomes bevegelse er slik som planetene, som om dyttet i bane, eller som Nietzsche skriver, «den virksomme ruller, slik steinen ruller, i tråd med mekanikkens dumhet» (ibid.: 192). Den virksomme fraskyver seg forandring ved å aldri måtte møte de ledige timenes tanke-'squash', hvor tankene bare har én bane, nemlig tilbake på seg selv.<sup>40</sup> Det moderne livs tempo viser ikke til en overensstemmelse med individets bevegelse, til tross for en likhet i ord, da det vitale individets bevegelse nettopp er det motsatte av den virksomes flid og uro, en frihet, ledighet, ikke konsentrert i spranget, men alltid klar *til* sprang, og et sprang da i kraft av en selv. Iøynefallende her er også en annen beskrivelse Nietzsche gjør visende til den virksomme, «at arbeid og flid – ellers følgesvenner av den store

---

40 «Det mennesket som ligger syk i sengen, kan noen ganger finne ut at han stort sett er syk av sitt embete, sine forretninger eller av samfunnet; og at han gjennom dem har mistet enhver omtanke for seg selv. Denne visdommen får han takket være de ledige timene som hans sykdom tvinger ham til.» (ibid.: 195)

gudinnen sunnhet – undertiden synes å rase som en *sykdom*» (ibid., min utheving).

Williams feber er utvilsomt også koblet til morens misnøye og hvordan William er sensitiv til denne, hvordan han tar opp i seg hennes ambisjoner for ham, hvordan han og brødrene «are urged into life by their reciprocal love of their mother – urged on and on» (s. xlv).<sup>41</sup> Grunnen til at det skaper smerte og feber i ham er nettopp fordi ambisjonene ikke er hans egne, eller han prøver å tilfredsstille to veier, både arbeidet på kontoret og studiene ved siden av, for ikke å nevne den gjerne muntrere siden av studielivet: piker, vin og sang. William er ikke bare morens sønn, men også sønn til sin far, og han er selvsagt også et individ som nok burde ha fått et vindu til å definere seg selv. Det er også verdt å merke seg at William ikke dør av det Werther jamrer seg er de «fortvilende spissborgerlige forhold» (Goethe 1956: 247), heller er det slik at han ånder og lever denne, er disse forholdenes herre, sofistisert og virksom. Han går under uten Werthers bevissthet om det fortvilende, om enn han kanskje fant sin undergang der allikevel, i å være satt i et løp og en ramme han ikke klarte å leve opp til eller heller: holde ut, og her altså årsaken til hans konflikt: i en annens mark, styrt bort fra sitt eget vesen.

## The Split

Lawrence skriver selv i et brev til Edward Garnett at «the split kills him [William], because he doesn't know where he is» (s. xlv). William er nemlig ikke helt i morens makt, og her løper vi inn i det neste motivet, sønnenes splittelse. 'The split' er, som Mark Spilka våkent peker på i sin artikkel «Counterfeit Loves», en for enkel og påtvunget forklaring som «involves a kind of Freudian triangle – mother-son-sweetheart» istedenfor å «center upon [...] a specific couple, whose relationship is judged or resolved in terms of its own vitality» (1970: 52). Inntrykket mitt er imidlertid at Spilka gjør motivet en urett i sin lesning, ikke nødvendigvis at han tar feil, men at motivet kan tolkes annerledes. Det er ikke tale om en splittelse i lojalitet og kjærlighet sønnene har mellom sin mor og sweetheart, men er i første rekke en splittelse i seg selv mellom arven fra sine foreldre; og motivet viser derfor ikke like mye til et freudiansk triangel som det viser Gertrudes sterile innflytelse på sine omgivelser, om enn tilstedeværelsen av en innflytelse kan tyde på noe ødipalt. Jeg vil m.a.o. hevde at 'the split' ikke er en splittelse i lojaliteter og kjærlighet, men mellom

---

41 Tilbake til spørsmålet om en finmaling av Gertrude, kan vi her også sammenligne presentasjonen av moren i romanen med filmatiseringen fra 1960. William overlever i filmen, og istedenfor er det Arthur som dør. I romanen er det som vi har sett ganske annerledes. Forøvrig endres Arthur i filmen til å bli en ordentlig pappagutt, som følger i farens fotspor og jobber i kullgruvene, og ikke lite poengtert dør han der i en arbeidsulykke; hans undergang er industrien, representert ved faren, mens Williams død i romanen jo er av utmattelse som følge av et middelklassejag, ansporet av moren. Det er også flere ting som ikke samholder: i filmen nevnes ikke Gertrudes bakgrunn, hennes stolthet synes ikke malplassert men som et forsvar mot Walters fremferd, hun støtter Pauls kunst, og Walter er den som klager over at Paul er sen med å få seg arbeid, ikke Gertrude. Endringene forandrer historien en hel del, og vi ser at de gjør en forflytning av romanens betydningsinnhold og en forflytning som slik røper morens skyld.

kropp og sjel, et skille påtvunget i oppdragelsen, gjort fiendtlig og smertelig som følge av hjemmets fremmedgjørende situasjon.

Splittelsen bumpes borti allerede på romanens første sider, under 'the wakes'. «Mrs Morel did not like the wakes» (s. 11) blir det fortalt. Hun er mett av det hele, «the sound of excitement, the restlessness of the holiday» (s. 13), men det at hun misliker markedsdagen får imidlertid betydning i det at bråk og fest har åpenbare assosiasjoner til liv, at hun drar tidlig mens Walter blir igjen, og at når hun drar derifra blir det fortalt at «her son stood watching her, cut to the heart to let her go, and yet unable to leave the wakes» (s. 12). Her vitner vi Williams splittelse helt konkret.

Vi legger merke til splittelsen også når det gjelder dansemotivet. Som vi observerte tidligere, Walter ga opp å danse etter at han giftet seg, og det er påfallende hvordan dette gjentar seg når det kommer til William. William, i likhet med sin far, er sterk og høyreist, og man kan si at alt ligger til rette for et slags vitalistisk ideal. Han liker å bruke kroppen sin, og vinner bl.a. medaljer i løping. Han liker også å danse, men som det fortelles: «Mrs Morel hated the cheap dances her son went to» (s. 74). Det er selvsagt ikke det i seg selv å danse som hun fnyser av, men at han går på dans, at han møter kvinner. Som hun selv sier, «I don't approve of the girls my son meets at dances» (ibid.), «the brazen hussies» (ibid.). Men William gir ikke etter for morens misnøye. «Over the dancing there was a great strife between the mother and the son» (s. 75). Det tilstedeværelsen av kamp her røper, er at William protesterer og motsetter seg morens vilje, eller om ikke fullt så drastisk: at han iallfall handler på tvers av hennes vilje og her tar mer hensyn til sin egen lyst enn hennes innvendinger. Som det fortelles, «he danced, this in spite of his mother» (s. 73).

Derimot, scenen hvor William skal på et «fancy dress ball» (s. 75) kledd ut som en skotte, og er svært staut, forventningsfull, «enraptured» (ibid.), er scenen hvor splittelsen virker ham vondst. Han er stolt over kledningen, men Gertrude «received it coldly, and would not unpack it» (ibid.). Han spør sin mor: «Aren't you going to stop and see me, mother?» og hun svarer med et hardt og lukket ansikt at «No – I don't want to see you.» (s. 76). Den iøynefallende årsaken til hennes kulde kommer frem: «She was afraid of her son's going the same way as his father» (ibid.). Williams splittelse viser seg i at morens misnøye her gjør at han «hesitated [...] and stood still with anxiety» (ibid.). Det er tydelig fra de skildringene som følger denne nølenen at William hadde en fin kveld på kostymballet, men det er et *men* til gleden, at «all his pride was built on *her* seeing him» (ibid.) og at «He never knew how disappointed he was» (ibid.), hvor skuffelsen m.a.o. er underbevisst. Selv om han motsetter seg, ødelegges lykken av skammen; og fra det vi ovenfor har etablert, er det nærliggende å tro at det nettopp er denne skammen og den ødeleggende reaksjonen den har i sammenstøt med Williams livskraft – en reaksjon uttrykt i splittelsen – som bidro til Williams død.

## Kapittel 4. Splittelsen og Paul

[...] to breed me well. And there begins my sadness. [...] call you that "keeping" for a gentleman of my birth that differs not from the stalling of an ox? His horses are bred better, [...] and the spirit of my father, which I think is within me, begins to mutiny against this servitude. I will no longer endure it, though yet I know no wise remedy to avoid it.

*As You Like It*, akt 1, scene i.

I den grad Gertrude kan betraktes som *Sons and Lovers*' viktigste karakter, er det som følge av den innflytelsen hun har på Paul, som er romanens hovedperson. I forrige kapittel observerte vi hvordan Paul forholder seg til arbeid, hvordan han har vondt av det og hvordan dette røper morens vilje, og jeg gjorde rede for splittelsesmotivet slik det er tilstede hos William. I dette kapittelet vil vi se hvordan splittelsen manifesterer seg hos Paul, hvordan det resulterer i en blandet motstand, og gjennom dette legge mye av fundamentet som forbereder de avsluttende partiene i oppgaven.

### Vitalitet og bevissthet

Splittelsen er tilstedeværende i Paul av samme grunn som hos William, dvs. som en protesterende vitalitet. Lawrence skriver i brevet til Garnett som vi nevnte tidligere at «the children are born of passion, and have heaps of vitality» (s. xlv). De gjennomgående benevnelsene av Pauls trekk bekrefter påstanden i brevet. Til forskjell fra Williams staute, atletiske kropp, sies det om Paul at han «was rather a delicate boy, subject to bronchitis» (s. 90), men likevel har han vel å merke «great vitality in his young body» (ibid.). Denne beskrivelsen gjentar seg når det fortelles at «He had a small, compact body, that looked full of life» (s. 127), og i en passasje langt senere, hvor Paul tegnes som «a vigorous, slender man with exhaustless energy» (s. 351). En skildring av Paul når han er fjorten år påpeker bl.a. at ansiktet hans «was extraordinarily mobile» (s. 113). Liv i *Sons and Lovers* er uløselig knyttet til bevegelse, og bevegelse er igjen uløselig knyttet til Paul.<sup>42</sup> «He was slim and vigorous, with a kind of easiness even in his most hasty movements» (s. 227). Et sted hvor Miriam betrakter ham, legger hun merke til at han er «quick, light, graceful» (s. 174). Senere i romanen fortelles det faktisk at «For Miriam he was too quick. [...] There seemed something cruel in it, something cruel in the swift way he pitched the bread out of the tins, caught it up again» (s. 247). Og til slutt, vi minnes motivene om dansen og latteren da vi tok for oss Walter, og i Paul er disse forent i øynene hans, man kan kanskje si i hans vesen: «his eyes [...] were so full of life» (s. 351), «They seemed to dance, and yet they were still, trembling on the finest balance of laughter»

<sup>42</sup> Daniel J. Schneider analyserer i «The Artist as Psychologist» hvordan det i romanen f.eks. er en gjennomgående bruk av ord som "quick" og "mobile" for å vise til folk når de er vitale, og "caught", "shut off" og ulike former for subbene gange når de er ufrie og ulykkelige i et forhold (1988: 147-148). Han går slik forut for mitt eget arbeid.

(ibid.).

Det fortelles at Paul vanligvis «looked as if he [...] was full of life» (s. 113), men at «when there was any clog in his soul's quick running, his face went stupid and ugly» (ibid.). Ordlyden her kjenner vi igjen fra tidligere da vi analyserte passasjen hvor Paul skal finne seg arbeid, hvordan det kjennes for ham som om han har en 'knot' eller 'clog' i kroppen. Det som gjør slutt på Pauls liv og kvikkhet er hans hugg av selvrefleksjon og bevissthet. Pauls vitalisme er nemlig ikke hans eneste arv. To ting kan vi si for sikkert: for det første at Paul fra tidlig alder av er plaget med en selvbevissthet eller en slags proustsk oversensitivitet, og for det andre at denne sensitiviteten er en side han må ha tatt etter sin mor (anleggene har vi allerede sett tegn på), eller i det minste at det er et resultat av hjemmets giftighet og overspenthet, som hun i stor grad har forskyldt. Selv når Paul er et spebarn sies det om ham at «It had a peculiar pucker on the forehead, as if something had startled its tiny consciousness before birth» (s. 45). Denne 'peculiar pucker' vil jeg betegne som Pauls fødselsmerke, vi ser den ved flere anledninger, et slags arr fra fødselen av, gjennomgående koblet til bevisstheten, og viser slik både til hans egenart og lodd.

At det er – som vi foreslo – morens påvirkning, røpes i Pauls klassebevissthet. Som han klager etter å ha plukket opp farens lønning: «They're hateful, and common, and hateful, they are, and I'm not going any more. Mr Braithwaite drops his 'h's', an' Mr Winterbottom says 'you was'» (s. 97). Det første dette tyder på er at Paul leter etter en unnskyldning, da årsaken til hans sinne jo ikke var folkenes folkelighet, men at han var for sjenert til å rope ut og få oppmerksomhet, at «The backs of the men obliterated him» (s. 95). Det andre det tyder på er at Paul er et barn, i det at han hisser seg opp over dette,<sup>43</sup> men også et barn ved at han åpenbart taler gjennom en annens munn: vi ser i Pauls protest over folkenes tale et ønske om å hevde seg for moren eller finne forståelse for sin skamfullhet. Det at Paul er seg bevisst og lar seg irritere over at de er 'common', tyder også på at barnas oppdragelse iallfall ikke er farens fortjeneste. Påpekningen her av sosiolekt speiler forøvrig også Gertrude forakt for Walters «clipped, mincing speech of the towns» (s. 53); og dét at det i samme scene bemerkes at «Paul, and all the children, were bred up fierce anti-alcoholists» (s. 96) som gjør at «he would have suffered more in drinking a lemonade before all the men, than in having a tooth drawn» (ibid.), gir oss enda en pekepinn om hvem som er ansvarlig for Pauls «convulsions of self consciousness» (s. 95).

Selvbevissthet er refrenget i Pauls klage, og foruten romanens vitale bakteppe, er dette motivet det mest sentrale, da spesielt i hvordan det gjennom distanse og skyldfølelse utsetter livets muligheter, forøvrig hos flere karakterer enn bare Paul. Ved å følge motivet, snubler vi over Pauls

---

43 Påpekt av Gertrude, «you needn't get into a state about it. – You are such a baby, my boy, if anyone says a word» (s. 97).

lidelser, oppvåkning og oppvekst, og ikke minst tilformingen av hans identitet, som romanen bestreber seg med å kartlegge. Fiona Becket argumenterer i artikkelen «Lawrence and psychoanalysis» for at «Perhaps alone among his modernist contemporaries Lawrence made the genealogy of 'consciousness' his principal subject» (2001: 226). Pauls «ridiculous hypersensitiveness» (s. 97) er et problem ved at den slår negativt ut i hans livsutfoldelse og -glede. På samme vis som Walter krymper og kroker seg under Gertrudes åk, sies det om Paul at «he went through agonies of *shrinking* self consciousness» (s. 113, min utheving), så mye så at Paul eiendommelig «wished he were stupid» (s. 115), eiendommelig fordi – i likhet med moren – «he was proud within himself, measuring people against himself, and placing them, inexorably» (s. 114). Mest ødeleggende for vitalismen er selvbevisstheten når den utvikler seg til skam. Pauls vilje er ikke enhetlig, men en slagmark, og det som er på spill er ikke bare hans forståelse av seg selv og selvverd, men – som likhetene hans i vesen og smerte med William peker i retning av – også hans liv, og splittelsen er således en slags strekkebenk mellom det vi kan betegne som morens verden og farens verden. Lignende Williams skam da moren ikke bifalt hans skotske kostyme, er Paul sin skam etter han ikke har gjort noe verre enn å svi noen brød. «Paul was dissatisfied with himself and with everything. The deepest of his love belonged to his mother. When he felt he had hurt her, or wounded his love for her, he could not bear it» (s. 255). Moren er på sett og vis representant for skammen i Paul; etter en konfrontasjon med Claras tidligere mann, Baxter Dawes, på puben, bemerkes det at «Paul would have died rather than his mother should get to know of this affair. He suffered tortures of humiliation and self-consciousness» (s. 389).

Apropos det ødipale ser vi m.a.o. at Paul riktignok er i morens makt, men ikke seksuelt. Hun styrer ham ved hjelp av skam, hans selvbevissthet. Pauls skam er ikke skammen over et undertrykt begjær til moren, som psykoanalytiske lesninger foreslår, men en skam de gangene splittelsen gjør seg gjeldende, når hans livsimpuls gnisser mot morens fordringer.<sup>44</sup> Dette er årsaken til at det har vært nødvendig å omstendelig risse opp forbindelsene mellom romanens motiver og karakterenes trekk, ned til gjentakelser i ordlyd, for å vise at det foreligger et sådant mønster og at gjentakelsene er av betydning, og endog at denne betydningen ikke er å forstås freudiansk. Pauls skam er en lignende type som den Miriam føler (forøvrig også hos henne forårsaket av oppdragelse), hennes som jo er en bevissthet om synd, at det er en synd å elske, i det minste andre enn Gud, – at kroppslig kjærlighet er stygt. Og dét at det i det hele tatt ligger en skam til grunn i Pauls kjærlighet til Miriam, viser til at han elsker andre enn moren, og hans avvísning av disse andre viser Gertrudes makt og ikke hans angivelige begjær til henne, om enn det viser hans ønske etter å være henne til

---

44 H. M. Daleski hevder f.eks. at Paul og morens kjærlighet til hverandre har «a dangerously erotic character» og at Paul føler en «aroused passion for her» (1988: 32).

lags, for det hun gjør er å avstumpe begjæret hans, ikke rette det mot seg selv. Skammen undertrykker begjæret til disse andre, m.a.o. han styres av moren, men begjærer henne ikke.

## Moren som fiende

Fra dette er det kort vei til å hevde at Gertrude er Pauls fiende, med blikk for de negative sidene ved hennes innflytelse. Vi var inne på tidligere at det er et vanlig syn i resepsjonen av *Sons and Lovers* at Paul betrakter sin mor som en slags madonna, og at hun – siden andre del av romanen først og fremst er Pauls fortelling, fokalisert gjennom ham i fri indirekte diskurs – slik sett slipper alt for lett unna; imidlertid, for meg fremstår hun som romanens antagonist *par excellence*, hvis romanen da har en. Hun har en gang nok *gitt* Paul livet (ved å føde ham), men hun *gir* ham det ikke. Med dette mener jeg å si at hun begrenser ham og innretter ham etter sine egne ambisjoner; og siden innflytelsen hennes også har innvirkning på forelskelsene hans i ungdommen, gjennom hennes misnøye og sjalusi, bremser det også hans vekst mot å bli en voksen mann.

Noen lesere vil kanskje protestere: men Paul elsker jo sin mor og finner støtte i henne? Ja, det gjør han, han er henne kjær, og ikke bare det: han følger også befalingene hennes. Opprøret merkes imidlertid allikevel. Han er ikke morens maskin.<sup>45</sup> Opprøret merkes i skammen, tilstedeværelsen av skam som viser morens innflytelse, og Pauls motsettelse og sinne mot denne skammen, om enn ikke alltid direkte mot moren, og i det at skammen for ham er revolterende, m.a.o. ikke noe å føye seg etter, men å bekjempe. «He felt condemned by her. Then sometimes he hated her, and pulled at her bondage» (s. 389). Også i slike uttrykksmåter kommer opprøret frem, at morens innflytelse er et slaveri, samtidig som morens død senere betegnes som en frigjørelse (om enn en angstfull frihet) eller et slags slipp.

Det er mange fasetter ved Pauls motsettelse til sin mor. Det første spørsmålet er naturligvis: hva er det moren hans representerer? Vi ser nå det uunnværlige av den forutgående analysen av hennes innvirkning på bl.a. Walter: Gertrude er tydelig småborgerlig og puritanistisk, og puritanistisk naturligvis i en forståelse av en av streng moral, en som begrenser, sensurerer, og hos Lawrence da en som båndlegger naturlighet, utfoldelse, blomstring, som vi jo kan forkorte til *liv*. En litterær styrke ved *Sons and Lovers* er at morens spissborgerlighet ikke er Lawrence sin polemiske fiende, men Pauls fiende i kraft av romanens logikk (i det at Paul er en protagonist som søker en slags vital fullbyrdelse), m.a.o. ikke i kraft av forfatterens ideologi. I likhet med hvordan Joyce i *Portrait of the Artist as a Young Man* kan sies å kjempe mot katolismen, måtte Lawrence stride med den engelske puritanisme, igrunnen det samme som flere forfattere i tiden gnisset mot, en

---

45 «I am a moral animal. But I am not a moral machine» (Lawrence 2003:26).



småborgerlig snerpethet kledd ut som fornuft og dyd, som synes å utgjøre bakgrunnen for Nietzsche, Rousseau, Werther, Julien Sorel mfl..

Pauls opprør mot moren er også et opprør imot protestantistisk selvoppholdelse, mot det Crusoe-idealet om hamstring, sparsomhet og 'the self-made man', arbeidet som definerende for mannen og arbeidet som tilværelsens mening.<sup>46</sup> Lawrence stiller seg kritisk til dette i *Study of Thomas Hardy*, og spør: vi arbeider for å ete, vi eter for å leve, men vi lever for å ... ? (1985: 32-33). Vitalismen er slik en *slags* dødsdrift, eller i det minste en slags leve-hver-dag-som-om-man-skal-dø eller leve hver dag uten anger og til det fulle; at nåtiden er viktigere enn fremtiden, slik at fremtiden slik kan bli vunnet. Vi ser ut ifra romanens utvikling at hovedpoenget er alt annet enn incestuøst. Poenget er at han ikke *både* kan blidgjøre sin mor og seg selv. Problemet da er m.a.o. ikke Pauls ødipale forhold til sin mor (som Freud vil ha det til er det bare naturlig og en del av alles oppdragelse), det som er problematisk og unaturlig er isåfall morens utsettelse av denne formateringen slik at Paul ikke kommer videre i livet og med seg selv, å holde ham tilbake slik hun også gjorde med William, å fortsatt holde på *barnet* slik hun holdt William tett til brystet i scenen hvor han ble skamklipt av faren.

Opprøret som et topos i romanen vil diskuteres bredere og mer sivilisasjonskritisk senere i oppgaven og med henvisninger til Nietzsche. Det viktigste poenget for nå er imidlertid hvordan morens puritanisme skaper et skille i Paul mellom fordringer og vesen, eller man kan også si: mellom hans bevissthet og kropp.

## Konflikten mellom kropp og sinn

Hvis man leser flere verker av Lawrence, legger man fort merke til hvor uavviselig kropp er som motiv og problemfelt i forfatterskapet, og dét er det også her i *Sons and Lovers*. Vi kan se det i kontrasteringen mellom Clara og Miriam, og vi ser det i Pauls egen smerte som følge av splittelsen. Splittelsen kommer til uttrykk i den påtvungede dualismen mellom kropp og sjel.<sup>47</sup> Eirik Vassenden peker på hvordan dette skillet er koblet til vitalisme: «For mennesket gjelder en streng dualisme mellom kropp og ånd, og harmoniseringen av disse to ulike instansene legges i Guds hender. For vitalismen er dette ikke en løsning, men selve problemet – og bekjempelsen av denne filosofiske dualismen er også et av vitalismens viktigste ontologiske poenger» (2012: 26).

46 I dette 'self-made man' er det selvsagt også en betydning som ikke er negativ, at man lager seg selv, m.a.o. det er ingen andre som gjør det, man er selvdefinert; og hvis man er definert av ens arbeid, er dette isåfall et arbeid man selv har valgt seg. Derimot, dette er kanskje Morel-sønnes problem: de er ikke laget av seg selv, noen andre har hugget dem ut, og de er negerte som et arbeid tjenende noen andre.

47 Denne dualismen er av større relevans senere i oppgaven, i analysen av Miriam, men kanskje der så relevant at det er lurt å presentere det på forhånd. Å påpeke at det allerede har virkning på Paul *før* Miriam, går til å bevise at problemet er mer gjennomgående enn kun å handle om denne forelskelsen, og dessuten at det er nært knyttet til Pauls bevissthet og skam (en skam og en bevissthet han deler med sine brødre).

Kropp og sinn kan ikke skilles, skjønt det eksisterer en dyptgående, urokkelig sokratisk tradisjon for å holde dem separert og som har preget all vestlig sivilisasjon, da særlig Lawrences egen tid. De *kan* selvsagt skilles, det har blitt gjort, og dét er tragedien, – men det *bør* ikke, noe f.eks. Clifford Chatterley tjener som skue på, hvordan han stadig siger lenger og lenger ned i umenneskelighet etter at han mister kroppen. Paul er delt slik Chatterley *ikke* er delt. Etter skyttergravene er Chatterley som kjent bare en halv mann, bare den øvre halvdel, den vittige og underholdende delen og ikke den delen 'en hustru vil savne' (som det sies i romanen). Han er hode og ingen kropp, mens Paul er hode *og* kropp. Det er vel de fleste av oss, kan man vel si, men 'the split' er altså konflikten, å lide under den kunstige kløften som skiller denne dobbeltheten, og det er dét Paul gjør. Det som derfor må overkommes i splittelse er hverken kroppen eller sinnet, men selve splittelsen, at de er adskilte og i konflikt; og i overkommelsen aner vi individets fullbyrdelse. John Worthen bemerker om Lawrence at «The writer and the man wanted to discover new, post-religious ways of describing fulfilment: a state of self (or being) in which detached consciousness and body were not fatally divided but somehow brought together» (2005: 83).

Man kan si at vitalismen tok på alvor det som til nå hadde vært komediens oppgave, å minne oss om kroppen.<sup>48</sup> Men snarere enn en videreføring av komedie, er det en omvelting av den, for i vitalismen er det en forsterket grad av alvor, som følge av forestillingenes egne forsterkede muligheter (i den moderne tid) for virkeliggjørelse, og enda mer presserende: en stadig kultivering, hvor det faretruende er en større avstand til kropp og natur. John Worthen skriver at for Lawrence er «our experience of the body [...] the most important fact about us» og «intellectual detachment [...] our greatest danger» (ibid.: 82). Avstanden mellom det moderne mennesket og naturen, slik Friedrich Schiller setter det opp i *Über naive und sentimentalische Dichtung*, synes hos Lawrence til forskjell å være en avstand mellom sinnet og kroppen; og det som innebæres i presiseringen av denne forskjellen, er erkjennelsen om at naturen er *i* oss, eller for den saks skyld *er* oss, bare at vi med bevissthet og med kultur stadig fjerner oss lengre og lengre unna eller erstatter det med et slags samfunnsinstinkt, en andrenatur (jf. Deleuze). Lawrence er slik sett ikke sentimental, da naturen hverken er tapt eller på avstand, den er alltid nærværende, om enn folk ikke alltid er klare over sitt beste. Det røres ved i Pauls egne ord når han sier: «I think I am too refined, too civilised. I think many folk are» (s. 292).

Kroppen er altså viktig hos Lawrence, men han fraskriver allikevel ikke sjelen, han er ikke en sådan materialist; og iallfall dette kan sies å være en puritanistisk åre ved ham, som gjør at han taler imot positivisme. Men selv om det hos Lawrence er snakk om sjel, har kroppen hovedrollen. Som hos én av talerne i Platons *Faidon* (Simmias) kan sjelen sees på som musikken av en lyre, hvor

---

48 Promp og fanteri i Aristofanes, Rabelais, en jekking ned av det forstandige og uangripelige.

lyren er kroppen: kropp og sjel er her uadskillelige, fordi de begge er avhengige av den andre for å tre frem. Utledet fra dette kan vi trekke en linje til Deleuze og hans begrep om *Corps sans organe*, «body without organs» (2012: 166), mennesket som ren vitalitet, fra fødselen av likesom bare en hud, viss innhold formes av berøring og inntrykk. Sjelen er et slags sanselig tegnebrett, eller sagt i tråd med Simmias-similen: sjelen trer frem ved at strengene spilles på, og poenget er her at det er en feilslutning å vurdere sinnet over kroppen, siden sinnet er et resultat av sanseintrykk, dvs. kroppen.

I anledning dette emnet om kropp vil jeg gjerne rette oppmerksomheten til en formulering av Eagleton, hvor han hevder at colliers hos Lawrence bare er «mindless husks» (2008: 152). De er hos Lawrence kanskje 'mindless', men ikke 'husks', altså ikke tomme, døde. Tvert imot er de fulle av liv. Kanskje selv dét at de er 'mindless' bidrar til dette, med tanke på tomheten og impotensen til mange av de mer sofistiserte og kristne karakterene Lawrence har skapt i forfatterskapet (f.eks. Rico i *St. Mawr*, Hermione i *Women in Love* og Clifford Chatterley i *Lady Chatterley*, eller her hos Gertrude og Miriam).<sup>49</sup> Eagleton har derimot rett i at Walter *blir* et slags tomt skall, men slik det fremstilles og kommenteres i romanen har dette ikke å gjøre med fremmedgjøring gjennom arbeid, men heller – som vi gjorde rede for tidligere – en fremmedgjøring i hjemmet.<sup>50</sup> Imidlertid kan det antakelig argumenteres for at hjemmet, ekteskapet og familien som samfunnets grunnstruktur, uløselig er knyttet til kapitalismen.

## Å tenke med lårene

Det vi vitner her og har vitnet tidligere er en kritikk av et samfunn som ikke vedkjenner seg kroppen som en likeverdig og nødvendig del av mennesket. Som Lawrence skrev i et brev like før utgivelsen av *Sons and Lovers*, «My great religion is a belief in the blood, the flesh, as being wiser than the intellect» (Worthen 2005: 129). Det er lett idag å le av Lawrences senere teorier om at vår *egentlige* bevissthet ikke befinner seg i hjernen, men i solar plexus, og at man kan ha store erkjennelser som 'finner sted' i lårene. Å le av det er imidlertid å se bort fra kjernen, kjernen som jo er at hjernen ikke er alene om å være kilden til vår erkjennelse. Og det er et viktig poeng, en viktig påminnelse, antakelig i stor grad forskyldt av Nietzsche. Det carthesiske cogito gjelder hos Lawrence ikke lenger, siden strukturene for tanke i så stor grad er gitt, noe som betyr at kroppen for ham er det som kan gi den eneste nye, pålitelige bekreftelse.

I en scene hvor Paul er sammen med Clara blir det fortalt hvordan «Often, as he talked to

---

49 Slik er det iallfall i *Sons and Lovers* og i essayet «Nottingham and the Mining Country», at colliers er fulle av liv. De skildres imidlertid som husks i *The Rainbow* i scenen hvor Ursula drar for å besøke sin onkel som er direktør for en gruve (1993a: 320-321).

50 Forøvrig et svært treffende sitat fra romanen til anledningen: «There was the halt, the wistfulness about the ensuing year, which is like autumn in a man's life. His wife was casting him off, half regretfully, but relentlessly; casting him off and turning now for love and life to the children. Henceforward he was more or less a husk» (s. 62).

Clara Dawes, came that thickening and quickening of his blood, that peculiar concentration in the breast, as if something were alive there, a new self or a new centre of consciousness» (s. 294).<sup>51</sup> Vi får her en anelse om det underbevisstes indre realitet, som hos Lawrence nok først direkte settes ord på i *The Rainbow* (1993a: 134), som ved å røres ved og oppdages (som vel kanskje bare er mulig i en form for kroppslig ekstase) gir en frihet eller integritet, eller man kan kanskje si frihet *som* integritet, frihet i bekreftelsen av en selv. Underbevisstheten viser at man er i live (Becket 2001: 221), eller hvis den sitter langt inne: den avslører det, som nok er Lawrence sitt poeng, at hvis det må avsløres, er det et stort behov for det. Pauls vitale fullbyrdelse er m.a.o. kun mulig i kraft av en erkjennelse iboende i kroppen, som er erkjennelsen av å være i live.

Hos Freud skal det underbevisste til forskjell bringes frem, rasjonaliseres, bevisstgjøres, og slik gjøre personen frisk (som om personen var syk), men hos Lawrence er det underbevisste heller noe latent som er i enhver for å hindre rasjonaliseringen og mekaniseringen fra å gå for langt, som roper ut, merker en eventuelt dissonans, finner tilbake. Som Fiona Becket nærmer seg: hos Freud skal folk normaliseres til samfunnet, mens hos Lawrence er det heller samfunnet selv som er sykt (Becket 2001: 222). Ved dette er det ikke å forstå at Lawrence i *Sons and Lovers* skrev et myntet angrep på psykoanalyse, det er å lese for mye inn i saken; men vi merker oss romanens kroppslighet, vi merker oss det gryende raseriet mot faste, innsnørte skjemaer, mennesket som et gitt mål og oppdratt dithen; og vi merker oss i dette romanens avstand fra psykoanalytisk tenkning, hvor selv hverken begjæret eller underbevisstheten har noen egentlig kroppslig karakter (men kun er fikseringer i sinnet, som i sinnet skal overkommes),<sup>52</sup> og hvordan psykoanalyse forfekter en borgerlig normalitet som er den samme som den Paul lider under og vil ut av, representert ved morens fordringer.<sup>53</sup> Vi ser altså koblingen, hvordan psykoanalyse ikke er Pauls fiende, men i det minste av samme mold. Kropp og begjær står her i *Sons and Lovers* – i likhet med senere verker av Lawrence – for noe langt mer virkelig enn det som av samfunnet kalles den virkelige verden, den verden av pengetrav, tabeller og trikk, den verden som i *The Rainbow* kalles «the fabricated world» (1993a: 179) og «weekday world» (ibid.: 262). Kroppen holder likesom på en realitet som overgår samfunnets reduktive, forflatende og polariserende realiteter. Den indre realitet som i den kroppslige ekstasen kommer frem, protesterer mot smålighetens påståtte realiteter, mot det Kierkegaard fengende kaller for det prosaiske samfunnets «Nivelleringens trøstesløse Abstraksjon» (1997c: 103). Kroppens vårhet i ekstasen utløser intensiteter som bekrefter at man er i live, og hos Lawrence som konsekvens innesluttet i dette: at man står alene, da samfunnet er dødt.

---

51 En fin setning av Nietzsche for anledningen: «I ekte kjærlighet er det sjelen som gir kroppen bolig» (2008: 87).

52 Begjæret uskadeliggjøres ved å gjøres bevisst.

53 Psykoanalysens prosjekt: personen skal analyseres tilbake til en borgerlig normalitet, få ham til å fungere i samfunnet. Men Lawrences opprør: hvis samfunnet ikke fungerer, er det ingen grunn til å fungere i det.

## Kapittel 5. Ufrihet, og en forskjell i vilje

[...] moral som lære om de maktforhold som gir oppgav til «livet» som fenomen. – (Nietzsche 2008: 26).

### Gertrudes ufrihet i ekteskapet

Etter de forutgående analysene og deres noe ugunstige vinkling av Gertrude, med blick for innvirkningen hennes på omgivelsene, gjør vi lurt i å veie det opp med noen påminnelser. Gertrude er ingen demon. Hun har tydelige trekk av en 'magna mater', i forståelsen en mor som både føder og sluker sine barn, men motivet serveres oss ikke som i et eventyr eller et moralsk lærestykke. Hun er, som karakter, et menneske, og det som menes med dette er naturligvis det at hun er kompleks. Til tross for en nokså livsavfeiende forakt, distanserende stolthet og noe som minner om en eiesyke, er det også mye som taler for Gertrudes vitalitet. Som Daniel J. Schneider skriver er også hun vital og kvikk og varm når hun ikke er tynget ned av Walter og sjalusien sin til sønnene (1988: 147). «She had a quiet air of authority, and yet a rare warmth» fortelles det i romanen (s. 74). Av og til når hun ler, er det «with her rare warmth shining in her blue eyes» (s. 45). Øynene hennes nevnes igjen, «her blue eyes so young, quick, and warm» (s. 90). Vi ser også i passasjene med Mr Heaton at hun er istand til varme mot mennesker så å si på hennes eget 'nivå', ikke i klasse først og fremst, men i forståelse.

Mark Spilka argumenterer forøvrig i «Counterfeit Loves» for at Gertrude er en vital skikkelse, og forklarer Paul og Williams senere problemer med kvinner ut ifra denne kjensgjerningen, at sønnene ifølge ham «are drawn to her, away from the weaker poles of attraction, because she is the strongest force in the field» (1970: 58). Fra det vi derimot har vitnet av scener og episoder, er hun ikke vital, eller i det minste: hun oppfører seg ikke på et vis som røper noen evne til utfoldelse, og hun har en kneblende innflytelse på omgivelsene. Hun har det som Nietzsche et sted kanskje hånende betegner som den karaktersterkes store energi.<sup>54</sup> Imidlertid, det er en varme *i* henne, og siden liv i *Sons and Lovers* og i Lawrences øvrige forfatterskap er så tett koblet til ild, er det korrekt å si at hun er vital, om enn ikke helt rimelig.<sup>55</sup> Denne presiseringen setter oss likevel på riktig kurs, for et poeng i romanen er at det i Gertrude er et stort potensial for liv og lidenskap, et potensial som ikke fullbyrdes, m.a.o. settes til live. I scenen hvor Paul ser på moren mens hun

54 «Når oppfatningene er fastlåste og er blitt til instinkt gjennom tilvenning, fører det til hva man kaller karakterstyrke.» (Nietzsche 2012: 161), og «Når noen handler ut fra få, men alltid de samme motivene, får hans handlinger en stor energi» (ibid.).

55 Tett koblet til ild: f.eks. i beskrivelsene av Walter, Paul og endog Miriam. En indre flamme. Ilden som både noe varmt og i bevegelse.

stryker klær, fortelles det at «When she was quiet, so, she looked brave and rich with life, but as if she has been done out of her rights.» (s. 91), og videre at «It hurt the boy keenly, this feeling about her, that she had never had her life's fulfilment» (ibid.). Dette er kanskje ikke sant ved å minnes de seks månedene hvetebrødsdager og også det at Paul er – som det sies et sted – et barn av lidenskap, men det er utvilsomt likevel dette Gertrude *føler*; og dét at det kanskje bare er forestilt, men at hun reelt føler det og er pint av det, *gjør* det allikevel reelt.

Den første betraktningen til Paul, at moren er «done out of her rights», er imidlertid riktig. Schneider hevder at *Sons and Lovers* «is a pattern of life thwarted because of a person's subjugation» (1988: 144).<sup>56</sup> Hvis vi vender tilbake til årsakene til ekteskapets fiendtlighet, om Gertrudes stolthet og forakt, merker vi enda en side av stoltheten, nemlig hennes bitterhet, en bitterhet som følge av fallet i klasse, men naturligvis også som følge av den ufrihet hun føler i ekteskapet, og kanskje enda viktigere: bitterhet i møte med livets nå for henne (med Walter) innsnevrede muligheter; for ikke bare er det slik at «She despised him», hun er også «tied to him» (s. 13), og her forstår vi betydningen av scenen hvor Paul betrakter sin mor. Som hun sier selv: «*Nothing* is as bad as a marriage that's a hopeless failure» (s. 162). Ekteskapet deres fremstilles i romanen som et fengsel. Det begynner bra, noe som antyder en vitalitet i dem begge, men utvikler seg raskt til en kamp om makt. Hun «had no life of her own» (s. 44), og ufriheten konkretiseres i det at det påpekes at «She only breathed freely when he [Walter] was gone out of the room again» (ibid.). Vi ser retorikken gjenta seg når Arthur gifter seg og det bemerkes: «He was caught now. It did not matter how he kicked and struggled, he was fast» (s. 300); et poeng som forøvrig også er interessant med tanke på Pauls unndragelse fra Miriam og Clara, den førstes svært eiesyke vesen og den andres oppslukende begjær, og dette da altså til forskjell fra en psykoanalytisk lesning som tolker unndragelsen som en flukt tilbake til morens skjørt.

Ut ifra dette at hun ikke har et eget liv, ser vi – apropos både ekteskapet og innflytelsen på barna – at sønnene hennes er det eneste Gertrude har igjen i livet. «As she had no life of her own, but was busy from morning till night cleaning, cooking, nursing, and sewing, she had to put her own living aside, put it in the bank, as it were, of her children. She thought and waited for them, dreamed what they would do, with herself behind them as motor force, when they grew up.» (s. 44). Om William fortelles det at «In him, she wanted to see her life's fruition» (s. 77). På samme vis som William «was like her knight who wore *her* favour in the battle» (s. 103), tenker hun om Paul at han «was going to distinguish himself. [...] There was so much to come out of him. Life for her was

---

56 Daniel J. Schneider analyserer i «The Artist as Psychologist» det samme som meg. Jeg oppdaget ham halvveis inne i arbeidet, og det må sies at han i grunnen går forut for mine egne resonneringer. Det han derimot ikke gjør er å knytte vitalismen i romanen opp mot Nietzsche, desillusjonen opp mot skam, selvbevissthet og det apollinske (skjønt han nevner kultur og kapitalisme). Artikkelen hans er også kort, så han kan ikke overveie og være omstendelig.

rich with promise. She was to see herself fulfilled. Not for nothing had been her struggle» (s. 222). Hennes sjalusi er derfor ikke en slags vampyrisk, svært fordømmende eiesyke, men heller noe vi lett kan ha forståelse for, noe så grunnleggende som å ha et formål, samt en frykt for å være alene.<sup>57</sup>

## En stilleståen, og trigger for sønnene

Livet til Gertrude er begrenset av mannen, ekteskapet, hjemmet, barna. Det står i ro, det er stillestående og – slik hun ser det – uten mulighet til å forandre seg. «I wait, and what I wait for can never come» (s. 14), tenker hun. Som det står skrevet tidlig i romanen: «looking ahead, the prospect of her life made her feel as if she were buried alive» (ibid.). Gertrude tenker videre over «if things were never going to alter. She was beginning by now to realise that they would not» (ibid.). Det er i denne mismodige og håpløse perioden at hun er gravid med Paul, når livet for henne er «nothing but this dreary endurance» og «she felt wretched with the coming child. The world seemed a dreary place, where nothing else would happen for her – at least until William grew up» (s. 13). Gertrudes egne lenker i livet og ekteskapet fører igjen til lenker på sønnenes vekst og liv. Fra dette kan vi utlede at det ikke er et spørsmål om mann og kvinne, mor og sønn, men om menneskelige forhold, deres livsknyttende og noen ganger livsutfoldende kvalitet, eller at verkebyllen er samfunnets fordringer til selvet, slik det f.eks. arter seg gjennom Gertrudes borgerlige pretensjoner, – det er dette som skaper romanens ulykke.

Det er en bemerkelsesverdig kontrast mellom hennes egen stilleståen og den bevegelse og driv hun oppildner i sønnene sine. Å kalle hennes innflytelse kun for begrensende, er selvsagt ikke riktig. Vi har sett mange eksempler på hvordan Paul begrenses av sin mor, likesom hun klipper av ham vingene hans, men denne tesen er like enkel som den at Paul er begrenset av sin klasse, – og romanen gir ingen slike grove svar. Gertrude begrenser riktignok Paul og hindrer ham fra å komme seg videre, dvs. endre seg, låst i en fordring, men – og dette er et viktig 'men' – det er allikevel Gertrude som har gitt ham bevisstheten eller idéen om hans potensiale. Som også Eagleton kommenterer på dette, igjen finner vi i romanen en slags dobbelthet: «The potentially tragic tension in which Paul then finds himself trapped, and almost destroyed, springs from the fact that his mother – the very source of the energy which pushes him ambitiously beyond home and pit – is at the same time the powerful emotional force which draws him back» (2008: 153). Gertrude er giftig i hjemmet og sprer livslede, men den livsleden og skammen Paul har fra sin mor er også årsaken til at han vil bli kunstner og omsider forlater Bestwood. Med tanke på morens mangel på forståelse for Pauls forsøk på å male, kan dette virke underlig. I det minste kan man hevde at morens borgerlige

---

57 Noe vi så manifistert i scenen hvor Walter klipper Williams hår.

ambisjoner for ham har slått tilbake på henne og blitt en ambisjon om å overstige også det borgerlige. Han føyer seg etter hennes fordringer om å lykkes, men erkjenner i seg selv at lykken for ham kun er oppnåelig utenfor en gitt ramme. Middelklassen revolusjonære kraft – som Eagleton synes å påpeke i alle sine forelesninger som er tilgjengelige på Internett – er ikke noe vi kan underslå.<sup>58</sup>

Det er betydningsfullt hvordan klassebevisstheten, som jo setter opp en fordring, som negerer Paul, også har gitt ham bevisstheten om *noe annet* enn sitt nåværende og kanskje i seg selv begrensede liv, en bevissthet om kunsten og verden utenfor; så selv om det begrenser ham til en spesifikk idéverden og en viss utilfredshet, er det samtidig katalysatoren for å bryte ut av sine begrensninger, om enn da først og fremst – i det borgerlige – de materielle. 'The split' er en dobbelthet mellom faren og moren, men moren representerer i Paul (som vi her ser) en egen dobbelthet, en dobbelthet mellom livsbejaelse og skam.

## En forskjell i vilje

For å vende tilbake til punktet om Gertrudes ufrihet, hvordan livet hennes nå (vitalistisk sett talende) står i ro, er det en ambivalens i dette. Hun er ikke – som ble gjort rede for i kapittel 2 – et offer for et slags patriarkat og for mannens brutalitet. Walters etterhvert bøllete oppførsel argumenterte vi for tidligere er en reaksjon på og slik også en stadfesting av *Gertrudes* makt, og skjønt oppførselen hans til tider nok er ubehagelig for henne, innvirker den ikke på hennes frihet.<sup>59</sup> Ufriheten hennes er i kraft av ekteskapet som institusjon,<sup>60</sup> men også – som er ambivalensen – som følge av hennes egen stahet og uvilje mot å tilpasse seg. Hun er riktignok låst i ekteskapet, men ikke låst i ulykke. Imidlertid, hun prøver ikke å gjøre det beste ut av situasjonen, eller mer presist: man kan si hun prøver for hardt, fortært av sin beslutning. Istedet for å møte Walter på halvveien, prøver hun å endre ham i *sitt* bilde. Den 'menneskelige' bitterheten hun føler ved å ikke ha et eget liv, overskygges – slik vi får innblikk i det ut ifra hennes tanker – av bitterheten det er for henne å være gift og bundet til en mann av Walters mangel på dannelse og anstendighet.

---

58 Man kan kanskje spørre om f.eks. idéen om lykke hadde vært så tilstede uten den.

59 I filmatiseringen fra 2003 er det imidlertid flere scener hvor Walters brutalitet direkte brukes som frihetsberøvende, f.eks. i en tidlig scene – bryllupsnatten, den første hvor Walter og Gertrude ligger sammen – hvor Walter er full og man får inntrykk av at han voldtar henne. Et annet viktig aspekt ved denne filmatiseringen er at Gertrude framstilles som en kvinne – i *Bovary*-stil – som er ulykkelig som følge av en mangel på lidenskap og romanse, at mannens brutalitet også manifesterer seg i en mangel på empati og menneskelig imøtekommenhet, m.a.o. i en grov, vond kulde, når ekteskapets første halvår og året før var godt og det faktisk er Gertrude som «takes the curl out of» Walter. Walters voldsomhet er framstilt mer brutalt og bestemt enn det romanen gir et bilde av. Vi forstår de popkulturelle beveggrunnene, en film må engasjere; men man lurer allikevel på hva som får en til å redusere en roman på denne måten. Det alle lesningene og filmatiseringene derimot synes samstemte om, er tilstedeværelsen av det uforløste livet i Gertrude.

60 Man kan kanskje hevde at ekteskapet som institusjon i seg selv er tjenende et eller annet patriarkat. Men med tanke på dets effekt på mannen (jf. Walter), må det derimot sies å ha vært en dårlig oppfinnelse.



Walter er naturligvis ikke uten skyld: *han* ødelegger også seg selv, og det å dele et helt liv med en person som ikke forstår deg – som Gertrude gjør – er en forståelig smerte. Walter ødelegger seg selv ved at han ikke kan leve opp til ansvaret, flykter enhver kamp, selv kampen med seg selv og sin samvittighet,<sup>61</sup> drikkingen som jo er denne driftingen eller viljeløsheten sin tydeligste manifestasjon. «He had no grit» (s. 22), som Gertrude sier et sted, «What he felt just at the minute, that was all to him. He could not abide at anything. There was nothing at the back of all his show» (ibid.). Etter skuffescenen fortelles det at «She would have felt sorry for him, if he had once said: "Wife, I'm sorry"» (s. 56). Det er ingen vilje i ham til å pruste fremover<sup>62</sup>. Vi ser også et tilsvarende trekk ved ham etter Gertrudes død, hvor det fortelles om Walter at «Everything deep in him he denied» (s. 445).

Etter den før nevnte skuffescenen, fortelles det at Gertrude reiser seg opp «By a cruel effort of will» (s. 54), og at Walter «As he looked at her, who was cold and impassive as stone, with mouth shut tight, he sickened with feebleness and hopelessness of spirit» (s. 54). Det er svært tydelig nå på hvilken måte Walter og Gertrude er motsetninger, nemlig Walters viljeløshet som gjør ham ute av stand til å ta kontroll over sitt liv, og Gertrudes alt for sterke vilje, som gjør at hun aldri mister avstanden, at hun ikke klarer å gi slipp eller gi seg over (som det heter) og slik nærme seg livet, sin natur; de er begge ytterpunkter av vilje. Det vi nå nærmer oss er at forskjellen mellom Walter og Gertrude ikke er så mye en forskjell i vitalitet som det er en forskjell i nettopp vilje. Dette er antakelig et viktigere og i *Sons and Lovers* et mer sentralt punkt enn det som foreslås i Lawrences sene essay. Det er også verdt å merke seg likheten i dette trekket hos Walter med årsaken Clara bruker for å ende forholdet til Paul. I en scene hvor hun betrakter ham, står det at «Watching him unknown, she said to herself there was no stability about him» (s. 450). «There was something evanescent about Morel, she thought, something shifting and false» (ibid.).<sup>63</sup>

Det vi merker er at Gertrudes liv er like stillstående som hennes vilje, mens Walters liv er uten substans, en flakking og et tankeløst slit. Ut ifra dette kan vi argumentere videre for det at det stillestående ved Gertrudes livssituasjon også er som følge av at hun selv er stillestående.<sup>64</sup> Til forskjell fra Walters ålete vitalisme, hans unnvikenhet og foranderlighet, står Gertrude i ro, hard i sin tro og ære. Hun viker hverken for mannen, sønnene eller for døden; og det er også årsaken til at

---

61 «He always ran away from the battle with himself» (s. 56).

62 Noe av Gertrudes uvilje her speiles også i Claras avsluttende forakt for Paul. «She despised him rather for his shrinking together, getting smaller. Her husband [Baxter] at least was manly, and when he was beaten, gave in. But this other would never own to being beaten. He would shift round and round, prowl, get smaller» (s. 450).

63 Legg også merke til bruken av farens etternavn om Paul.

64 Gertrudes karaktertype – ufri, ukroppslig og bitter, kort: ironisk – er en som blir krystallisert i Lawrence sine senere verker, i nær-monstrøse skikkelser som Clifford Chatterley, eller i mer aktive (og derfor svært forskjellige) karakterer som Lou Witt i *St Mawr*; aktive ved å flykte ufriheten / ta ut skilsmisse og slik i romanen langt mer gjenvunnet, frelst, mens Gertrude stagnerer og biter bitterheten i seg.

hun aldri kan flykte fra sin situasjon, m.a.o. vinne en ny en, nemlig det at hun ikke kan flykte fra seg selv og holder seg selv fast i dette selv. Årsaken til at hun ikke har hatt «her life's fulfilment», er at hun ikke klarer å justere seg, som en sporveksel som har gått i lås og sådan ikke åpner for andre retninger, nye territorier, men bare den samme ruten, denne sirkelen, hennes bitterhet ut av stolthet og endog stolthet *til* denne bitterheten,<sup>65</sup> og slik ikke en sirkel av bevegelse, men av ufri gjentakelse, et fengsel i hennes egen vilje.

Man får inntrykk av noe ondt og unaturlig ved denne viljen, et inntrykk som nok i stor grad er forskyldt av Lawrences senere romaner. Ikke like mye ondt i kraft av det puritanistiske og livsbegrensende, som i dens styrke. Gertrudes vegring mot å dø, hennes langdratte, smertefulle død, er kanskje det beste tegnet på den vitale ambivalensen i karakterer som henne, i likhet med f.eks. Clifford Chatterley, hvordan han kommer tilbake sønderskutt fra skyttergravene og etter lang tids trass og smerte får til å gå på krykker, hans såkalte 'going beyond death', og etterhvert hans monomane styring av gruvene. Det det viser er styrken til viljen, og denne viljens dødsforakt, og slik også viljens vitalitet; men denne tydelige, nesten (i mangel på mer treffende ord) bestialske staheten og uviljen mot å resignere, denne "bite seg fast til livet"-holdningen som vi ser så tydelig i Gertrudes dødsleie og den skrekkelige, grufulle stemningen den skaper,<sup>66</sup> nettopp det den viser er at hun har bitt seg fast og ikke ønsker forandring velkommen, en viljens ubalanse som ikke svarer andre hensyn enn den, – ikke kroppen, ikke livet, men bare denne viljens makt. Men til tross for 'bestialiteten' slutter de imidlertid aldri å være mennesker, som i bunn og grunn betyr at det alltid er mulighet for forandring; men det 'bestialiteten' innebærer er i stor grad at viljen er for sta til å ønske forandring velkommen. Ved å resonnerer således synes det naturlig å peke på at Paul jo dreper sin mor med en overdose av morfin. Morfinen er antakelig valgt av Lawrence av den åpenbare grunn at det nettopp er det mest åpenbare, noe som var tilgjengelig, noe som var umerkelig og noe som var – i den grad det er mulig – humant. Men morfin er likevel et interessant valg, da den er ment å døde ned personen, avslappe og avløse smerte; Gertrudes livstråd kuttes slik ved at bevisstheten og viljen hennes først skruses av.<sup>67</sup> En slik overdose er naturligvis giftig, og det er selvsagt også – foruten bevisstheten – tale om nerver og kropp, og følgene av en overdose er kanskje nøyaktig slik som hos Gertrude, en stygg og voldsom dødsdramat;<sup>68</sup> men likevel altså er valget av middel av interesse, i dens koblingen nettopp til viljen.

---

65 Den samme psykologi som det her forklart av Nietzsche: «Alle ting vi har ofret noe for, er riktige [for de bundne ånder]. Den sistnevnte typen forklarer for eksempel hvorfor en krig som ble startet mot folkets vilje, blir utkjempet videre med begeistring så snart de første ofrene er et faktum» (2012: 162).

66 En fortvilet kommentar av Paul: «She's got such a will, it seems as if she would never go, never →» (s. 432).

67 Gertrude gjør imidlertid alt annet enn å sovne stille inn, men setter opp en grusom kamp.

68 Uten noen medisinsk ekspertise forøvrig: følgene av en stor overdose morfin resulterer vel i å sovne/drukne i sitt eget spy, alla Jimi Hendrix.

Det Paul derfor har arvet fra sin far og som bryter frem for oss å se i splittelsen, er ikke farens livskraft – siden dette er noe også Gertrude har i monn –, men evnen heller til å slippe rattet, bevisstheten, å flyte med på livets strøm snarere enn å holde den fast i en kanal;<sup>69</sup> og for å fortsette dette bildet, er Pauls dobbelthet i 'the split' det å være en kanal, demmet opp, men en som til forskjell fra moren sin kan åpne slusene og gi seg hen til øyeblikket og impulsen, uten denne kjølige, avkappede distansen til allting. Vi vitner denne evnen i ham i motiver som det lekende barnet og ekstasen, det siste som vi vil gjøre rede for senere. Hypotesen min er derfor, fra all den forutgående analysen, at Paul har livsbejaelse fra moren (evnen til å ville) og livsfylde fra faren (evnen til å være, kjenne, kaste seg), eller som Paul selv sier en gang i samtale med moren sin: «From the middle classes, one gets ideas, and from the common people – life itself, warmth.» (s. 298).<sup>70</sup>

## Avrundende: morens tragedie, og det selvlagde fengselet

At det er foretatt en forskjønning av Gertrude, slik den psykoanalytiske resepsjonen hevder, er nå nesten tilbakebevist; istedet har vi sett at framstillingen av henne har mange lag. Gertrudes herkomst blir ikke romantisert, skjønt det kan kanskje likevel sies å romantiseres ved at i dét at hennes historie er en tragedie ligger en viss anerkjennelse av herkomsten hennes, i dét at det er et fall. Da må det imidlertid påpekes at nei, tragedien hos Lawrence er ikke et fall i klasse, men i livsfylde, og det tragiske ved Gertrude er at fallet i stor grad er selvforskyldt. Vi husker sitatet fra tidligere: «Her still face, with the mouth closed tight from suffering and disillusion and self-denial». Det er her det kommer til sin rett. Herkomsten hennes trekkes frem av romanen som et slags betent lem eller koldbrannbein som bare er et hinder, et hinder mot å slå seg til ro med sin situasjon, sin mann og sine sønner, som videre fører til at heller ikke de kan bli fornøyde med seg selv, og som bare gjør henne og hennes nærmeste vondt. Gertrudes tragedie blir slik romanens tragedie gjennom de forgreninger den har i kraft av hennes innflytelse. Det betydningsfulle er at herkomsten hennes er et hinder fordi hun selv bryr seg om hvor hun kommer fra.<sup>71</sup> Snobbismen hennes misbilliges, om enn den ikke latterliggjøres; hun er ikke en aristokrat, selv om hun iallfall *føler seg* som en der hun bor på toppen av The Bottoms, men det gjør henne bare miserabel. Forflyttet til The Bottoms er hun ikke i sitt rette element, og tragedien er at hun holder seg for god til å forandre seg, låst i ekteskapet til en mann hun ikke lenger elsker og til omgivelser hun føler seg født for god til, men kanskje enda

---

69 Livet som en elv, jf. Heraklit og Nietzsche. Alt er bevegelse, alt er i endring.

70 Dette synspunktet blir ganske overbevisende kritisert av moren hans, men det har allikevel en grad av sannhet.

71 Skjønt det også selvsagt er et problem i affinitet, en mangel på forståelse mellom henne og hennes mann. De snakker begge engelsk, men allikevel ulikt språk. Denne affiniteten kan kanskje overvinnes, i det minste forsøkes, kjærlighet som en «great leveler», men Gertrude legger imidlertid listen høyt.

mer låst i sin egen uvilje mot å tilpasse seg denne situasjonen. H. M. Daleski innser dette. Etter å ha påminnet om ektskapets første gode år, peker han på at «The moment of rare martial harmony depicted in the passage illuminates the nature of her responsibility» (1988: 29), og argumenterer videre at «it is she who has done herself out of her rights, and it is a mark of Lawrence's ambivalent handling of the Morels that he is fully aware of this» (ibid.), og at hennes feiltrinn er å ikke innse at «Body counts for more than she realizes, and through failing to make the most of Morel's physical glow, she has forfeited not only the lovable husband that he is here shown to be but her own transfiguring blaze of passion» (ibid.). Fra dette ser vi at hennes historie er en tragedie også som følge av hennes tapte eller heller glemte potensialitet, potensialet i hennes liv og kropp, som vi i forrige kapittel påviste som motiv.

En lesning som vektlegger Pauls utbrytertrang som et opprør mot klasse er feil, fordi den ikke merker misbilligelsen av Gertrudes pretensjoner, eller for den saks skyld ikke merker selve nerven i tragedien, at tragedien ikke er kongens fall som av gammelt av, men – som burde være innlysende med tanke på tiden romanen ble skrevet – individets fall som følge av den samme livsløgn og selvedstruksjon vi kjenner så godt ifra Ibsen og Strindberg. En samfunnslesning er gjerne feil også ved at den antar at Paul er i ledtog med moren og at hans prosjekt så å si er å sile farens møkk ut av blodet sitt, feil siden kjernen i romanen heller er at Paul er splittet mellom foreldrene sine, at han både har gruvearbeider- og 'burgher'-blod i årene, og at striden som spiller seg ut i hjemmet deres også spiller seg ut i hans eget indre idet han vokser og strekker seg mot en selvforståelse hvorpå han kan bygge sitt nye liv; og det viktige er nettopp denne striden, at det er en spenning her mellom to verdener eller i det minste to personer, som Paul blir ulykkelig av å prøve å forene og som moren hans vil han skal bryte tvert av. Det er m.a.o. striden mellom de to som er kjernen, *ikke* strebenen bort fra én av dem, og skjønt det jo er en streben og et begjær i Paul etter å overskride, så må det da være å overskride begge, det vil si konflikten, eller riktigere: klassebevissthet overhode. Mer enn begrensninger som følge av klasse, er det i *Sons and Lovers* begrensninger i relasjoner; og selv om disse relasjonene naturligvis er påvirket av klasse, er dét først og fremst som følge av *bevisstheten* om klasse, slik vi ser det i Gertrudes pretensjoner, Williams jag og Pauls skam.

*Sons and Lovers* er derfor ikke fortellingen om en som elsker sin mor, men om en som forsøker å løsrive seg fra sitt lodd – deriblant moren, faren, Bestwood, sin klasse –, løsrive seg fra moren til tross for at han elsker henne, for å kunne fullbyrde sitt liv.<sup>72</sup> Romanen er derfor en undersøkelse av mulighetene for forandring og for hvordan forandring begrenses og bæres av relasjoner.

---

72 Det er iallfall en slik roman den utvikler seg til å bli i del 2, mens første del heller støper loddet, viser Pauls grunnlag, parallelle skjebner og det han må fri seg fra.

## Kapittel 6. Miriam

«Don't you think we have been too fierce in our, what they call purity? Don't you think that to be so much afraid and averse is a sort of dirtiness?» (s. 325).

Paul har lenge slitt med sin sensitivitet overfor folks fordringer, da særlig morens. Skjønt han etterhvert blir ferdig med barnets oppsetsighet og følsomhet, som «suffered very much from the first contact with anything» (s. 113), begynner snart et annet og ikke mindre problematisk kapittel, hans liv som ung og svermerisk mann. Skiftet markeres med en ny del i romanen (vi er nå i del to av to), og med overskriften «Lad-and-Girl Love», som henviser til den snart gryende forelskelsen mellom ham og Miriam Leivers.

Dette kapittelet vil omhandle Miriam og forholdet mellom henne og Paul. Miriam er betydningsfull i sin nære og formende relasjon til ham, ved å være hans første forelskelse. Hun er også den mest omdiskuterte karakteren i resepsjonen, foruten Gertrude, og stort sett av de samme grunnene: det ødipale og det biografiske, at Pauls impotens er som følge av incestiøst begjær til sin mor og at romanens framstilling av Miriam – i likhet med den angivelige forskjønningen av Gertrude – lider som følge av underbevisste mekanismer, avslørt i avvikene mellom det biografiske forelegget og fiksjonen. Analysen vil være en repetisjon av tidligere poenger, men en repetisjon viktig å påpeke pga sine ulikheter og det disse innebærer av betydning, og også for å sterkere stadfeste lesningen vi allerede har foreslått og slik ha en stødigere grunn å diskutere ut ifra avslutningsvis. Motivet om 'the split' vil også taes opp igjen, men da altså ikke som en splittelse i Paul mellom moren og Miriam, men i selvet mellom det apollinske og det dionysiske, mellom impulsene av en formende bevissthet og av et oppløsende begjær.

Spørsmålet er: hvorfor er Miriam og Pauls sjelfulle kompani «a form of death» (s. 323)? Dette skal vi prøve å finne ut, og i den forbindelse presentere et motiv som meg bekjent er helt urørt av romanens resepsjon, offermotivet, som jeg vil argumentere for uttrykker den sterkeste årsaken til Miriam og Pauls uforenelighet, m.a.o. at det er en langt viktigere grunn enn en mulig ødipal en, eller kanskje ikke bare viktigere, men at den endog tar denne forklaringens plass og utelukker den.

## Om Miriam: kort introduksjon

Den første gangen vi møter Miriam presenteres hun i et tablå:

By the open door were some floury loaves, put out to cool. A hen was just coming to peck them. Then, in the doorway suddenly appeared a girl in a dirty apron. She was about fourteen years old, had a rosy dark face, a bunch of short black curls, very fine and free, and dark eyes; shy, questioning, a little resentful of the strangers. (s. 154).

I Pauls imaginasjon blir hun raskt 'jenta på gården', Willey Farm, «It's a wild road» (s. 153); og denne betegnelsen av henne og gården betraktet slik som en lomme i Nottinghams industrielle landskap, minner om Werthers ord om Lotte, at hun «har bevart meget av sin opprinnelige naturlighet midt i denne stive verden» (Goethe 1956: 247). Louis Martz argumenterer for en slik betont lesning i artikkelen «Portrait of Miriam», med særlig vekt på å vise henne som en positiv (affirmativ) skikkelse, snarere enn den heller negative framstillingen i romanen, og også vinne henne tilbake fra tidligere kritikere som har godttatt denne framstillingen – deriblant Mark Spilka. Hypotesen hans er at det er gjort Miriam en urett og at en nærlesing viser dette.<sup>73</sup>

## Stolthet og trivialitet

Umiddelbart merker vi mange vitale tegn hos henne. Det blir fortalt at «she had a beautiful warm colouring» (s. 154), og som sekstenåring er hun «very beautiful, with her warm colouring, her gravity, her eyes dilating suddenly like an ecstasy» (s. 175) og har en «musical, caressing voice» (ibid.). Dette er imidlertid, som så ofte er tilfelle i romanen, bare én side av sannheten. Noe av den første informasjonen vi får av henne kommer fra brødrene hennes, som kaller henne «the mardy-kid» (s. 156). Foruten temperamentet som her antydes, ser vi henne snart uttrykke et ønske om å hevde seg selv. Miriam tenker om Paul at «He thinks I'm only a common girl» (s. 157), og ut av denne troen ønsker hun å vise at «she was a grand person like the 'Lady in the Lake.'» (ibid.). Det fortelles at Miriam «must have something to reinforce her pride, because she felt different from other people» (s. 174). Det er et par punkter her å overveie: det ene er at hun «must have something to reinforce her pride», at hun *må*, som enten viser til et stort behov for hevdelse eller til at hun mangler noe virkelig å være stolt av, og det andre er at «she felt different», som både viser til en tvilsomhet ved utsagnet, ved at det bare er noe hun *føler*, men også det at hun faktisk føler seg annerledes, som om enn det 'bare' føles, da det jo ved å føles uansett blir virkelig for henne: ved å

---

<sup>73</sup> Hvor rettfærdig eller urettfærdig Lawrence sin skildring av Jessie Chambers er, er derimot en annen sak. Det er ikke vår interesse her hvorvidt romanen er rettfærdig opp imot det biografiske forelegget eller ikke, vår interesse er å være rettfærdig overfor *romanen*.

føle seg annerledes, blir hun det også, i kraft av følelsen. Men det er likevel et viktig poeng dette med tvilsomheten, at hennes annerledeshet – som hun bygger sin stolthet på – er en forestilling. «The girl was romantic in her soul. Everywhere was a Walter Scott heroine being loved by men with helmets or with plumes in their caps. She herself was something of a princess turned into a swine girl, *in her own imagination*» (s. 173, min utheving). Det er også tydelig i en scene hvor Paul gransker henne med blikket: «She resented that he saw so much» (s. 176) fortelles det, at hun ved at han ser på henne, «taking her all in» er redd for at han merker hennes «broken boots and her frayed old frock» slik at «her inside dream was shaken» (ibid.).

Miriam's stolthet hører til familien, antakelig gjennom moren. Og som vi har sett eksempler på i analyse av karakterer tidligere, er denne stoltheten også her både livshemmende og -bejaende:

they were always restless for the something deeper. Ordinary folk seemed shallow to them, trivial and inconsiderable. And so they were unaccustomed, painfully uncouth in the simplest social intercourse, suffering, and yet insolent in their superiority. Then beneath was the yearning for the soul intimacy to which they could not attain, because they were too dumb, and every approach to close connexion was blocked by their clumsy contempt of other people. They wanted genuine intimacy, but they could not get even normally near to anyone, because they scorned to take the first steps, they scorned the triviality which forms common human intercourse. (s. 178).

Denne forakten for det vanlige, det folkelige, er ikke lik Gertrude sin, selv om det er en likhet i ord. Det er ikke en 'lavhet' som følge av en mangel på anstendighet eller 'skikkelighet' det er tale om, men en 'lavhet' som følge av en manglende opphøyelse.<sup>74</sup> Vi ser flere eksempler på den, f.eks. når det fortelles at «she went to church, reverently, with bowed head, and quivered in anguish from the vulgarity of the other choir-girls, and from the common-sounding voice of the curate» (s. 173). Om Pauls familie tenker Miriam: «She despised them for their commonness, his people. They did not know what things were really worth» (s. 261). Forakten er imidlertid lik i sin resulterende distanse, at den er bevisst og distanserende, og dét er av størst betydning. Vi gjør lurt i å sammenligne Pauls opprørske lune med Miriam's, Bert vs. the mardy kid. Hennes avstand til omgivelsene er ikke like mye romantisk (skjønt det er dét hun selv mener) som det faktisk er snobberi. Det røpes gjennom den foraktfulle holdningen til menneskene omkring seg og til små gleder og gjøremål. Sammenlign denne forakten f.eks. med Pauls evne til likesom barnlig å begeistres, som han deler med sin far, det å uten forestillinger kunne sette pris på enkle ting. Paul sier en gang til Miriam at «We're neither quite normal – but now I want to be, and I don't think you do. You want to be nothing ordinary» (s. 233). Miriam's lengsel til romanse og dypere følelsesliv er, slik sett – i sin fikse bestemthet, sin

---

74 «The mother exalted everything, even a bit of housework, to the plane of a religious trust» (s. 177)

mistro og forakt til det hverdagslige – høyst apollinsk, skjønt det i kraft av hennes intensitet tilsynelatende er noe dionysisk. Miriam mangler derimot det éne viktige for det dionysiske, nemlig evnen til å gi slipp, til å utløse intensitetene; isteden bygger hun dem opp, samler dem.

## Miriam's avstand til kropp

Hun mener på sin side at det er «anomalous in him [Paul] that he could be so thoroughly absorbed in a triviality» (s. 272), – trivialitet, *adiafora*, det samme som man ifølge Nietzsche og Deleuze må kaste seg ut i, for å kunne gi slipp, endres, *bli*. I dette aner vi stolthetens påvirkning på livet, det er for oss nå en velkjent klang. I likhet med Gertrude er Miriam ironisk av vesen, «in her proud humility, living within herself» (s. 178). I den første virkelig omstendelige beskrivelsen av Miriam's tanker, fortelles det at det å tenke på Gud, Guy Mannering, Rob Roy og nyte synet av soloppgangen, «in her bedroom, aloft, alone, when it snowed. That was life to her» (s. 173). I egenskap av mennesker som elsker litteratur, kjenner vi oss naturligvis igjen og må vel innrømme lignende gleder, å lese Alexandre Dumas en vinternatt og drikke toddy; men skjønt det i seg selv ikke er noe galt ved lesing, dagdrømming og å verdsette naturen fra bak et vindu, tjener det imidlertid hos Miriam som en understreking av et gjennomgående trekk ved hennes forhold til livet, nemlig en avstand.<sup>75</sup>

Vi husker det ble fortalt at Miriam var ei vakker jente. Derimot, «Her beauty, that of a shy, wild, quiveringly sensitive thing, seemed nothing to her» (s. 174). Hun er ikke stolt av kroppen sin. Det fortelles også at «Her body was not flexible and living. She walked with a swing, rather heavily, her head bowed forward, pondering. She was not clumsy, and yet none of her movements seemed quite *the* movement» (s. 184). Det som her foreslås, koblet med de passasjene som allerede er pekt på om hvordan hun har ild i øynene og musikk i stemmen, er at den vitalitet hun har er en *indre* bevegelse (til forskjell fra den virksomme), men en bevegelse hun ikke klarer å slippe ut. «All the life of Miriam's body was in her eyes» (s. 184), «She had no body, only a voice and a dim face» (s. 328), og i en scene fortelles det hvordan «Occasionally she ran with Paul down the fields. Then her eyes blazed naked in a kind of ecstasy, that frightened him. But she was physically afraid» (s. 184). Denne vitale ambivalensen kommer frem i det vi kan kalle hennes intellektuelle intimitet.<sup>76</sup> Miriam er intim i blick og tale, ikke med kropp og i handling, eller som vi har diskutert tidligere: hun er splittet mellom kropp og sinn. «She seemed to need things kindling in her imagination or in her

---

75 Når refleksjonen har seiret være tapt for verden, levende innmuret, som Kierkegaard advarer om i *Enten-eller* (1997a: 180).

76 Intellektuell intim er ikke en selvmotsigelse. «There was for him the most intense pleasure in *talking* about his work to Miriam. All his passion, all his wild blood went into this *intercourse* with her, when he talked and conceived his work» (s. 241, mine uthevinger).



soul, before she felt she had them» (s. 179). Slik, gjennom imaginasjonen, er hun «cut off from ordinary life, by her religious intensity, which made the world for her either a nunnery garden, or a Paradise where sin and knowledge were not, or else an ugly, cruel thing» (ibid.).

Miriam's avstand og mangel på umiddelbarhet viser seg spesielt i hennes annerledeshet midt iblant de omgivelsene Paul selv klarer å utfolde seg i, f.eks. Miriam's hjem, Willey Farm. Hennes «intimate love for nature» (Martz 1988: 59) som Louis Martz trekker frem som et bevis for hennes naturlighet og livfullhet (som en slags Lotte), er tatt i betraktning av romanens øvrige informasjon snarere et tegn på det motsatte, i likhet med Gertrudes kjærlighet til blomster, at hun elsker naturen ut av manglende tilhørighet til mennesker, og slik også manglende tilhørighet til sin egen natur, m.a.o. hennes naturkjærlighet (som naturkjærlighet gjerne er) er sentimental, eller i romanens eget ordforråd: romantisk.<sup>77</sup> Kjærligheten til blomster er på sett og vis en forlengelse, tegn på et annet (og ikke oppfylt) begjær. I en scene hvor Miriam plukker blomster påpekes det at «She had [...] reverence for them: they held something she had not» (s. 278). I Schillers ord: «Vår følelse for naturen likner den sykes følelse for sunnhet» (2007: 162).

Naturligvis er det ikke fullt så ensidig. Miriam's intimitet med naturen, hennes øyeblikk av ekstase og av nærhet, som når hun er sammen med Paul, ved at det gjør ham redd og irritabel, kaster tvil over hans egen vitale integritet og også over hvor rettferdig hans gjentakende kommenterende dom over Miriam virkelig er. Det viser til et behov i Miriam, og et behov som hun sammen med Paul ikke får tilfredsstilt eller kanskje endog gjengjeldt, og skylden – merker vi – kan ikke legges på Miriam alene. Derimot, det er allikevel slik at hennes behov, intensiteter, smerte, frykt – det går til å vise hvor fanget hun er. Hun har livet i seg, men er – i likhet med Gertrude – ute av stand til å gjøre noe med det.

## Huskescenen og lignende scener

Foruten de tekstudragene vi frem til nå har sett på, kan vi hente frem noen talende scener. Den første verdt å nevne er fra første gang Paul er på Willey Farm. Paul er ute sammen med de to Leivers-brødrene og går for å hente egg i hønsehuset. Når de er der, utfordrer brødrene Paul til å mate den ene hønen og la den ete fra hånden hans. Miriam kommer og ser på, men tør ikke prøve selv, «shrinking back» (s. 156) og «crimson with shame and misery» (ibid.). Brødrene hennes sier: «She niver durst do anything except recite poetry» (ibid.), og «Dursn't jump off a gate – dursn't tweedle – dursn't go on a slide – dursn't stop a girl hittin' her – she can do nowt but go about thinkin'

---

<sup>77</sup> Jeg husker en liten scene fra Thomas Manns *Lotte i Weimar*, hvor jeg tror han parafraiserer Goethe. Goethe og en venn er ute og vandrer et sted på landsbygden da de ser to kvinner som plukker blomster, og etter å ha tenkt litt kaller Goethe dem for "sentimentale geiter".

herself somebody →) (ibid.). Senere på dagen støter Paul borti Miriam på slump og finner henne ved hønsehuset, knelende frem med hånden full av korn. Hun har gått dit selv for å prøve, men hun tør fortsatt ikke og skvetter tilbake når hønen nærmer seg.<sup>78</sup> Paul er imidlertid mer tålmodig enn Miriams brødre og går bort til henne. Han viser henne at det ikke gjør vondt, at det ikke er noe å være redd for. Etter noen flere prøvinger, «At last Miriam let the bird peck from her hand. She gave a little cry, fear, and pain because of fear, rather pathetic. But she had done it, and she did it again.» (s. 157). Paul kommenterer: «There you see, [...] it doesn't hurt, does it» (ibid.). Scenen fremkaller voldsomme følelser hos Miriam, først en dyp skam, deretter en intens skjelving og glede; og fra disse følelsene og fra måten Paul her taler mot Miriams frykt, er det trygt å si at scenen tjener som et allegorisk frampek til deres senere seksuelle erfaringer, hvor hønen står for begjæret eller Pauls kropp.

Mer påfallende er derimot scenen som kan kalles huskescenen, hvor Miriam tar Paul med inn i låven for å vise ham en huske hun har laget: et tau hun pleier å svinge seg i som er bundet til en bjelke i taket. Miriam vil at Paul skal prøve den først. «He was swinging through the air, every bit of him swinging, like a bird that swoops for joy of movement» (s. 181). Miriam betrakter ham og tenker: «There was something fascinating to her in him. For the moment he was nothing but a piece of swinging stuff, not a particle of him that did not swing. She could never lose herself so, nor could her brothers» (s. 182). Det er åpenbart at Paul både går høyere og djervere enn det Miriam har pleid å gjøre, for når han ber henne om å prøve, nøler hun. Paul klarer imidlertid å overtale henne, igjen. Han dytter henne for å gi henne større fart.

She felt the accuracy with which he caught her, exactly at the right moment, and the exactly proportionate strength of his thrust, and she was afraid. Down to her bowels went the hot wave of fear. She was in his hands. Again, firm and inevitable came the thrust at the right moment. She gripped the rope, almost swooning» (ibid).

Undertonene her er for åpenbare til å betegnes som undertoner, og som både Mark Spilka og Keith Sagar peker på, foregriper scenen Paul og Miriams senere seksuelle hindringer.

Inntil videre, det vi ser av scenen er forskjellen mellom Paul og Miriam, en forskjell som i stor grad speiler motsetningen mellom Walter og Gertrude. At Miriam er uten evne til å le, som Paul irectsetter henne for (s. 226), er også med på å understreke koblingen, altså til forskjell fra Walters «rich, ringing laugh» som vi viste til tidligere.<sup>79</sup> Miriam har vansker med å gi seg over til øyeblikket, om enn det ikke er umulig for henne. Hennes mangel på umiddelbarhet på husken og i andre scener, ligner Gertrudes forakt for dans og utskeielser. Miriam har en avstand til sitt begjær

---

<sup>78</sup> At hun er redd på denne måten er underlig med tanke på at hun har vokst opp på gård.

<sup>79</sup> Som det heter hos Rabelais: å le er riktig for mennesket.

og til sin kropp, en avstand som holder henne tilbake, tilbake fra livet, som gjør at vi forstår sammenligningen med Mary of Bethany, i en fotnote omtalt som «the female who could not become a living, physical woman» (s. 263), da liv og kropp hos Lawrence er uløselig knyttet sammen.

## Sex som synd: puritanisme

Syndebukken for Miriams livsavstand er synden selv, benevnelsen av synd. Hennes livsavstand er i kraft av puritanisme. Som det fortelles, «It was the deepest motive of her soul, this self-mistrust. It was so deep she dared neither realise nor acknowledge it. Perhaps she was deficient. Like an infinitely subtle shame, it kept her always back» (s. 260).

Tegnene på puritanismen hennes er mange. Paul skriver i et slemt brev til henne at «you are a nun» (s. 292) og hvordan «In all our relations, no body enters» (ibid.). Brevet er et noe tvilsomt dokument, skrevet av en frustrert og våryr ung mann, men påstandene i brevet bekreftes av romanens handling. Foruten det vi har sett tidligere fortelles det at «of the continual business of birth and of begetting which goes on upon every farm, Miriam was the more hypersensitive to the matter, and her blood was chastened almost to disgust of the faintest suggestion of such intercourse» s. 198). En gang før de skal elske, spør Paul tvilende, likesom forbauset: «You don't think it ugly?» og hun svarer: «No – not now. You have *taught* me it isn't» (s. 327), som jo røper hun var lært noe annet tidligere og at det har vært behov for å lære noe nytt. «It was as if she could scarcely stand the shock of physical love, even a passionate kiss» (s. 216). I en scene hvor Paul er skuffet og tvilende etter at han og Miriam har elsket, prøver hun å forklare seg, holde på ham, – hun sier: «But all my life. – Mother said to me – 'there is one thing in marriage that is always dreadful, but you have to bear it.' And I believed it» (s. 334). Det moren hennes her siktet til er naturligvis det å lage barn. Det er grusomt for en puritaner, men like fullt ens plikt som kristen. Paul er imidlertid ikke overbevist: «And you still believe» (s. 335), sier han, hvor hun protesterer «No! [...] I believe as you do, that loving, even in *that* way, is the high-water mark of living» (ibid.). Det puritanistiske forrådes i formuleringen hennes, at hun sier «even in *that* way», om så bare i dette 'even' eller vektleggingen av 'that'.

Det er i *Sons and Lovers* et underliggende men likevel svært nærliggende poeng at idéen om synd er koblet til bevisstheten, at den er noe forestilt. Når Paul skal lære Miriam algebra – som til en viss grad er begynnelsen på Pauls kjærlighet til henne – gir hun ham et eple som han biter i (s. 187). Bibel-konnotasjonen er åpenbar: Bibelens Eva, som ødelegger muligheten for paradiset ved å gjøre bevisst.<sup>80</sup> Som vi ser det i Lawrences dikt *Figs*: «When Eve once knew 'in her mind' that she

---

80 Bibel-bildene er mange i relasjon til Miriam, om enn også hennes navn, Miriam som i Bibelen jo er Moses' søster. I Moses' søskenflokk er også Aaron, som forøvrig er et navn brukt i en annen roman av Lawrence, nemlig Aaron i

was naked/ She quickly sewed fig-leaves, and sewed the same for the man» (1993b: 284).

Det forestilte ved synden vises også i kraft av at det er en idé Miriam har fått med morsmelken. Puritanismen hennes er, i likhet med stoltheten, en arv etter moren. Miriams mor blir beskrevet av Gertrude som «a little, delicate, refined woman, with great pathetic brown eyes – rather soulful» (s. 149), «as proud as they are made. Her poverty and drudging galls her soul» (ibid.). Hun beskrives også som «distant, rather superior» (s. 154), som speiler og derfor beviser innflytelsen på barna, som er «amazingly superior» (s. 156). Om Miriam fortelles det at «Her great companion was her mother. They were both brown-eyed and inclined to be mystical, such women as treasure religion inside them, breathe it in their nostrils, and see the whole of life in a mist thereof» (s. 173). Og som vi kjenner fra Nietzsche: «Viljen til å overvinne en affekt, er i siste hånd bare en annens eller flere andre affekters vilje» (2008: 83).

Tesen om at synd i romanen er en forestilling, kan vi også dra på bakgrunn av romanens parallelle sjebner til Miriams, i likheten med andre karakterers følelse av skam, dvs. Gertrudes klassefordringer og Pauls sensitivitet, som jo begge er forskyldt av forestillinger og endog fører med seg en livsavstand som må overkommes. Det viktigste tegnet er imidlertid hvordan puritanismen i romanen forholder seg til livet, hvordan den bærer seg, dens følger, hvordan den her har et drag av unatur, av noe påtvunget, som gir gjenlyd langt inn i forfatterskapet hvor liv og kropp ennå står på spill. Det selvmotsigende ved det puritane trekkes frem av Paul i en flott passasje hvor han og Miriam krangler. Han sier: «It's not religious to be religious, [...]. I reckon a crow is religious when it sails across the sky. But it only does it because it feels itself carried to where it's going, not because it think it is being eternal» (s. 291), og som han fortsetter: «God doesn't *know* things, he *is* things – and I'm sure he's not soulful» (ibid.). Som Nietzsche skriver i en lignende åre: «Vi berører ikke "verdens vesen" ved hjelp av religion, kunst og moral; vi befinner oss på forestillingens område» (2012: 25).

Det påtvungne ved Miriams puritanisme røpes der den kommer i konflikt med hennes følelser for Paul. Hun er glad i ham, hun elsker ham, men:

there was a serpent in her Eden. She searched earnestly in herself to see if she wanted Paul Morel. She felt there would be some disgrace in it. Full of twisted feeling, she was afraid she did want him. She stood selfconvicted. Then came an agony of new shame. She shrank within herself in a coil of torture. Did she want Paul Morel, and did he know she wanted him? What a subtle infamy upon her! She felt as if her whole soul coiled into knots of shame. (s. 208).

---

*Aaron's rod*. Betydningen av navnene vil jeg ikke spekulere på, men at det er ment å gi konnotasjoner i retning slaveri og ufrihet, og veien da særlig ut av det, er i det minste en mulig tolkning.

Det er likheter her til andres skam. Den fører til at hun 'shrank', at 'her whole soul coiled', og den – som med Pauls 'cogs' og 'clogs' – beskrives fysisk som 'knots'. Passasjen ovenfor fortsetter med en bønn av Miriam: «Oh Lord, let me not love Paul Morel. Keep me from loving him, if I ought not to love him» (ibid.). Men hun merker noe ved bønnen som viser til det vi har gjort rede for: «Something anomalous in the prayer arrested her. She lifted her head and pondered. How could it be wrong to love him? Love was God's gift. And yet it caused her shame» (ibid.). Senere bemerkes det hvordan «She would never let herself want him» (s. 260), og helt avslutningsvis i romanen, under Paul og Miriams siste møte, vises det hvordan Miriam begjærer Pauls kropp, hvordan den «called to all her woman's instincts. But she crouched, and dared not» (s. 462). Igjen vitner vi motivet om det bøyde hodet, og igjen: «she crouched as if she were crushed by something, and could not raise her head» (s. 461). Saken er m.a.o. ikke det at hun ikke elsker ham, men at hun ikke *vil la seg* elske ham, vil ikke vedkjenne seg sitt eget begjær, fordi hun er oppdratt til at begjæret er skammelig; og slik merker vi det kunstige ved den og også dette kuntiges makt. Den puritanistiske skammen hennes er både passiviserende, i frykten, og ødeleggende ved at den holder henne tilbake fra sin kropp og fra å realisere seg selv, fra å stå oppreist eller for den saks skyld fra å være lykkelig.

## Paul som kriminell

Den har naturligvis også en ødeleggende innvirkning på Paul, som følge av deres nære relasjon og Pauls oversensitivitet. Miriams utslag av skam til sin egen kropp og til Pauls tilnærmelser, fører til en lignende skam hos ham. Som resultat føler Paul seg som en kriminell nær henne, og til gjengjeld hater han henne. «He hated her bitterly at that moment, because he made her suffer» (s. 261). «he was ashamed, then repentant; then he hated her and went off again. Those were the ever-recurring conditions» (s. 291). Årsaken til hatet hans forklares også: «He hated her, for she seemed, in some way, to make him despise himself» (s. 217), «And Paul hated her because, somehow, she spoiled his ease and naturalness. And he writhed himself with a feeling of humiliation» (ibid.).

Pauls skamfullhet kommer bl.a. frem i huskescenen. Når Miriam prøver husken og Paul gir henne fart, skildres det at «He heard the fear in her voice and desisted» (s. 182) og hvordan «her wild "Ah!" of pain, as if she were losing consciousness, cut him» (s. 185). Det er merkverdig at det pekes på at det er smertefullt å miste bevisstheten, merkverdig at det er dette av alle ting som påpekes å gjøre vondt, og merkverdig at det gjør vondt for Miriam.

Følelsen av å være kriminell er forøvrig en gjentakelse av Walters 'rebuff' med Gertrude og frykt for å kysse henne. En scene hvor Paul og Miriam deler et fint øyeblikk, er Paul f.eks. «afraid

of the things he mustn't do» (s. 203). Senere fortelles det hvordan

He was afraid of her. The fact that he might want her as a man wants a woman had in him been suppressed into a shame. When she shrank in her convulsed, coiled torture from the thought of such a thing, he had winced to the depths of his soul. And now this 'purity' prevented even their first love kiss. (s. 216).

Like før de skal elske for første gang, samtykker hun, for deretter at det i grell motsetning til hennes samtykke påpekes at «the tears came to her eyes» (s. 326). Paul nøler og føler seg som et svin, men Miriam synes bestemt på å føye seg, selv om det vil gjøre henne vondt: «"You *shall* have me," she said, through her shut teeth» (s. 327), antakelig lukket i smerte, igjen et gjentakende bilde, denne gangen det lukkede bittet slik vi har sett det hos Gertrude.

En ting som synes meg åpenbart og slående, er Miriam og Gertrudes likhet. Begge er det vi kan kalle eiesyke, begge har en samtidig livsbegrensende og -potenserende innflytelse på Paul, og begge innretter sine liv etter en indre stolthet. Pauls impotens i møte med Miriam er m.a.o. ikke ødipalt forskyldt, slik Schwarz foreslår,<sup>81</sup> men heller motsatt: en forlengelse av hans revolt mot moren.<sup>82</sup> Man kan si han engstes for å ende opp som sin far, samtidig som han er fortvilet over å se i Miriam den samme muligheten for liv og den samme sløsing av muligheten som han vitnet hos moren. Deres puritanisme er riktignok ikke den samme, men begge er likevel puritane. Gertrude opprettholder en puritanisme ut av det hun anser som anstendig, ut av en slags (uoversettelig) 'propriety', mens hos Miriam er det av en dypfølt religiøs overbevisning eller instinkt. Det slår imidlertid ut på samme måte, i en smittsom, ødeleggende skam til kroppen.

Pauls skam er en skam over sitt eget begjær, over 'dyret i seg', ved at det i den grad frastøter Miriam når han nærmer seg henne, at hans kropp gjør henne fysisk vondt. Som det fortelles: «Her dark eyes were naked with their love, afraid and yearning. His eyes too were dark, and they hurt her. They seemed to master her. She lost all her self control, was exposed in fear. And he knew, before he could kiss her, he must drive something out of himself. And a touch of hate for her crept back again into his heart» (s. 247). Passasjen er et ekko av et dikt Lawrence skrev rundt denne tiden, hvor det står: «I am ashamed, you wanted me not tonight, [...] that all my best/ Soul's naked lightning, which should sure attest/ God stepping through our loins in one bright stride/ Means but to you a burden of flesh» (1993b: 87). Det å avvise hans begjær og kropp er på sett å vis å avvise hans eneste sannhet ('the best'), det eneste han om seg selv og verden vet med sikkerhet, da kroppen ikke lyver;

---

81 «At crucial moments when he is tormented by his passion for his mother and tortured by his inability to respond sexually to Miriam or his mother, his repressed libidinous urges find an outlet in antagonism to Miriam» (Schwarz 1988: 88).

82 Som Paul tenker når Miriam fornærmer ham for å være «a child of four» (s. 340): «All right, if I'm a child of four, what do you want me for? I don't want another mother» (ibid.).

og hvor nært kroppen i forfatterskapet til Lawrence er koblet til liv og livsfullbyrdelse, både forklarer og bevises i setningen «he did not hope to give life to her by denying his own» (s. 463).

## Pauls impotens og forholdet som en slags død

Vi aner nå årsakene til at forholdet ikke fungerer, hvorfor det er så fjernet fra livet. Men heller ikke Paul er selvsagt en perfekt legemliggjøring av et eller annet vitalistisk ideal. Som Miriam sier et sted, hans kritikk av henne er «not fair to me» (s. 259), og hun har rett, for hun har ikke ene skyld. Et poeng er at Miriam faktisk har nærhet til enkelte ting, f.eks. blomster, sin yngre bror, og at Paul kritiserer henne for det og sier «Can you never like thing without clutching them as if you wanted to pull the heart out of them? Why don't you have a bit more restraint or reserve or something?» (s. 257), en irettesettelse som gjør at hun «looked up at him, full of pain» (ibid.). I samvær med Miriam er Paul ofte impotent. «Always something in his breast shrank from these close, intimate dazzled looks of hers» (s. 182), «this fearful naked contact of her soul on small occasions, shocked him» (s. 184). En kveld de er ute og ser en enorm oransje måne, fortelles det hvordan «she was brooding. She was slightly afraid – deeply moved and religious. That was her best state. He was impotent against it. His blood was concentrated like a flame in his chest. But he could not get across to her» (s. 216). Senere ser vi at «He was afraid of her love for him. It was too good for him, and he was inadequate. His own love was at fault, not hers» (s. 247), og ved et punkt spør Paul seg selv: «Was *he* deficient in something? Perhaps he was.» (s. 261).

Det er her en åpenbar mulighet for morskompleks, men noen presis forklaring gis vi ikke av romanen, om enn mange nok antydninger og fising med pronomen til at det gir inntrykk av å være gjort med overlegg. Det er alltid et 'perhaps' og et 'something', og hvis man bestemmer seg for at dette 'something' er et morskompleks, da kan det gjerne stemme; men isåfall er det resultatet av en motivert gjetning, m.a.o. at det er bestemt og tolket slik som følge av en innstilling på forhånd. I romanen er Pauls tanker om sin impotens satt opp som en tvil, og jeg tror det er dét den må leses som. Han vet ikke hva årsaken er, samtidig som han er nær tvunget til kanten av seg selv i et forsøk på å forstå hennes avvisninger av hans kropp. Vitalistisk sett er ikke Pauls last impotens, men hans lammende várhet sammen med Miriam, hans selvbevissthet og dårlige samvittighet, som merker seg og ikke tør å overstige Miriams angst. Som Lawrence skriver i diktet «Last Words to Miriam»: «I should have been cruel enough to bring/ You through the flame» (1993b: 112). 'Feilen' er derfor hos dem begge, som vi dessuten ser av en passasje på side 259, hvor midt mellom Paul og Miriams egen mangel på kroppslig intimitet, midt oppi Pauls bitterhet for anledningen og Miriams skam, kommer hunden Bill mellom dem og vil bare elske ubekymret og av lyst (og slik sett rent). Som det

fortelles, «He shrank from the physical contact. But why? With her he felt bound up inside himself» (s. 322). «If he could have kissed her in abstract purity he would have done so. But he could not kiss her thus →» (s. 226), og poenget her er at «she seemed to leave no other way» (ibid.). Det er *dette* han henviser til når han skriver i et brev at «I can give you a spirit love, [...] but not embodied passion» (s. 292), ikke at han ikke kan gi det fordi hans lojalitet ligger annensteds (jf. moren). Pauls begjær er ikke, til forskjell fra Freud, begjæret etter det tapte morsbryst, men en vilje til liv, et liv Miriam er motvillig til å dele. «No flesh responded to my stroke» (1993b: 111).

Paul sier et sted til Miriam at «Some sort of perversity in our souls [...] makes us [...] get away from, the very thing we want» (s. 326). Det enkle og sedvanlige svaret er selvsagt at 'perversity' her sikter til morskomplekser, men selv om det har en viss sannsynlighet for Pauls tilfelle, så svarer det ikke for Miriam. Det er helt klart at moren hennes holder henne i grimen, men det er selvsagt ikke tale om et begjær. I samme spor kan det hevdes at Miriams egen impotens har å gjøre med at Paul elsker sin mor og at hun derfor forakter ham, som er hennes egen avsluttende unnskyldning. Jeg tror imidlertid ikke dette er korrekt, selv om denne forakten eksisterer i Miriam og selv om det er denne grunnen hun bruker til å bebreide ham i sine egne tanker og i samtalene dem imellom. For et apropos er at Pauls kjærlighet til sin mor gjør at Miriams kjærlighet til ham bare flammer opp enda mer, gjennom sjalusien, gjennom et ønske (om enn kanskje ikke et begjær) om selv å bli elsket, å ha ham for seg selv; og hans kjærlighet til sin mor viser også til hans *evne* til å elske, som Miriam ikke gjengjelder. Miriam har nemlig ikke noe problem med å *ville* elske Paul, sjelen hans, det er ikke noe ved *ham* hun ikke vil vedkjenne seg, hverken Grusomme Paul som er slem mot henne og stikker kjepper i jorden, eller for den saks skyld Barnet Paul (en tenkt figur for henne) som trenger henne som havn etter stormfulle hav, – det Miriam ikke vil vedkjenne seg er *kroppen* hans, den samme kroppen hun har lyst til å holde om; hun klarer ikke å hengi seg, og det er ikke like mye en mangel på umiddelbarhet som det er en lammende frykt. Hun tør å røre ved Paul og holde om ham, men ikke å ta ham til seg. «She always wanted to embrace him, so long as he did not want her» (s. 227). Paul vil imidlertid ikke ha henne hvis hun ikke vil ha *hele* ham. Med den 'perversity' Paul sier at han og Miriam deler, sikter han derfor heller enn noe incestuøst til oppdragelsen, kulturen, viktoriaidens ubehag, kneppethet og skam, som f.eks. samtidens umiddelbare resepsjon av *The Rainbow* er et eksempel på, og til rett og slett dét at de gjennom oppdragelsen har blitt så fjernet fra sin natur at de hverken vet ut eller inn.<sup>83</sup>

Men Pauls kritikk av Miriam er også urettferdig i sin manglende forståelse. Som lesere føler vi med Miriam, men spørsmålet er: hvorfor føler vi med henne? Fordi hun fortjener bedre

---

83 Som en av Kierkegaards estetikere jamrer: «Maaske har jeg slet ikke elsket hende, maaske er jeg for reflekteret til at overhovedet at kunne elske?» (1997b: 216).



behandling, i det minste mer tålmodighet. Og hvorfor fortjener hun bedre? Fordi vi får innblikk i intensiteten og varmen hennes, i livet hun har i seg. Her er derimot årsaken til Pauls motvilje, for det er nettopp slik, det vi får er et *innblikk*, det er i hennes indre varmen finnes, hun klarer ikke å slippe den ut, uforløst, stolt i ensomhet og i tankene sine, sky og underdanig i andres selskap, og hun klarer ikke å leve opp til sin indre fordring. Hun er mer enn det hun viser – det er derfor vi føler med henne –, men å være sammen med henne gir Paul en like sterk fordring og en like sterk uforløsthet som henne,<sup>84</sup> ved at bare de selv er middelet som kan bøte på fordringen, da det er en fordring til den andre, m.a.o. et begjær, samtidig som de ikke er istand til å møte hverandre med en nødvendig og uunnværlig intimitet.

Louis Martz gjør en sterk sak for Miriam, men jeg tror ikke han har rett, ikke i sin hele påstand, at Miriam er ei livssterk jente uten eiesyk natur og at hun «offers the freedom of natural growth within a mature relation» (1988: 57). Det er mye som foreslår at det negative synet av Miriam kommer fra Pauls mor, men det er også lite som taler for at moren hans ikke har rett. Pauls syn på Miriam er ikke bare morens syn og et utslag således av hennes sjalusi, men det er et syn delt av alle romanens karakterer som har noe å si i denne anledning.<sup>85</sup> Den opplivende stemningen gården har på Paul (som Martz peker på som et tegn på Miriams positive innflytelse) kommer ikke like mye av Miriam som det gjør av omgivelsene på gården, dyrene, den ville naturen, og i stor grad de andre personene der, da spesielt Miriams brødre. Hun omtales riktignok av fortelleren i første del som sjenert og sky og varm, det fortsetter hun også å være; men hun mangler evnen til å gå ut av seg selv – selv når hun er ung<sup>86</sup> –, og sjenertheten er ikke bare underdanig, snill og tilgivende, for isolasjonen hennes blant bøker og brødre har gjort henne stolt (en stolthet dessuten som bevarer isolasjonen), kravstor og med et intenst nærvær eller alvor, da spesielt på Paul som hun jo har gjort til et slags eneste håp.

Pauls tanker om Miriam slik vi ofte får innblikk i dem, disse studiene i Miriams vesen som vi med Martz kan si sverter henne og viser henne i et dårlig lys, som viser hennes livsangst og avstand til sine omgivelser, – hva er det i romanen som foreslår at dette *ikke* stemmer? Som vi har sett eksempler på, Miriam oppfører seg i tråd med bebreidelsene, til tross for at hun – slik Daniel R. Schwarz argumenterer – så gjerne *vil*, at hun vil *leve*, som vel vil si: å leve uten frykt; men denne frykten er tilstede, den gjør vold; og at hun da vil, at hun har varmen og livet i seg, beviser ikke som

---

84 Intensitet som uforløsthet.

85 Paul, Clara, Claras mor, Miriams brødre.

86 Martz argumenterer for at det er et skifte i fremstillingen av Miriam mellom første og andre del av romanen. Det er imidlertid ingen essensiell forskjell, selv om fremstillingen er en annen i tone, mindre visende, mer fokalisert. I første del er hun sjenert, engstelig og sensitiv, og i andre del er hun dettes fortsettelse, den samme inderlige og slik sett livfulle jente, men som har overført livet og sensitiviteten inn i religiøs intensitet. Hennes respons under huskescenen (første del) speiler hennes respons under deres senere elskov (andre del).

Schwarz videre vil ha det til at romanen har gjort Miriam en urett, men nettopp hvor rett romanen har, at viljens tilstedeværelse og manglende brytende kraft tyder på i hvor stor grad Miriam er kontrollert av sin frykt (eller hvor mye viljen og frykten går opp i hverandre). Hun *er*, som Martz skriver, «a girl of rich potential» (1988: 51), men dét, som med Gertrude, bare tydeliggjør tragedien, hvordan livet er sløst. Igjen i *Figs*: «Its nakedness all within-walls, its flowering forever unseen» (1993b: 283).

## Elskovsakten og Miriams offerhandling

Pauls skyldfølelse og skam overfor Miriam og Miriams religiøse skam overfor kropp, åpenbares i deres forsøk på intimitet. Roberta Seret hevder i sin bok *Voyage Into Creativity: the modern künstlerroman* at «the function of the act [elskovsakten] is to discover one's true nature and then to purify oneself, which will in turn leave one free for a deeper love, a spiritual love that Lawrence's hero seeks to attain in vain» (1992: 78). Hypotesen er ikke presis. La oss dvele litt ved dette. Først må det nevnes at å betegne den kjærlighet Paul søker som åndelig eller spirituell, åpenbart gir forledende assosiasjoner, som om han kun ønsker seg et platonsk forhold til Miriam, som jo nettopp er dét han har fått nok av, dette at ånd, alvor og intellekt får innpass der hvor umiddelbarhet og kropp gjerne iblant kunne ha spilt alene, – ikke som dyr, men heller ikke buret inne og pinet. Hvis vi minnes rettsaken rundt *Lady Chatterley's Lover*, påstod Richard Hoggart som stod på vitnestand for forsvarers at Lawrences roman faktisk kunne kalles for puritanistisk. Sex er for Lawrence riktignok et slags sakrament, på sett og vis det eneste i moderne tid som for ham kan kalles hellig. Jeg vil allikevel hevde at det å her betegne det Paul søker for åndelig, slik Seret gjør, er symptomatisk på en mangelfull forståelse, da dette ordet i *Sons and Lovers* alltid er koblet til det puritane, til karakterer som Miriam og Gertrude, og er en betegnelse for noe som for Paul generelt er tvilsomt, smertefullt og utsettende.

At elskovsakten er en oppdagelse av ens sanne natur og at det er en renselse, er derimot korrekt; og hvis Seret mener at det åndelige bunner i nettopp dette, at kjærlighet uten en slik skjellsettende effekt ikke er mye til kjærlighet, så er kanskje det også riktig. Det hellige ved sexen forutsetter intimitet, som vil si at det er et møte mellom mennesker som krever en form for fysisk ærbødighet eller respekt, en bryting av grenser som ender i oppdagelse og fornyelse, og puritan derfor i denne angivelig opprinnelige forståelsen av ordet: en intens følelse av ansvar for ens samvittighet.<sup>87</sup> Disse overveielser bringer oss videre til romanens kanskje nerve, som er Paul og Miriams uforløste begjær, tilstedeværende selv i møtet mellom deres nakne kropp, hvordan de kun

---

<sup>87</sup> «An intense sense of responsibility for one's conscience». Dette skal meg bekjent være Richard Hoggarts ord i rettsaken.

klarer å ha en slags intellektuell intimitet hvor hardt de enn forsøker å bryte avstanden ned. Miriam gir sin kropp omsider, men som situasjonene og observasjonene disse gangene svært poengtert viser (og man må virkelig undre hvorfor det ikke pekes på i resepsjonen) virker det som om hun ikke gir *sin* kropp, men heller *en* kropp, et stykke livløst kjøtt, og det er ikke dét Paul vil ha; og selve formuleringen, som er en presis formulering, at hun *gir* sin kropp, er suspekt. Hva innebærer det å gi sin kropp til en annen? Er det ikke bedre å gi *seg selv*? Og er det bare hennes kropp Paul vil ha?

Det beste for å analysere dette, er offermotivet. Innledende til kapittelet nevnte jeg at motivet er urørt av resepsjonen, noe som overrasket meg veldig. Bruken av ordet "sacrifice" er så gjennomgående om Paul og Miriams forhold at det er et uomtvistelig moment, på sett og vis forholdets arterie.<sup>88</sup> Det jeg vil forsøke å konkretiserer med offermotivet, er Miriams avstand til livet og sin egen kropp, og også som en mulig forklaring på Pauls impotens. Offeret er også knutepunktet for de punktene vi frem til nå har tatt opp: Miriams romantiske stolthet, skammen hennes overfor moren sin og Paul (splittet i spørsmålet om sex), og hennes avstand eller fornektelse av livet. For som vi ser: «She did not believe in herself, primarily: doubted whether she could ever be what he would demand of her. Certainly she never saw herself living happily through a life-time with him. She saw tragedy, sorrow, and sacrifice ahead. And in sacrifice she was proud, in renunciation she was strong» (s. 255). Og offeret, «The old feeling that she was to be a sacrifice to this love, [...] was mignled in all her emotions» (ibid.).

Vi ser motivet tre i kraft før de skal elske første gang, og vi observerer i offeret også et anlegg av puritanisme. Det fortelles at «She felt she could bear anything for him, she would suffer for him» (s. 326). Scenen hvor de deretter elsker, beskrives på denne måten: «He stood against a pine-tree trunk and took her in his arms. She relinquished herself to him – but it was a sacrifice, in which she felt something of horror» (s. 330). Pauls reaksjonen er talende. «His heart was down, very heavy. Now he realised that she had not been with him all the time, that her soul had stood apart, in a sort of horror» (ibid.).

Betydningen av Miriams offer avfeies gjerne av resepsjonen ved å tolkes som at det bare handler om at hun gir Paul sin jomfrudom, resonnert med blick for Pauls skyldfølelse som sin fars sønn (dvs. som en mann med anlegg for brutalitet) og fordi det anmerkes at han betrakter jomfrudom som hellig (Seret 1992: 79), da først og fremst – ifølge den psykoanalytiske resepsjonen

---

88 Ved en første gjennomlesning av romanen tar man det kanskje umiddelbart for gitt at bruken av ordet 'sacrifice' i romanen er retorisk, og at jeg slik sett her er skyldig i å overdrive betydningen. Å si at man gir seg selv til den man elsker, er vanlig sjargong i stor litteratur såvel som i såpe-matiné, «jeg er din» og «du er min», – men vi merker oss ordets tilbakevendende natur, romanen bringer det frem igjen og igjen, nok ganger til at det er iøynefallende; og de stedene i romanen vi finner det brukt, er ikke passasjer vi kan fremheve som spesielt poetiske eller retoriske, men blant bokens mest distanserte og kliniske avsnitt, de hvor Paul og Miriam ikke kommer overens og de begge betrakter sin smerte med avstumpethetens klarhet eller en angstfull erindrings avstand.

– i beskrivelsene av sin mor (Weiss 1970: 28). Her later det imidlertid til som at resepsjonen ikke ser det virkelige spørsmålet, ved at de for innbitt leter etter svar. Problemet er nemlig ikke *hva* hun ofrer, men *at* hun ofrer. Det som menes med dette er at hvis hun gir ham sin kropp, eier hun den ikke lenger selv; ånden er ikke i kroppen, ergo kroppen er død. Ved å elske med denne kroppen elsker han da ikke med *hennes*, men med hennes *offer*, som vil si at elskovsaksen blir redusert til noe symbolsk – ikke en elskovsakt, men en pant på hennes kjærlighet –, og betydningen av symbolikken er da (foruten den umiddelbare avstanden og den åpenbare mangelen på innlevelse) at Paul elsker, uten å ville det, med Miriams vilje til å elske ham og ikke med henne selv. Offeret holder henne på avstand og sender frem kroppen som en form for buffer, noe som videre betyr at hun ikke elsker ham tilbake, fordi det at hun *vil* elske når de slik ligger oppå hverandre (m.a.o. vil, men ikke gjør) viser at hun ikke er i stand. Hun elsker ham ikke, men ved offeret sier «Jeg *kan* ihvertfall elske». Hun prøver å bevise ved offeret at det ikke er noe galt, som i kraft av behovet for bevis nettopp røper en mangel.

Når de elsker første gang fortelles det hvordan Paul som resultat av hennes offer «sat there sacrificed to her purity, which felt more like nullity.» Som Mark Spilka våkent peker på, «Her purity is nullity rather than innocence» (1970: 54). Det som her menes ser vi i fortsettelsen, hvor Paul tenker «How could he kiss her hand passionately, when it would drive her away, and leave nothing but pain?» (s. 326). Noe av problemet, som vi bemerket tidligere, er at «If he were really with her, he had to put aside himself and his desire» (s. 334), og at Miriams offer slik betyr at hun gjerne ønsker å *elske*, men at hun ikke ønsker ham, altså mannen, for som det står: «Only when the man came up in him was there war between them» (s. 263). Men like viktig er det at «If he would have her, he had to put her aside» (s. 326). Det er m.a.o. ikke bare kroppen hennes Paul vil ha, noe den forrige setningen viser, og som også hans rastløshet og senere brudd med Miriam tyder på. Det han vil er å både gi henne hele seg, med kropp og alt, og få alt av henne, med kropp og alt, «a strong, living flame, [---] nothing sacrificial, but a live woman demanding her own» (s. 574). Sexen er ikke det å gi seg selv til den andre, men at begge låner seg til øyeblikket.<sup>89</sup> Den utilfredsstillende elskovsaksen med Miriam skyldes ikke mangel på åndelighet, men at Miriam har skilt sinnet fra kroppen, hun er ikke til stede, som om hun styrer seg selv med spaker og har koblet seg selv fra,<sup>90</sup> og bare legger kroppen frem for ham til å forsyne seg, hjelpesløs og til å forbrukes, til å voldes av hans begjær, – dette er hva som innebæres i offeret, en koblen-av som kaster skitt over dem begge.<sup>91</sup>

---

89 «I yield myself and am borrowed/ By the fine, fine wind» (Lawrence 1993b: 250), «the wind that blows through me!» (ibid.).

90 Tankene mine går her til en scene i *Annie Hall*, hvor Annie og Alvy har sex, og Annies bevissthet – mens de holder på – svever ut og stiller seg ved siden av sengen, ser på den og tenner seg en sigarett.

91 Hvor stor forskjell dette er til utforskningen av kvinnelig frihet hos Ursula i *The Rainbow!* I gnissingen av lenker i *Sons and Lovers*, bygges opp nødvendigheten av å bryte løs.

Romanens kritikk av Miriam er derfor ikke dét at hun ikke gir Paul sin kropp (noe som feministisk sett ville vært klanderverdig), men at hun ikke står opp for seg selv, at hennes stolthet ikke er til sin kropp og sitt verd, men faktisk til *forsakelsen* av dette, til sin egen undertrykking (ressentiment).

I offermotivet innrømmes kanskje også det at det hun vil er idealet eller forestillingen, at hun pretenderer eller imiterer en kjærlighet istedenfor å virkelig elske, noe likt Mathilde i *Le Rouge et le Noir*. Hun vil bli elsket, men hun elsker ikke selv, m.a.o. ikke med et begjær som hos Lawrence på sett og vis validerer kjærligheten, og offeret avslører dette, såvel som hennes lenge tilbakeholdne forakt for Paul, som hun først gir til kjenne når Paul slår opp (s. 341). Paul sier til henne i en tirade: «You don't want to love – your eternal and abnormal craving is to be loved. You aren't positive, you're negative. You absorb, absorb, as if you must fill yourself up with love, because you've got a shortage somewhere» (s. 258). I *The Rainbow* er det en slående parallell. Ursula tenker: «She did not see how lambs could love. Lambs could only be loved. They could only be afraid, and tremblingly submit to fear, and become sacrificial; or they could submit to love, and become beloveds. In both they were passive» (1993a: 318), med enda mer gjenklang i Pauls tidligere klage: «You're always begging things to love you, [...] as if you were a beggar for love» (s. 257).

Det viktigste ved offeret er likevel det vi nærmet oss, det offeret utsetter og som slik går tapt, nemlig begges livs fullbyrdelse. Vi kan se det i en scene hvor offermotivet kanskje har sitt mest vemodsfylte skjær, en scene verdt å sitere i sin helhet:

He never forgot seeing her as she lay naked on the bed, when he was unfastening his collar. First he saw only her beauty, and was blind with it. She had the most beautiful hips he had ever imagined. He stood unable to move or speak, looking at her, and threw off his things. And then, as he went forward to her, her hands lifted in a little pleading movement, and he looked at her face, and stopped. Her big brown eyes were watching him, still and resigned and loving; she lay as if she had given herself up to sacrifice: there was her body for him; but the look at the back of her eyes, like a creature awaiting immolation, arrested him, and all his blood fell back. (s. 333).

Foruten at vi vitner den innlysende årsaken til Pauls impotens, ser vi også hvordan liv og lykke her er tydelig i muligheten. Miriams kropp er ikke et slags sykt eller inntørket skall likesom karikert svarende til hennes puritanisme, men «had the most beautiful hips he had ever imagined» etc. Som vi var inne på tidligere er dette den tragiske nerven, at hun ikke er istand til å utløse det livet hun utvilsomt har i seg, og igjen kommer vi ikke utenom Kierkegaard når han skriver: «thi naar hun er skjønnest er jeg ulykkeligst. Da synes det mig, at hun har en saa ubeskrivelig Fordring til Livet» (1997b: 207). Det Paul vil ha er individet Miriam, han elsker livet han ser i henne, men hun er ute av stand til å bli, til å gi seg over, til å låne seg til øyeblikket, for fast i sin bevissthet og frykt. I

*Pansies* skriver Lawrence treffende at «if people had courage, and refused lies/ and found out what they really felt and really meant and acted on it,/ They would distil the essential oil out of every experience/ and like hazel-nuts in autumn, at last/ be sweet and sound» (1993b: 504). Miriam er i kraft av puritanismen redd for å skitne seg til, men det romanen peker på gang på gang er hvordan det å være redd og styrt av skam nettopp er en form for urenhet, som holder en tilbake fra å realisere seg selv, og offermotivet konkretiserer problemet. Som det fortelles nesten helt til slutt: Miriam «could easily sacrifice herself. But dare she assert herself?» (s. 461).

## Kapittel 7. Intensiteter og oppdemming: et forspill

But I shall thank God thrice heartily/ To be lying beside women who grimace/ Under the commitments of their flesh,/ And not out of spite or vanity» (Hughes 1995: 7).

### Clara, en kroppslig kvinne

Romanen har mange stolte kvinner på sin rolleliste, og Clara er ikke et unntak. Imidlertid, hennes stolthet er en ganske annen. Clara er ikke stolt av sin stand eller moral, men stolt av seg selv, stolt til sin kropp og sitt verd som menneske.

Det er Miriam som introduserer Paul for Clara. Det fortelles at «she asked him to come [...] and meet Mrs Dawes» (s. 268). Man kan lure på hvorfor, hvorfor hun ville risikere det.

Beveggrunnen hennes er at «She believed that there were in him desires for higher things, and desires for lower, and that the desire for the higher would conquer» (s. 269).<sup>92</sup> Men som det bemerkes etterpå: «She forgot that her 'higher' and 'lower' were arbitrary» (ibid.). I en fri indirekte diskurs fortelles det hvordan «Miriam was tortured. Paul could choose the lesser in place of the higher, she saw. He could be unfaithful to himself, unfaithful to the real, deep Paul Morel» (s. 291), som om hvem Paul er, er satt i stein. Det påpekes imidlertid at de sidene ved Paul som Miriam ikke vil vedkjenne, det hun karakteristisk betegner som et begjær til det lave, er «three quarters» av ham (ibid.); og det kan slik lett tenkes at hvis Miriam og Paul hadde giftet seg, ville Paul blitt utsatt for en lignende forakt og kontroll som Walter, og videre da et tap av liv for dem begge, i utilfredshet.

Hos Clara derimot får Paul utløp for seg selv. Clara er svært ulik Miriam. I forholdet deres er det ingen impotens, i det minste mens relasjonen ennå er fersk, noe som er slående i kontrast til Paul og Miriams forsøk på intimitet; og det er nærliggende å tro at det kommer av at Clara er langt mer fysisk, langt mer tilstede i sin kropp. Paul kommenterer henvendt til Miriam om Clara at hennes munn er «made for passion» (s. 225), til forskjell da fra Miriam og Gertrudes sammenbitte smil. Det fortelles hvordan hun «could run like an amazon» (s. 290) og hvordan «her strong form [...] seemed to slumber with power» (s. 313). I beskrivelsene av henne er det også fruktbarhetsassosiasjoner, «a certain heaviness, the heaviness of a very full ear of corn» (s. 350), og der Miriam og Pauls forhold var eiendommelig ved sitt fravær av fysisk intimitet, fortelles det om Clara og Paul hvordan de «stood leaning against one another, silent, afraid, their bodies touching all along» (s. 353). Det er m.a.o. ikke Pauls mor som er i veien for Miriam, men muligheten av en fysisk kvinne, en mulighet

---

<sup>92</sup> Denne oppstillingen i seg selv viser hennes puritanisme.

Clara presenterer for ham. «It was strange how Miriam, in her bowed, meditative bearing, looked dwarfed, beside this woman with the handsome shoulders» (s. 222).

Det er flere svært slående kontraster. Sammenlignet med Miriams nølen slik vi vitnet den bl.a. i scenen med matingen av høna, fortelles det om Clara hvordan «Paul loved the determined way she rushed at the hay-cock and leaped, landed on the other side, her breasts shaken, her thick hair coming undone» (s. 290). Hun både hopper og ler,<sup>93</sup> og klarer sådan å utfolde seg: «She stood on the top of the stile, and he held both her hands. Laughing, she looked down into his eyes. Then she leaped, her breast came against his» (s. 352),<sup>94</sup> og det fortelles også hvordan «She *let herself* run» (s. 354, min utheving). Men ikke bare dét, Clara er også kyssbar, for «he held her and covered her face with kisses» (s. 352), til forskjell fra Miriams «horror», og det påpekes endog at «He kissed her, and she *gave way to joy*» (s. 356, min utheving).

Ulikt offermotivert om Miriam, fortelles det hvordan Paul «was curious about her [Clara]. Perhaps life had been cruel to her», og at han da «forgot Miriam» (s. 277). Clara vil få det godt av hans kjærlighet, hun trenger den, og kanskje hun, som hun selv sier om en annen, «wants a man» (s. 277), mens Miriam bare har vondt av hans nærhet. «He experienced a thrill of joy, thinking she might need his help. She seemed denied and deprived of so much. And her arm moved mechanically, that should never have been subdued to a mechanism, and her head was bowed to the lace, that never should have been bowed» (s. 304). Forskjellen mellom Clara og Miriam på dette punktet merkes dessuten den første gangen Paul og Clara elsker. «She turned to him with a splendid regal *movement*. Her mouth was *offered* him, and her throat, her eyes were *half shut*, her breast was tilted *as if it asked for him*» (s. 353, mine uthevinger). Det vi her observerer er at hun vender seg til ham med en bevegelse og slik stadfester livet, åpner på en god note; riktignok står det at munnen hennes «was offered him», men snarere enn et offer er det en invitasjon; hun byr seg frem, og øynene hennes er halvt lukkede, som både kan vise til at hun vakler på grensen til ekstase eller vise til en fraskrivelse av bevissthet og av *à se*, at hun gir seg over til sansene,<sup>95</sup> som vel går ut for det samme; og i det at brystet hennes på sett og vis «asked for him», er det en sterk kontrast til Miriam og hvordan hendene hennes løftes «in a little pleading movement» som vi så tidligere. Det presiseres at Clara «gave *herself*» (s. 383, min utheving) og ikke som et offer, m.a.o. hun gir *hele* seg, både sin oppmerksomhet og kropp, og gir seg selv, som betyr: gir seg over til lidenskapen, til øyeblikket, der Miriam til forskjell gir sin kropp som en slags symbolsk pant.

Romanen understreker selv poenget med kontrasten når det påpekes hvordan Paul «was

---

93 En merkelig ting å peke på, – men i dét at det er merkelig for oss, at det å le på sett og vis er bemerkelsesverdig, poengteres kanskje Miriams avstand.

94 Denne episoden utspiller seg forøvrig like etter at de har snakket sammen om hvorfor Paul ikke lenger ville være sammen med Miriam.

95 Da tenkt 'à se' ikke som empiri, men noe platonsk eller carthesisk, å se med ens sinn.



going to Clara for something vital, not as a man goes for pleasure to a prostitute» (s. 362). Den vitale forskjellen mellom Miriam og Clara også gitt direkte uttrykk for i romanen, i en scene. Paul og Clara rusler utendørs etter Claras første møte med Pauls mor, som forøvrig også Miriam var invitert til. Paul «slid his arm round her waist. Feeling the strong motion of her body under his arm as she walked, the tightness in his chest because of Miriam relaxed, and the hot blood bathed him. He held her closer and closer» (s. 371). Splittelsen er her borte. Pauls kjærlighet til Clara, som det bemerkes, «was wholesome» (s. 300), «making him feel whole» (s. 396).

## Alvor og intensitet

Vi har allerede observert for Miriams innflytelse på Paul i form av skam, men et annet og beslektet problem til at deres forhold ikke fungerer, at det ikke er 'wholesome' og ikke leder til en slags vitalistisk fullbyrdelse, er den følelse av intensitet og av alle tings alvor som hun fyller ham med, som er hennes egen følelse for dette. Hvorfor hater Paul denne siden ved henne? Miriams alvor er noe Paul henger seg opp i, og det gir inntrykk av å være en svært medvirkende årsak til at han omsider forlot henne. I brevet han skriver til henne da han melder henne sitt nei: «I might marry in the years to come. It would be a woman I could kiss and embrace, whom I could make the mother of my children, whom I could talk to playfully, trivially, earnestly, but never with this dreadful seriousness» (s. 292). Er problemet at Paul med Miriam blir *for* bevisst, og hvorfor er det et problem? De gangene de begge er glade og (iøynefallende) «unconscious of it», betegnes i romanen som «real living» (s. 190), samtidig som det bemerkes at «These times [...] they almost ignored» (loc.cit). «The intimacy between them had been kept so abstract, such a matter of the soul, all thought and weary struggle into consciousness» (s. 209). I diktet «Last Words to Miriam» skriver Lawrence: «You woke my spirit, you bore me/ To consciousness» (1993b: 111), og det bemerkes i romanen at hun er for Paul «only his conscience, not his mate» (s. 337), og at han sammen med henne kjenner «the torture of self-consciousness» (s. 292).

Dette er naturligvis det overhengende problemet fra tidligere, om splittelsen. Det fortelles om Paul at «There had come into his forehead a knitting of the brows which was becoming habitual with him, particularly when he was with Miriam» (s. 225), noe som er slående med tanke på det vi petegnet som Pauls fødselsmerke, hans «peculiar pucker in his forehead». Miriams intensitet, som uttrykker hennes egen avstand, er med på å føre Paul stadig lengre bort fra sin kropp, og når han er med henne er det for ham «Never any relaxing, never any leaving himself to the great hunger and impersonality of passion. He must be brought back to a deliberate, reflective creature» (s. 328).

Alvoret er å ta stilling, å kjenne konsekvens, å alltid være på tuppen av en eksistensiell eller

iallfall intellektuell spydspiss, alltid tvunget til å forstå, komme på avstand og høste alt det tenkningen og hans egen (menneskelige) utilstrekkelighet ploger opp i. Paul tvinges til å prøve å forstå pga. Miriam sine avvisninger av hans kropp og disse avvisningenes ambivalente natur. «Why did she make him feel as if he were uncertain of himself, insecure, an indefinite thing, as if he had not sufficient sheathing to prevent the night and the space breaking into him» (s. 231). Som det fortelles, «in contact with Miriam, he gained insight, his vision went deeper» (s. 190), men dette 'deeper' har en bitter klang. Skjønt Louis Martz har rett i at Miriam leder Paul videre mot det vi kan kalle hans vitalistiske oppdragelse,<sup>96</sup> at som det står i romanen «She alone helped him towards realisation» (s. 267), er det derimot nettopp fordi hun *ikke* har noe å gi, at hun fyller ham med sult, en sult han senere i Clara får mettet; og at Miriam da er å regne som den pike han ikke fikk,<sup>97</sup> noe uopnåelig han strebet mot og tantalisk forsøkte å vinne, men heller vant seg selv, så å si.

## Sivilisasjon og natur

Forholdet mellom Paul og Clara surner etterhvert, det også. Grunnene som oppgis i den anledning er mange, men ett av de som følger dem helt fra starten av, merker vi, er en skurring mellom begjæret deres og samfunnet, en samfunnsfordring som trenger seg på. De konkrete forhold er at Clara ikke bare er noe eldre enn Paul, men også gift. Forholdet deres er derfor en fare for Claras rykte, noe som nok er en samfunnsforestilling som Paul gjerne skulle ha kjempet mot, men som like fullt har reelle følger. Det blir satt i perspektiv av Pauls mor, som sier til ham: «But you know what folks are, and if once she gets talked about →» (s. 358). Clara kan m.a.o. ødelegge sine muligheter i livet gjennom lidenskapen til Paul.

Vi merker det i deres skamfullhet blant folk, da spesielt hvordan Clara føler seg som en kriminell, hvordan hun «hung her head, afraid of the people they met» (s. 350), noe Paul er bevisst og som gjør at også han føler seg som kriminell, ved at han gjør Clara til en. Som William, så Paul, så Miriam, så Clara. Også hun «suffered badly from her mother» (s. 304), en erkjennelse so gjør at Paul «felt as if his eyes were coming very wide open» (ibid.). En gang etter at Clara avviser Pauls tilnærmelser, til tross for at øynene hennes er «heavy with passion» (s. 384), spør han seg selv hvorfor «she had refused to come to him openly so that her mother would know» (loc.cit); eller tidligere på den samme kvelden, når Paul, Clara og Claras mor sitter for å ete, og moren hennes «pointing a scornful fork at Clara» (s. 378) og Claras nakne armer, «do you call *that* looking nice! [...] That, that looks as if it wasn't properly dressed» (loc.cit), og at Clara da «sat with bowed head»

---

96 En videreføring av Flauberts sentimentale?

97 «Der er mangan Mand bleven Geni ved en Pige, mangan Mand bleven Helt ved en Pige, mangan Mand bleven Digter ved en Pige, mangan Mand bleven Helgen ved en Pige; – men han blev ikke Geni ved den Pige, han fik» (Kierkegaard 1997b: 60) .

(ibid.), «humiliated, and lonely» (s. 379).<sup>98</sup>

Paul sier til Clara at «You seem to feel you have done a wrong» (s. 358). Det Clara er redd for er «if they knew» (ibid.), men Paul svarer: «If they knew, they'd cease to understand. [...]. Here, with only the trees and me, you don't feel not the least bit wrong, do you?» (ibid.). Når det er Paul som er avvisende og bøyd, for han sin del når han er på jobb, ønsker også Clara «to break through the sham of it, smash the trivial coating of business which covered him with hardness, get at the man again» (s. 396). Iøynefallende, først når de er borte fra folk har de evnen til å leve ut sin lidenskap for hverandre, og elskovscenene dem imellom foregår ute i naturen, – på den røde leiren ved elvebredden, på stranden, i skogen utenfor turstien, far from the maddening crowds. Skillet her mellom naturen og sivilisasjonen poengteres i en passasje etter at de har elsket, sluntrende tilbake fra elvebredden: «They had a stiff climb to get to the top again. It took them a quarter of an hour. When he got onto the level gradd, he threw off his cap, wiped the sweat from his forehead, and sighed. "Now we're back at the ordinary level," he said» (s. 356). I en senere scener etter at de har elsket, understrekes det igjen, når de er på vei for å gå tilbake, fortelles det at «they saw other lovers stealing down the opposite hedge» og at det derfor «seemed natural they were there. The night contained them» (s. 398).

---

98 Paul protesterer derimot karakteristisk for Lawrence. Når Mrs Radford (Claras mor) sier «What should I like to see her make a fool of herself for!» (s. 378), påpekes det at Paul «would fight her» (ibid.) og han svarer: «I've seen people look bigger fools, [...] When they made frights of themselves» (loc.cit).



## Kapittel 8. Ekstasens favntak

If only I let it bear me, carry me, if only it carry me! [...]  
The rock will split, we shall come at the wonder  
(Lawrence 1993b: 250).

### Resepsjonens tolkning av ekstasen

Det er i Paul og Claras beste øyeblikk sammen at samfunnets tyngde er borte, borte i kraft av øyeblikket og ekstasen. Vi skal nå se mer på ekstasen, dette romanen kaller «a very ecstasy of living» (s. 408), da det er et bærende motiv i romanen, og dessuten et stort punkt i den psykoanalytiske resepsjonen. Det er selvsagt også et betydningsfullt motiv i relasjon til motivene om kroppen og bevisstheten, Miriams alvor såvel som Gertrudes vilje, og Pauls forsøk på å overkomme dem begge, og det som rommes i overkommelsen, nemlig frihet, og da en frihet vi skal se at er uløselig knyttet til det vitale.

Å betegne ekstasen som et favntak, som jeg gjorde i overskriften, kan kanskje forlede til en ødipal tolkning: vi ser for oss det hjelpeløse barnet ved morens bryst, eller en slags Peer frelst i ei Solveigs barm. Dette er en ambivalens som romanen selv spiller på, og resepsjonen er med på notene. Ekstasen er for den psykoanalytiske resepsjonen å forstå som en sublimering av naturen/verden til å bli en stor, omfavnende Moder. Hos f.eks. Calvin Bedient i artikkelen «The Vital Self», blir følelsen av evighet og den store Væren som Paul opplever i naturen, med kvinner, i dionysisk ekstase, tolket som en projisering av moren i det sublime (1988: 76), og videre, ved å studere «Paul's connection with his mother [...] and the ease with which it passes, at her death [...] into a mystical worship of the world» (ibid.: 75), kan man ifølge Bedient forklare Lawrences «metaphysical conviction» (ibid.: 72) og «mystical vitalism» (ibid.: 75). Gavriel Ben-Ephraim i «Paul's Passion» og Daniel A. Weiss i den tidligere nevnte «The mother in mind», er samstemte om at Paul bruker Miriam og Clara som «a means to experiences of self-loss» (Ephraim 1988: 134), at «both relationships create versions of Paul's original fusion with his mother» (ibid.) og at «Paul's merger-experiences with the universe can be viewed as replacement for maternal engulfment» (ibid.), m.a.o. at de kvinnene Paul elsker «function as substitutes» (ibid.).

Ephraim bygger videre på resonnementet i en påpekning av Claras vitalitet, hvor han hevder at «the desire for self-annihilation Miriam felt in Paul becomes the essence of his love for Clara. Clara overwhelms Paul with a sense of self-reduction that recreates mother-infant proportions as it instances his obliteration by women» (ibid.: 132). Ephraim har forsåvidt rett i at selvutsløttelse er kjernen i Pauls kjærlighet (som jeg snart vil gjøre rede for), men den har ingen forbindelse med

morskompleks og et ønske om å domineres. La oss se nærmere på den passasjen Ephraim legger til grunn:

He was Clara's white heavy arms, her throat, her moving bosom. That seemed to be himself. . . . There was no himself. The grey and black eyes of Clara, her bosom coming down on his, her arm that he held gripped between his hands, were all that existed. Then he felt himself small and helpless, her towering in her force above him» (s. 375-376).

Ved å lese analysen hans av passasjen, forventer man at den består av et Madonna-motiv: en mann som ligger i en kvinnes trygge armer eller tett hvilende på hennes bryst, som når Lawrence i et dikt om Frieda skriver at han føler seg hjemme mellom hennes bryster, noe som åpenbart kan tolkes freudiansk. Vi ser derimot at Paul og Clara ligger bryst mot bryst, likeverdige, både som mennesker og i begjær, og at snarere enn å bli holdt av henne, er det han som holder henne, «her arm that he held». Videre hevder Ephraim at «In his relationships with Clara Paul's problems lead [...] to supreme and liberating experiences of unity» (1988: 133). Det han argumenterer for er at den følelsen av enhet som Paul opplever i ekstasen, er en tilbakevending til det tapte morsbryst, dvs. en overkommelse av den angivelige splittelsen i Paul mellom Loven (faren) og Begjæret (moren).

Hvis vårt forsett og dype ønske er å prøve å nå frem til en nærmere forståelse av Lawrence og gjøre romanen rett, kan den psykoanalytiske resepsjonens villfarelse på dette punktet, slik vi ser det hos Bedient, Weiss og Ephraim, knapt understrekes nok. Tolkningen deres av dette éne motivet, reduserer hele romanen, som om den var snørt inn av et korsett og som om all romanens kompleksitet bunner i et heller avfeieende kompleks.<sup>99</sup> Alle de tre nevnte viser en eksemplarisk evne til observasjon, men tolkningen deres av funnene og den forståelsen de presenterer av ekstasen og for Pauls konflikt, er absurd, et vrengebilde, og en tolkning som synes å foretrekke «en håndfull "visshet" fremfor et helt lass av skjønne muligheter» (Nietzsche 2008: 15).<sup>100</sup>

## Å vinne verden

Om Paul fortelles det hvordan «As a rule, when he started love-making, the emotion was strong enough to carry with it everything, reason, soul, blood, in a great sweep, [...]. Gradually the little criticisms, the little sensations were lost, thought also went, everything borne along in one flood. He

---

99 Eller som når Deleuze kritiserer strukturalismen for at den «warps the lines of flight instead of following them and tracing them and extending them» (2007: 37), eller Eagleton når han skriver om nettopp psykoanalytisk reduksjon av *The Waste Land*: «The diverse, divided materials of Eliot's poem are tamed to a coherent narrative, the shattered human subjects of the work unified to a single ego» (2008: 157).

100I det følgende forsøket på å vinne motivet tilbake, kommer jeg ikke til å kunne unngå å trekke frem andre diktverk og romaner der assosiasjonene bryter frem. I det minste går det til å attestere at ekstasen hos Lawrence står for noe langt mer enn det den psykoanalytiske resepsjonen har redusert den til.

became, not a man with a mind, but a great instinct» (s. 408). Som vi ser fra dette sitatet, er seksualiteten og den medfølgende sublimeringen for Paul ikke begjæret etter å smelte sammen med en eller annen slags Gaia eller Moder Jord; hvis det er et middel til noe så er det middelet til å flykte fra (eller mer affirmativt: tilintetgjøre) sin nedtyngende bevissthet, hans apollinske selv som hans mor i stor grad er skyld i og omstendelig har satt i form. Ekstasen, rusen, det dionysiske eller det sublime – hva for navn man enn gir det – viser her ikke til det Paul ikke kan få *i* moren (m.a.o. et kompleks), men det han ikke kan få *på grunn av* moren (m.a.o. hennes makt), og det er en viktig distinksjon. I morens skygge er han ikke åpen for livets muligheter, mens i det dionysiske, ekstasen, han har sett livets hele utstrekning og aner nå hva livet rommer, og kommer endog i kontakt med det (i den grad det er noe man kan 'komme i kontakt' med) ved tilintetgjørelsen av alt smått og privat, av hensyn, fordringer, skam. Isteden for en splittelse mellom forbud og begjær, er det tale om en splittelse i ham selv mellom hans natur og oppdragelse, som i ekstasen overkommes ved at oppdragelsen og bevisstheten mister sin kontroll over ham, og at det her ikke er et skille, men en deltakelse, en deltakelse i livet.

Det som innebæres i dette er at ekstasen for Lawrence, såvel som for Deleuze (selv om Deleuze betegner det som delirium), nettopp er det motsatte av dét den psykoanalytiske resepsjonen vil ha det til (Deleuze 2013: 10:50-11:05). Som Deleuze påpeker i en av sine dialoger, delirium er noe kosmisk, ikke privat. «If I am going to get delirious, it won't be about my childhood, about my little private affairs. We "délire"... Delirium is cosmic, one "délires" about the ends of the world, about particles, about electrons, not about papa and mama, obviously» (ibid.: 16:10-17:10), «One "délires" the world and not one's little family» (ibid.: 12:00-12:08).

En av romanens mest siterte passasjer, antakelig for sin skjønnhet, er en hvor de nettopp har elsket og hviler ut på et jorde:

All the while, the peewits were screaming in the field. When he came to, he wondered what was near his eyes, curving and strong with life in the dark, and what voice it was speaking. Then he realised it was the grass, and the peewit was calling. The warmth was Clara's breathing heaving. He lifted his head and looked into her eyes. They were dark and shining and strange, life wild at the source staring into his life, stranger to him, yet meeting him. And he put his face down on her throat, afraid. What was she. A strong, strange, wild life, that breathed with his in the darkness through this hour. It was all so much bigger than themselves, that he was hushed. They had met, and including in their meeting the thrust of the manifold grass stems, the cry of the peewit, the wheel of the stars. (s. 398).

I sitatet ser vi den enheten Ephraim siktet til, men det er isteden en enhet med verden og livet.

Det er et bilde av storhet, av utstrakthet, av å innse at man er del av noe langt større enn det som til

nå har vært livets innhold. Clara og Paul har opplevd det Kant betegner som det matematisk sublime, det som «*uavhengig av enhver sammenligning er stort*» (Kant 1995: 121) og «*det i sammenligning med hvilket alt annet er lite*» (ibid.: 123).<sup>101</sup> De er nå klare over verdens muligheter. Deres egne små grenser er sprengt. Forestillingene er oppløst som følge av erkjennelsen av noe større, og samfunnets strenge fordring er brutt av et mangfold. Erkjennelsen av dette mangfoldet skaper imidlertid en ny splittelse, denne gangen mellom Pauls egen idealitet og det forsteinede samfunnet.

Inntrykket vi får i romanen, men enda mer i Lawrences senere forfatterskap, er at samfunnet er uangripelig, låst, forsteinet. Som Adorno skriver i essayet «Fortellerens posisjon i vår tids roman», har romanens sanne gjenstand siden Fieldings *Tom Jones* «vært konflikten mellom det levende menneske og de forstenede forhold» (1992a: 44). Paul klager: «What was, was! – with all his young will he could not alter it» (s. 281) og avslutningsvis føler han seg «unsubstantial, shadowy, as if he did not count for much in this concrete world, he drew himself together smaller and smaller» (s. 451). Denne verdenen er den materielle verden, karriereverdenen, morens verden – av plikter, mål og hensyn, slik William går under i den, slik Miriam unngår å realisere seg selv i den. Samfunnet er England, og det forsteinede er et småborgerlig, puritanistisk, industrielt nett.<sup>102</sup> Men det er ikke bare samfunnet som er forsteinet, for som *Sons and Lovers* så tydelig poengterer, det er også tilstedeværende en innflytelse fra generasjonene og familien.<sup>103</sup>

## Ekstasen som flukt og kroppen som steinbryter

Kort, samfunnet hos Lawrence er steilt og uoverstigelig, – foruten i ekstasen. Det er *dette* som er betydningen av motivet: ikke som en tilbakevending til en slags stor, identifiserende mor, ikke en tilfredsstillelse av en incestuøs projisering, men som en *flukt*, det Nietzsche kaller «den frie, fryktløse flukt» høyt hevet over mennesker, skikker, lover og de tradisjonelle vurderingene av tingene (Nietzsche 2012: 46), og det som i flukten røres ved. I sin nietzscheanske bok *Study of Thomas Hardy*, skriver Lawrence at «the act, called the sexual act, is not for the depositing of seed. It is for leaping off into the unknown, as from a cliff's edge, like Sappho into the sea» (1985: 53). Bildet av ekstasen og natten representerer m.a.o. ikke moren og døden, men en verden uten lys, en verden der Dionysos råder, ikke Apollon, solen, sivilisasjonen. «Du har forkyndt mig,/ at Natten er

---

101Hadde jeg mer tid og plass, eventuelt en ny oppgave å skrive, ville jeg ha koblet ekstasen hos Lawrence til det sublime, da først og fremst slik det settes opp i Kants *Kritikk av dømmekraften*.

102«Det som forlanger å bli nevnt ved navn er tingliggjøringen av alle forhold mellom individene, forvandlingen av deres menneskelige egenskaper til smøringsolje i et knirkefritt maskineri, den universelle fremmedgjøring og selvfremmedgjøring, og til dette er romanen kvalifisert som få andre kunstformer» (Adorno 1992a: 44)

103I den grad Hemingway er en amerikansk Hamsun, er Lawrence av den samme slekt, men Lawrence, til forskjell fra disse to andre, har bånd til familie, til hjemland, til kvinner, bånd som litteraturen hans anstrenger seg for å bli kvitt.



Livet/ og gjort mig til Menneske», som Novalis skriver et sted (1930: 122). Deleuze påpeker at «The great and only error lines in thinking that a line of flight consists in fleeing from life; the flight into the imaginary, or into art. On the contrary, to flee is to produce the real, to create life, to find a weapon» (2007: 49).

Å skape det virkelige, blir det her foreslått av Deleuze, og at dette virkelige er et våpen. Hva menes med dette? Ekstasen er hos Lawrence en følelse av en slags høynet virkelighet, og denne følelsen er bare en annen betegnelse for den kroppens indre realitet vi diskuterte i kapittel fire. Når Miriam presenterer Paul for Clara, klarer hun ikke å forestille seg at Paul «should throw away his soul for this flippant traffic of triviality with Clara» (s. 291), men det som her av henne betegnes som trivielt, er trivielt for en puritanistisk tenkning, men for Paul har den en annen betydning. For ham, og for Clara, er det den dypeste bekreftelse. Seksualitet er ved sin sanselige fest, i adiafora, bevissthetsgjørende og slik også frigjørende, man blir klar over seg selv. En gang etter at de har elsket, bemerkes det at «there was a verification which they had had together. Nothing could nullify it, nothing could take it away. It was almost their belief in life» (s. 398).

«It was for each of them an initiation and a satisfaction. To know their own nothingness, to know the tremendous living flood which carried them always, gave them rest within themselves. If so great a magnificent power could overwhelm them, identify them altogether with itself, so that they knew they were only grains in the tremendous heave that lifted every glass-blade its little height, and every tree, and living thing, then why fret about themselves: they could let themselves be carried by life.» (ibid.).

Istedet for å være båret *mot* livet, er de her båret *av* det, «as if they had been blind agents of a great force» (s. 399). Det bevissthetsgjørende ved ekstasen, det som gjør at de ser klart, merker vi fra sitatet ovenfor er svært forskjellig fra den måten de er bevisste seg selv gjennom skam og gjennom plikt. De er ikke bevisste seg selv som personer, *personae*, men som natur.<sup>104</sup> I aforismen «Til beroligelse» omtaler Nietzsche de mulige virkningene av sin filosofi. Etter å ha spurt seg selv «Blir ikke sannheten fiendtlig overfor livet, overfor det beste?», skriver han at

Til syvende og sist ville man leve blant menneskene og med seg selv som i *naturen*, uten ros, anklager eller opphisselse, idet man frydet seg over mangt og meget som over et skuespill, mens man tidligere hadde fryktet for de samme tingene. I en slik situasjon ville man være kvitt intensiteten, og man ville ikke lenger så sterkt oppleve det intense presset fra tanken om at man ikke er bare natur, eller at man er mer enn natur (2012: 46).

I *Sons and Lovers* synes forutsigelsen oppfylt, men kanskje enda tydeligere speilet i *The Rainbow*,

---

<sup>104</sup>At de er bevisste som natur, innebærer også at de er bevisste sin forskjell til naturen, i kraft av bevisstheten. De både er natur og er det ikke.

hvor det ikke bare vises i kraft av motivet, men endog kommenteres direkte, nesten som en avskrift av Nietzsche, nær slutten av romanen når Ursula er alene: «She was in some other land, some other world, where the old restraints had dissolved and vanished, where one moved freely, not afraid of one's fellow men, nor wary, nor on the defensive, but calm, indifferent, at one's ease. [...]. The bonds of the world were broken. This world of England had vanished away» (1993a: 438). Lawrence bemerker om Thomas Hardy iøynefallende at romanene hans omhandler «the tragedy of those who, more or less pioneers, have died in the wilderness wither they had escaped for free action, after having left the walled security, and the comparative imprisonment, of the established convention» (1985: 21), som igjen får meg til å tenke på John Keats ode, hvor han skriver: «Fade far away, dissolve, and quite forget/ What thou among the leaves hast never known» (1912: 191). Fra dette forstår vi hvorfor den røde leiren ved elvebredden er så innbydende for de to elskende, og dessuten hva Paul mente da han spurte Clara, som vi siterte tidligere, «Here, with only the trees and me, you don't feel not the least bit wrong, do you?» (s. 358). Ekstasen bærer dem vekk, på livet, på noe større, noe som tar det andres plass.<sup>105</sup> Vassenden bemerker hvordan vitalismen ofte yter «motstand mot fornuftens og vitenskapens fremganger, og søker å gripe livskraftene instinktivt ved å vende seg mot naturlighet og autenticitet» (2012: 14). Naturlengselen er slik et uttrykk for sentimentalitet i schillersk forstand, våre vink og hopp mot naturen en innrømmelse av hvor langt vi er fra den, skilt ved en avgrunn, slik vi vitner det i anstrengelsen når Paul og Miriam er sammen, eller i Clara og Pauls lykke når de makter å overstige den.<sup>106</sup>

Likevel, å si at ekstasen er en flukt fra samfunnet, er ikke helt presist. Som Geoff Dyer påpeker i *Out of Sheer Rage*: «Up until then the question is what you are freeing yourself *from*; the real question, however, as Nietzsche points out – and Lawrence repeats in his Nietzschean *Study of Thomas Hardy* – is free for what?» (1997: 137). Det flukten heller er, er en flukt til seg selv, et utfoldende, fritt og blivende selv, som jo nødvendigvis er en flukt fra samfunnet hvis det ene utelukker det andre. Det er dette Deleuze mener med at flukten ikke er det å flykte fra livet, men å skape noe virkelig og å finne et våpen. Det er å flykte reduksjon. Ekstasen er først og fremst en utopisk bibringelse, som viser muligheten, mangfoldet, fluktlinjen, – Kierkegaards angstfulle frihet ved avgrunnen, en verden bak den konstruerte verden, en verden i friksjon med de forestillinger

105Som det heter i *St Mawr*: «I virkeligheten hadde det vært et herlig ritt. Det var ikke bare farten; det var den mektige bølgen av liv, den som ingenting på jorden kan sammenlignes med, en bølge av hett, brusende liv, som løftet og bar dem begge, bar ham selv med inn i en annen verden, bort fra nervenes verden.» (Lawrence 1935: 50).

106Vitalisme er derfor en slags nødvendighet, som kan gi en forklaring på utspringet i sykdomsherjede mennesker som Munch, Nietzsche og Lawrence; at et lykkelig menneske er den som har en god fordøyelse, en innsikt som bunner i eget angstfullt magebesvær; at det under sunnhetsfordringen ligger en kvalme overfor den hele, vide verden, en avsky, en avstand, alt annet enn det et vitalistisk enfold eller ubekymrhet innebærer; og at et sunt, forstandig menneske aldri vil finne på (dvs. ha behov for) å skrive, bli skuespiller eller komponere musikk (slik vi kjenner det fra *Tonio Kröger*).

man settes ut i verden med, å vite at man er *mer*. I diktet «Manifesto» skriver Lawrence: «Plunging as I have done, over, over the brink/ [...] plunging upon sheer hard extinction;/ [...] What can I say more, except that I know what it is to surpass myself?» (1993b: 266). Å kalle det for en naivitet innrømmer vår manglende forståelse eller i det minste vårt manglende ordforråd for anledningen; det er ikke en naivitet, men ordet setter oss likevel på riktig spor, på sporet av det forut, noe som låter som mystisisme, men som bare er mystisisme ut av nøden etter noe annet, behovet for svar; det forut er Prøysens blanke ark, en begynnelse, en bliven, – det er dét man møter i ekstasen. Det utopiske er nettopp i å oppdage verdens foranderlighet bak fasaden til det forsteinede i samfunnet, å oppdage at «everything is departure, becoming, passage, leap, daemon, relationship with the outside» (Deleuze 2007: 36) og kjenne det i den dypeste grunnen av sin kropp.

Individets iboende mulighet for transfigurasjon, slik vi kjenner det fra Lawrence, er svaret hans på det forsteinede og statiske samfunnet som Adorno setter opp. I alle karakterene, men mest tydeliggjort i Miriam og Gertrude, er det alltid et *potensial* til å endre seg og til å leve, og som vi har vært inne på, er tragedien nettopp dét at de ikke griper muligheten.<sup>107</sup> Lawrence viser til denne muligheten i et av sine Mexico-essays, hvor han skriver at «whether we are a store-clerk or a bus-conductor, we can still choose between the living universe of Pan, and the mechanical conquered universe of modern humanity. The machine has no windows. But even the most mechanised human being has only got his windows nailed up, or bricked in» (2009: 164). Lawrence sin vitalisme motsetter seg derfor fatalisme (her til forskjell fra Hardy), da livet nok er en strøm som kan demmes opp, men som i ekstasen åpnes, slik det f.eks. kunne ha vært et utløp for Miriams intensiteter. Vitalismen hans er derfor mer enn sivilisasjonskritikk, mer enn negativitet og trass, og isteden et affirmativt apropos for naturlighet og for plastistiteten i individer, en tale for den understrøm av bekræftende instinkt som bryter frem når og der samfunnsforestillinger (andrenaturen) forkalker mulighetene for livsutfoldelse, som igjen er en tale for personlig frihet, slik vi bl.a. ser det i Pauls unndragelse fra Miriams ønske om å holde ham for seg selv og kun vedkjenne en tredjedel av hans vesen, når han sier «you love me so much, you want to put me in your pocket. And I should die there smothered» (s. 461).

## En ny morgen: oppløsning av individualitet

Der Gertrude og til dels også Miriam søker å kontrollere sine liv og sine omgivelser, å holde det i ro og i sin makt,<sup>108</sup> inklusivt Paul, «pursuing him with my will» (1993b: 47) som det heter i diktet

---

<sup>107</sup>Ekko av de første linjene i *Lady Chatterley's Lover*: «Ours is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragically».

<sup>108</sup>Forøvrig som Hermione i *Women in Love*.

«Monologue of a Mother», er ekstasen til forskjell nettopp det å miste kontroll, eller i oppsøkingen av den: å gi slipp. Ekstasen er, som vi har vært inne på, en midlertidig oppløsning av individualitet, i likhet med det dionysiske hos Nietzsche, en «berusende henrykkelse som stiger opp av menneskets innerste grunn», en «sønderbrytning av det individualiserende prinsipp [...] som lettest kan gjøres tydelig for oss gjennom bildet av rusen» (Nietzsche 1993: 40). Ikke bare er skammen og fordringene borte, men også deres identiteter og selv, slik vi kan vitne det når Paul ikke kjenner Clara igjen etter at de har elsket på jordet, bare hennes «strong, strange, wild life, that breathed with his in the darkness through this hour» (s. 398), men også koordinatene, som når Paul sier: «Why should I be called 'Men' when I'm only myself» (s. 273).<sup>109</sup> Det at Clara og Paul i ekstasen ikke er bevisste som personer, men bevisste som natur, innebærer og tilkjennegir en beseiring av andrenaturen, at de ikke lenger er gitte, og ekstasen slik åpner for frihet, muligheter, forandring: den er en deterritorialisering (jf. Deleuze). Dette er ekstasens virkelige betydning. Det de opplever er den whitmanske eller nietzscheanske triumf over begreper, og de kan nå utfolde seg fritt, – i det minste for en stund. «We two, how long we were fool'd/ Now transmuted, we swiftly escape as Nature escapes/ We are Nature, long have we been absent, but now we return» (Whitman 2002: 92).

I en dionysisk passasje beskrives det hvordan «his blood kept sweeping up in great white-hot waves, that killed his consciousness momentarily» (s. 375) slik at «There was no himself» (s. 375). Det er når øynene deres er halvt lukkede, når de ikke ser, når de ikke er bevisste, når de ikke har kontroll, kort: når de har gitt seg over til ekstasen og det dionysiske, at livene deres synes å være fullbyrdet. Individualitetene deres opphører på samme vis som vi ser det i Munchs maleri *Kyss*, i en oppslukende lidenskap: «a long, whole kiss», «Her mouth fused with his, their bodies were sealed and annealed» (s. 353), og «There was nothing in the afternoon but themselves» (s. 355). Slik kan det for Paul tilogmed være når han er sammen med Miriam, og det bemerkes at «In the darkness, where he could not see her, but only feel her, his passion flooded him. He clasped her very close» (s. 327). Som vi vitner er det her ingen problemer med impotens, når han ikke ser henne. Dette er selvsagt ikke fordi Miriam ikke er pen, for det er hun jo, men pga. Miriams alvor, hennes alltid åpne øyne, det Clara kaller «the blood-hound quality in Miriam» (s. 370),<sup>110</sup> og Pauls intenst nærværende bevissthet sammen med henne. Dét at det her bemerkes at han ikke *ser* Miriam, synes å bety det motsatte, at han *faktisk* ser henne, at han ser henne for den hun er, som natur,<sup>111</sup> og at det *ikke* er slik det sies i «Last Words to Miriam», at: «And now I know, so I must be ashamed» (1993b: 87). Om Clara og hennes oppvåkning i kraft av lidenskapen, bemerkes det i en scene hvor hun betrakter Paul

109Noe som minner om John Donne: «Call us what you will, we are made such by love» (1996: 47), fulgt av verselinjer som ligner en ekstase: «The phoenix riddle hath more wit/ By us; we two being one, are it. [...] We die and rise the same» (ibid.).

110«"But I wish to know –" she replied. / He laughed resentfully. / "You always do," he said.» (s. 259).

111Som forøvrig ikke betyr at hun bare er et stykke kjøtt til å nytes, men et liv, verdig respekt.

at: «And she watched his quick hands, so full of life, and it seemed to her she had never *seen* anything before: till now, everything had been indistinct» (s. 364).

En senere gang etter at Clara og Paul har elsket fortelles det hvordan «They felt small, half afraid, childish and wondering, like Adam and Eve when they lost their innocence and realised the magnificence of the power which drove them out of Paradise and across the great night and the great day of humanity» (s. 398). Igjen forøvrig ser vi barnemotivet: ikke noe incestuøst, men som uskyld, og det barnlige da forstått som noe utenfor samfunnets makt, slik vi også har sett motivet bryte frem i Paul og Walter tidligere. Revolten til de to elskerne antydes her også i sammenligningen med Adam og Eva, med forelegg fra Milton, og som konsekvens av revolten en ny begynnelse og morgen. Poenget er, som i et dikt av Wergeland, at «Da fremkom Virk'lighed af første Favntag,/ af Adams brune og af Evas mørkblaa/ Blik, i det de drukned' i hinanden» (1946: 75), at de har støtt på en virkelighet i kraft av hverandres kropp, som kaster mistenksomhet over alt de kjenner fra før, – og i kraft av den nye virkelighet og innsikt, er det også en ny begynnelse.

Det de har lagt bak seg er sine gamle selv. I det at de er født på ny innebærer en oppløsning av individualitet i ekstasen. Til tross for en god artikkel gjør Daniel J. Schneiders feil, slik jeg ser det, ved å legge for stor vekt på individualitet hos Lawrence, at frihet kommer av en slags stolthet og isolasjon (1988: 152), og at han slik nedvurderer nødvendigheten av kjærlighet og intimitet. Nietzsche snakker om den frie, selvbestemte vilje, men spør også: når opphører den å være et bedrag? Når er personen bare en maske? Når har viljen grunnstøtt på seg selv? Heller er det derfor slik at kjærlighet og intimitet gir forløsning fra en for dominerende individualitet (dvs. vilje), og at det i *Sons and Lovers* er denne dominerende viljen som er problemet, jf. Gertrude, Paul, Clara og Miriam. Schneider kobler individualitet og spontanitet sammen, men spontanitet hos Lawrence (som hos Nietzsche) gir heller inntrykk av å være et fravær av individualitet, slik vi observerer det i Walters viljeløshet og utfoldelse, da spontanitet er å gi etter og bli del av, mens individualitet er å sette seg som forskjell, å forstå seg selv som noe eget. Individet forutsetter distanse, mens spontanitet heller viser til en mangel på distanse eller i det minste en overskridelse av den. Lawrence var selvsagt (f.eks. i kjølvannet etter 1. verdenskrig) svært kritisk, kanskje fortvilet, over utviklingen mot massesamfunn, flokkmentalitet, allmennvilje, og talte for viktigheten av individet som bastion mot denne bølgen, individets verdi i møte med en stadig mer mekanisk og konform verden; men hos Lawrence synes det å foreslås at individet for å våkne og skille seg fra en slik vilje – for å bli et ordentlig individ, så å si – må erfare eller gjennomgå en oppløsning av individualiteten, om så bare for å være kvitt den identiteten som er påklistret av andre, sin opprinnelige, dvs. oppdragelsen.

## Det dionysiske, selvutslettelse og dødsdrift: noen innvendinger

Ephraim peker på et problem ved den selvutslettelsen han mener å vitne i Clara og Pauls intime øyeblikk. Han spør: «why does intuiting the hugeness and life of the universe cause a parallel intuition of individual "nothingness"? Apprehending the life around us does not enlarge the self, but diminishes it» (1988: 134). Han argumenterer for at, som vi siterte tidligere, «Paul's merger-experiences with the universe can be viewed as replacement for maternal engulfment» (ibid.) og at selvutslettelsen slik er forklart som en dødsdrift, hvor moren med stor M da er det Paul håper å forene seg med, om ikke i livet så iallfall i døden, og at det derfor er dette Pauls verdensbegjær bunner i,<sup>112</sup> slik vi bl.a. kan se tegn på dødsdrift etter at han har elsket med Miriam, hvor det fortelles at «he felt as if nothing mattered, as if his living were smeared away into the beyond, near and quite lovable. This strange, gentle reaching-out to death was new to him» (s. 331). Derimot, oppløsningen av individualitet viser ikke til et ønske om å dø, heller tvert imot, for mer presist er det å si at ved å ha mistet individualiteten, er Paul ikke lenger redd for å dø, som betyr: han lever fullt. Slik er iallfall den dionysiske *rus*, men vi har også den dionysiske *avgrunn*, som Paul møter mot slutten når alt rakner. Men selv avgrunnen er vitalistisk, sett fra et nietzscheansk perspektiv om å elske sin skjebne, for det som avgrunnen presenteres er en ny begynnelse, en nyridding så å si, i kraft av ekstasen, lik en skogbrann som åpner opp for nye vekster, hvor det å være nær døden er som å gjenoppstå, å fødes på ny. I det at livene deres i lidenskapen er fullbyrdet, kan dessuten lede oss til å tenke at livene deres nå er fulle, og at det for dem nå – som det heter hos Shakespeare – kan komme det som komme må.

Det Ephraim ikke forstår eller legger merke til når det gjelder selvutslettelsen, er det nietzscheanske paradokset, nemlig at individet forstørres ved at individets rammer sprenges, individet som selv er en ramme, hvor rusen riktignok oppløser individet, men vender tilbake, endret, fornyet. Som det heter hos Kierkegaard: «selvet må brydes for at blive selv» (2011: 71). Individets eksistens bekreftes m.a.o. i individualitetens midlertidige tilintetgjørelse og følgende gjensamling.

---

<sup>112</sup>Calvin Bedient forsøker å argumentere det ved hjelp av logikk, om enn noe underlig: «Even though dead, Mrs. Morel holds Paul "up, himself." His identity, then, is somehow one with hers. She, however, has gone "abroad in the night"; hence it is with the vast night, much as it terrifies him, that Paul must now begin to feel connected. His mother has passed into the world; will not the world now "be" his mother?» (1988: 74). Nietzsche skriver et sted i *Ecce Homo* at «Det man i sine opplevelser ikke har tilgang til, har man heller intet øre for», og jeg vil freidig hevde at det stemmer her for den psykoanalytiske kritikken. Pauls avslutningsvise lengsel mot moren og døden, lengselen etter å gjenforenes med moren i døden, må taes for det den er. Han ønsker å dø og han ønsker å se igjen sin mor. Moren hans er derimot ikke (likesom av den grunn) å likestille med døden, og dødsdriften og morslengselen er ikke et gjennomgående motiv i romanen som følge av et avsluttende kapittel; og denne lengselen hvor moren representerer den store natten han sier nei til, er heller ikke slik at den kun kan forståes ut ifra en freudiansk horisont. Det synes meg heller elementært: Han kjenner *sorg*. Fortvilelsen viser at han elsket sin mor, men ikke at han elsket henne incestuøst. Å føle døden til noen man er glad i, er å føle en slik impuls, en fortvilelse over døden som står i veien for en gjenforening, et ønske om å overstige denne blokken i håp om at ens egen død faktisk kan innfri dette.

Den dionysisk opplevelse gjør at det apollinske selvet konstrueres på nytt. Egoet, selvet, er forutsetning for den moralske evne, som vil si, evnen til frihet, som igjen vil si: evnen til frihet er apollinsk betinget. Evnen *til* frihet er apollinsk, mens frihetsfølelsen *i seg selv* er dionysisk, og fra dette kan vi lede at frihet er selvets befrielse fra seg selv, dvs. fra selvets selv-forholden. Man kan kanskje hevde at man i ekstasen nettopp *mister* sin frihet, ved at man ikke har kontroll, men likevel er det i disse øyeblikkene Paul synes minst anstrengt og strekt ut, som vil si mest fri. Hos Lawrence er det ikke mindre ufridd å styres av sin vilje enn det er å styres av sin lyst. Paul har kanskje ikke kontroll, men ingen andre kontrollerer ham heller, han bare *er*, på samme vis som kråka, eller som det heter i et av Lawrences dikt, «the lightning and the rainbow appearing in us unbidden, unchecked» (s. 268).

Tidligere analyserte vi forskjellen mellom Walter og Gertrude først og fremst som en forskjell i vilje. Dette tar vi med oss hit.<sup>113</sup> Pauls kamp, the split, er derfor også kampen om å beholde sin vilje i møte med naturen, og å beholde naturen til tross for viljens innrettende, formende mekanismer, da gjerne en vilje slik den er satt i form av samfunnet. Kanskje er hardere ord her på sin plass, at det ikke er tale om å "beholde", men om å overleve, å ikke bli tilintetgjort, å hverken miste sin livsfylde eller sin individualitet, å ikke miste seg selv hverken den ene eller den andre veien. Forenklet er dikotomien her mellom det dionysiske og det apollinske, det dionysiske da selvsagt representert ved Walter. Viljen er for samfunnet noe enhetlig, noe satt i stein, noe som derfor kan rettes, dvs. innrettes, holdes styr på. Man får en vilje gitt seg, "den gode borger" f.eks., "den gode landsmann", "den gode mor". Men som Nietzsche skriver, «Jeg tror at viljen fremfor alt er noe *komplisert*, noe som bare ordet gjør til en enhet» (2008: 24). Nerven er nettopp dét at det i selvet er et mangfold. Når en puritanistisk vilje befaler seg til å avstå fra en lyst, innrømmes lysten, og innrømmes da som en del av selvet, som noe med tilgang til viljen, om man vil det eller ikke.<sup>114</sup>

Det man i ekstasen opplever er at individet ikke et speil av verden, men som knust glass, en mangfold av verdener, og i kraft av mangfoldet har det også en vond, bærende tvil, hvor smerten av denne tvilen er det som beviser ens forskjell, m.a.o. ens individualitet, tvilens bekreftende, dømmende knutepunkt, jf. "jeg tenker, altså er jeg". Mangfoldet er i det Deleuze kaller bliven, f.eks. Kafkas bliven-dyr og Lawrences bliven-kvinne, «one "délire" about history, geography, tribes,

---

113The Split slik jeg tegner det opp her kan minne om Peer Gynt og Brand, hvor Walter da naturligvis er slektning av den første.

114Nietzsche skildrer det fint i en passasje om stoikerne, som sikkert godt kan overføres til puritanismen slik vi kjenner den hos Lawrence: «Stoltheten vil innlemme naturen, ja, naturen selv i deres moral og foreskrive naturen deres idealer. De forlanger at naturen skal "være i overensstemmelse med Stoa" og vil at alt som finnes bare skal foreligge i deres eget bilde – som en uhyre, evig forherligelse og allmenngjøring av stoicismen! Med all deres kjærlighet til sannheten tvinger de seg selv til å betrakte naturen falskt så lenge, så utholdende, så hypnotisk-stivnet, nemlig så stoisk at de ikke lenger makter å se den på noen annen måte, – og et eller annet hovmod gir dem til sist også det sinnssyke håp at, fordi de selv kan tyrannisere – stoicismen er selvtyrannisering –, lar også naturen seg tyrannisere. Er da ikke stoikeren – et stykke natur? ...» (2008: 14).

deserts, peoples» (Deleuze 2013: 11:10), eller Whitman når han skriver «We become plants, trunks, foilage, roots, bark, [...] We are vegetables, minerals, [...] We are seas mingling» osv (2002: 93), – litteraturen da som en utforskning av verdener, eksperimentering, flukt.<sup>115</sup> Ekstasens flukt og oppløsning av individualitet, er ut ifra denne forståelsen derfor også å miste sin identitet, ens samfunnskoordinater om man vil, slik man ut ifra samfunnet er plassert og forstått. Masken taes av. Man er, slik sett, fri. Som Whitman sier igjen: «We have voided all but freedom and all but our own joy» (ibid.).

Ephraim hevder derimot, i en fornuftig innvending, at «Paul abruptly turns towards sexuality, exaggerating its powers of redemption. The notion of passion as all-redeeming contradicts the realized action of *Sons and Lovers*» (1988: 131), og videre at «The path that he discovers to salvation seems delusory» (ibid.), at Paul slik sett er en like håpløs tilbeder av det erotiske som protagonisten i Coetzees *Young*, i en åre antakelig etter Byron. Det Ephraim her rører ved gir en forklaring på Claras utilfredsstillelse, «But Clara was not satisfied. [...] They had *known* – but she could not keep the moment» (s. 398). Men er da seksualitet opphåuset? Er ekstasen som idé en motsigelse til det som kommer frem i romanens handling? Og er det som Clara og Paul opplever i ekstasen bare illusorisk? Sex er kanskje opphåuset i romanen ved at den trekkes frem som en nær eneveldig representant for ekstasen, når opplevelsen er mer allmenn, tilgjengelig også annensteds, som f.eks. på en huske i en låve, om enn der neppe skjellsettende nok, eller også i fortvilelsens avgrunn etter morens død. Men betydningen av den intimiteten Paul og Clara har, er ikke overdrevet. Dét de opplever i ekstasen og dét de der tar med seg, kan ikke kalles illusorisk bare fordi det ikke fungerer. Poenget er at livene deres *er* forandret, selv Clara, og de er ikke de samme som de var. Miriam spør Paul hva som har skjedd med ham, han synes forandret (like etter han og Clara først har elsket), og Paul svarer: «It's so hard to say – but the something big and intense that changes you when you really come together with somebody else. It almost seems to fertilise your soul and make it that you can go on and mature» (s. 362).

Om enn ekstasen ikke fører til en realisering, er det allikevel en terskel, en bekreftelse om at selvhøvet er uten grunn og at de til nå har levd i en villfarelse. I fortsettelse av *Figs*-diktet: «Now, the secret/ Becomes an affirmation [...]. *What then, good Lord! cry the women./ We have kept our secret long enough/ We are a ripe fig./ Let us burst into affirmation*» (1993b: 284). Ekstasen er et vindu til en idealitet, de har innsett muligheten av en verden uten bånd, – og det skal ifølge Ephraim ikke ha en effekt? Ekstasen er for Paul som en ånd som ikke vil tilbake i lampen. Verden er en

---

<sup>115</sup>«One only discovers worlds through a long, broken flight. Anglo-American literature constantly shows these ruptures, these characters who create their line of flight, who create through a line of flight» (Deleuze 2007: 36).

Deleuze siterer Lawrence på hva som er litteraturens høyeste mål: «To leave, to leave, to escape ... to cross the horizon, enter into another life» (ibid.), og bemerker senere at «Writing has no other end than to lose one's face, to jump over or pierce through the wall, to plane down the wall very patiently» (ibid.: 45).



annen for dem. Selv om Pauls kjærlighet får et dårlig utfall, med brudd, fortvilelse og selvmordstanker, har det allikevel et rikt og flommende løp mens det varer, og helt til slutt merkes det endog å ha hatt varig virkning, nemlig i Pauls vitalistiske byks i retning livet og i hans nå selvbekreftende uavhengighet, og endog hos Clara og hennes nyvunnede verdighet, om enn hun i en ambivalent scene likesom bøynd vender tilbake likevel til Baxter. Hennes tilbakevending til Baxter er merkelig og skaper en sterk tvilsomhet til ekstasen. Psykoanalytisk kritikk, deriblant Ephraim, peker på parallellen mellom Clara/Baxter og Gertrude/Walter, at dette forholdet for Paul på sett og vis er en måte for ham å projisere sine egne konfliktfylte følelser for sine foreldre og likesom redde foreldrenes ekteskap, og at Clara/Baxter er en slags underbevisst konstruksjon, bevist ved hvor påtvunget det virker ut ifra romanens logikk. Jeg tror imidlertid at Claras tilbakevending til Baxter kan leses som et tilbakefall, at det er en repetering av skjemaer for oppførsel, personae, når Clara er «morally frightened» og kneler og ydmyker seg for Baxter, for å gjøre «penance» (s. 427). Hun slutter å elske, og elsker isteden (som en god borger) straffen. Som det fortelles: «Only she wanted to humble herself to him, to kneel before him. She wanted now to be self-sacrificial» (ibid.). Det unaturlige ved denne utviklingen hos Clara, viser ikke til det Ephraim betegner som «a notably artificial fictional moment» (s. 136) – dvs. Pauls/Lawrences ønsketenkning, projisering –, men til at Claras frigjøring har falt tilbake, at hun nå er på samme kurs som Miriam, og gjenbruken her av et så betydelig motiv, nemlig offermotivet, tyder på det. Det er ikke enkelt å være fri: det er ikke noe man vinner, men noe man kontinuerlig må kjempe for å beholde, og som Lawrence skriver i et av sine Mexico-essays: «once life has been conquered, it is pretty difficult to live» (2009: 164). At hennes tilbakefall derfor ikke svarer til innholdet i ekstasen, er slik sett ikke merkelig, snarere menneskelig.

Men poenget er at ekstasen er uunnværlig med tanke på den Paul blir, med tanke på den frihet han nå har ved å være bevisst sin forskjell, som en hjemvendt Marco Polo. Den 'all-redeeming' Ephraim sikter til, er slik sett ikke motsagt av romanen, men hvis poenget hans med "all-redeeming" er noe perfekt, er poenget allerede uttalt uten hold i hverken virkeligheten eller romanen, for den friheten Paul og Clara har vunnet, er selvsagt en bitter frihet, den har for Lawrence en pris: de kjenner nå seg selv og sin natur, men flakker rundt hjemløse på jorden. At idéen om ekstasen ikke realiseres, som Ephraim hevder, bekrefter snarere enn en motsigelse til romanens handling, at idealiteten i den ikke stemmer med samfunnet; og ulykken og Pauls smerte, attesterer derfor bare at idealiteten i ham er realisert. Han og Clara har hatt sin «baptism of life» (s. 405),<sup>116</sup> om dét er det ingen tvil. Ekstasen er realisert *i dem*, – men som en følge står de òg i en bevisst splittelse til samfunnet.

---

116«Together they had recieved the baptism of life, each through the other».



## Kapittel 9. Det gneldrende livet, og eksistensialisten

### Lawrence

Lovers of beauty, starved,/ Thwarted with systems, [...]  
You who can not wear yourselves out/ By persisting to  
successes, [...] You of the finer sense,/ Broken against  
false knowledge (Pound 1957: 29-30).

### Et nietzscheansk opprør

Som vi har ant lang vei, er resultatet av bekreftelsen i ekstasen og resonansen dens i Paul, en revolt. Det kan synes som om Paul er en nietzscheansk skikkelse med et ideal om værensfylde, en fylde han i ekstasen med Clara blir vår muligheten av, men som han ved slutten av romanen erkjenner at ikke er forenelig med den kulturen som omgir ham.<sup>117</sup> Det er en konflikt mellom indre nødvendighet og ytre. Det indre nødvendighet er da ikke å forstå som «moralloven i meg», men det sublimes nærvær til å forme – hvis nødvendig – en ny moral. Dét det fører til – skjønt det også var tilstede i ham fra før, jf. resonans – er at Paul «was beginning to question the orthodox creed» (s. 230). «Religion was fading into the background. He had shovelled away all beliefs that would hamper him, had cleared the ground and come more or less to the bedrock of belief, that one should feel inside oneself for right and wrong, and should have the patience to gradually realise one's God» (s. 298). Den nietzscheanske innflytelsen på Pauls revolt mot det spissborgerlige, gløder her oss i møte, men kanskje enda mer iøynefallende er setningen som følger og utfyller den: «Now life interested him more» (ibid.).

Det er utvilsomt en nietzscheansk forakt hos Lawrence, som også er gryende tilstede i *Sons and Lovers*, en forakt over et samfunn som ser seg som naturlig og fornuftig, men som han selv oppfatter som noe tillaget, kultivert, en egen, innesluttet og låst fornuft, som han i ekstasen har fått bekreftet begrensningene av. Opprøret er ikke direkte slående for *Sons and Lovers* sin del, siden den samfunnskritiske Lawrence først virkelig – mer direkte, ekspressiv, intensjonell – dukker opp i de senere romanene hans. Den Lawrence som skrev *Sons and Lovers* er ikke den samme som skrev *The Rainbow*. Forfatteren av *Sons and Lovers* er en slags pre-vitalistisk Lawrence, ikke den i eksil, men den før eksil, før første verdenskrig, før anklager om spionasje, før fattigdom og sensur, før det virkelige bruddet. Desillusjonen hos Lawrence ligger i likhet med resten av 'den tapte generasjonen' naturligvis tett på første verdenskrig. Hos ham er det nærliggende å tro det var en følge av statens propaganda, sensur, voldsmonopol og voldsoppmuntring, – det engelske imperiums demokratisk

---

<sup>117</sup>Noe likt Emil Sinclair i Hesses *Demian*.

hykleri. Som Paul tenker like etter at han har fått seg jobb hos Thomas Jordans: «It seemed monstrous also that a business could be run on wooden legs» (s. 117). Det demokratiet Lawrence avskyr er m.a.o. ikke demokrati i seg selv, men demokratiet slik han kjente det fra sitt eget England, det *påståtte* demokratiet, det imperialistiske, sensurerende, det samme som oppmuntret til nedslaktning av mennesker men som ikke tålte ørlite bannskap, som struktureres rundt naken vold men ikke tør å vedkjenne en naken kropp.<sup>118</sup> Og som det er lett å resonnerer seg frem til: Lawrence kan da ikke ha *begynt* å skrive fordi han var sint på sensuren og England, dette sinnet kom snarere av måten leserne lukket seg for det han allerede *hadde* skrevet, og dette skjedde etter utgivelsen av *Sons and Lovers*.

Allikevel kan vi ane anleggene, allerede i *Sons and Lovers*. Romanen ender med en mann *klar* til å reise vekk, til å bykse inn i livet. Linen er m.a.o. spent, og som vi har sett er denne en sterk vital streng. Lawrence går ikke her inn for å rive i stykker den engelske vev tråd for tråd, men viser mer hvordan Paul er fanget i mønsteret. Vi merker allikevel en ambivalens, et ubehag, om enn det ennå ikke er fokusert og rettet mot England; vi merker Pauls behov for frihet og at frihet ligger i å komme seg vekk, at hans trang til frihet ligger tett opp til morens åk, og at moren – som vi har sett – bl.a. representerer dette småborgerlige, moralske, viktorianske England, et moralsk flettverk som blir Pauls gordiske knute.

## Skam og kniplinger

Lawrence betraktes ofte som en slags sexprofet, men han var heller en eksistensialist: ved å vise gjennom seksualiteten og folks vegring mot eller undertrykking av den, avdekkes det hvordan de hykler og ikke lever sine liv til det fulle, hvordan de lever i ressentiment. Den underliggende strømmen i hans verker er ikke like mye en tale for seksuell frihet som den er en murring over menneskelig falskhet, en falskhet som i viktoriatidens England manifesterte seg mest betent i det seksuelle. Bevegrunnen bak Lawrences beryktede sinne, er derfor ikke det at hans samtidige fornektet seg sin seksualitet, men det at under alle de pene talemåtene og manérene, søndagsselskapene, sølvserviset, adelstitlene og særlig all den snerpete moralen og puritanismen, skjuler seg noe dyrisk, en innsikt som hos Lawrence i seg selv ikke er heslig, vi er jo alle dyr, men som får noe heslig over seg når det prøver å dekke seg til, og særlig når det hykler, slik som det i moralen f.eks. er et begjær etter å herske.<sup>119</sup> Det er verdt å merke her at *The Rainbow* ble sensurert

<sup>118</sup>Lawrence notorisk både hatet og elsket England, dette landet av pudding og krutt, men også landet av Shakespeare. Kanskje kan man si at Lawrence ikke er like mye engelsk som han er saksisk, noe ur-engelsk som bryter med det regjerende, undertrykkende, – en slags Robin Hood.

<sup>119</sup>En ressentimentsfigur: en fornektelse av eget begjær blir til et hat til andres begjær, eller et begjær etter å herske over andres begjær og livsappetitt. I et puritanistisk samfunn er sosialiseringstypen slik sett ressentimentet. Skammen er dette samfunnets salt.

for å være obskøn, men det som for Lawrence istedenfor var obskønt, var samtidens holdninger, f.eks. i dens store lyst etter å få romanen hans stemplet og fjernet, og ikke minst i det at samtidig som de som styrte det engelske samfunnet preket om uanstendigheten i romanens erotiske språk, sendte unge menn i døden i skyttergravene, og slik hyllet mord som moralsk.<sup>120</sup> Lawrences syn ser hvordan sivilisasjonens anstrengelser til å verge seg mot barbariet, gjør sivilisasjonen selv barbarisk, og romanene hans kan slik kanskje betegnes som genealogier av det kultiverte mennesket.<sup>121</sup> Nerven hos Lawrence er m.a.o. ikke det å undertrykke noe seksuelt, først og fremst, men det å fornekte seg noe grunnleggende menneskelig, ens natur, å undertrykke seg selv gjennom ressentiment og selvhat for å bli del av en flokk; at under de fine knipplingene og korsettet, er det et barn, noe ufordreid, en naken kropp – som vil leke.

Dette er et punkt som mer direkte utforskes i *The Rainbow*, f.eks. i en scene hvor Ursula sitter på toget og ser på folkene rundt henne, og hun tenker: «And all their talk and all their behaviour was sham, they were dressed up creatures» (1993a: 415); men 'det oppkleddede dyret' er likevel tilstede som motiv i *Sons and Lovers*, da vi merker det i den unatur og anstrengelse samtlige av romanens karakterer lider under, og ikke minst i kraft av ekstasens muligheter, i det at ekstasen rommer frihet, fordi man tenker: "en frihet ifra hva?" Om Strebensky i *The Rainbow* sies det at «He was free» fordi «he had no civic self to maintain» (ibid.: 416). Å kaste av seg klærne er slik sett det samme som å kaste av seg samfunnet, forpliktelse, normer. Nakenhet er å være seg selv.<sup>122</sup> Nietzsche skriver i *Den muntre vitenskap* (tatt fra hukommelsen) at frihetens segl er å ikke lenger skammes over seg selv. Tankene våre går til den skamfullheten Paul, Miriam og Clara har til kroppene sine, og hvordan to av dem klarer å overvinne den, og det er også innlysende her å trekke en linje til Lydias nakne dans i *The Rainbow* og Constances månedans i *Lady Chatterley's Lover*. Det er *dette* som er bakgrunnen for Claras oppvåkning, slik vi ser det i hennes og Pauls ekstase, i deres første lidenskap til hverandre.<sup>123</sup> Friheten deres som vi merker i fraværet av skam og i deres enfoldige, stumme lykke, og i bekreftelsen, dét at de er bekreftet i hverandre, men også i seg selv.<sup>124</sup> Som det fortelles om Clara: «Whatever else she was, she was inwardly assured. It was almost as if she had gained *herself*, and stood now distinct and complete» (s. 405).

120Protesten eller perspektivet minner om et sitat av Kurtz i Coppolas *Apocalypse Now!*, hvor denne sier «We train young men to drop fire on people, but their commanders won't allow them to write "fuck" on their airplanes because it's obscene!»

121«å undersøke neglene på gamle moralister og moralpredikanter» (Nietzsche 2008: 11).

122I det minste kan vi forenkle det slik når det er tale om Lawrence sin samtid. Idag er kanskje nakenhet den nye norm: instruksjoner for det perfekte servert av tabloidene. Skjønnhetsidealer dagens skjema/fascisme, etc.

123«Her pride had been wounded inside her, she had been cheapened. Now she radiated with joy and pride again. It was her restoration and her recognition» (s. 383).

124I Lawrences dikt «Manifesto»: «I know her now: or perhaps, I know my own limitations against her» (1993b: 265).

## Nødvendigheten av kultur

Til tross for kritikken som rettes mot samfunnet og det dystre synet av det, er det hos Lawrence ingen avvísning av kultur i seg selv, den kastes ikke av. Terry Eagleton nevner i forelesningen «The Death of Criticism?» at det er lett å enten hylle eller hate kultur, «one almost always ends up either overrating it or undervaluing it» (2010: 49:00-49:30). Lawrence gjør ikke denne feilen. Som Paul selv sier: «I don't hate the town. It's only a clumsy effort. We haven't learned to live together yet» (s. 314). Gjennom hele Lawrences forfatterskap ligger en slags hobbesiansk skygge (jf. Thomas Hobbes) av nødvendigheten av samhold og kontakt, trusselen utenfor om barbari, en trussel som hos Lawrence også lar seg merke innenfor sivilisasjonens trygge grense og lys, i hver enkelt. Problemet og paradokset hos Lawrence og som også gjør ham vanskelig å avfeie som en blind reaksjonær, er at kulturen slik den ofte gir seg til kjenne i romanene hans nettopp viser til en forordning som står i veien for det et humanistisk kultursyn var ment å verne om, som vi sa: samhold og kontakt mellom mennesker. Mennesket trenger samvær, men er av en puritanistisk fordring gjort til pinnsvin, som hver gang de søker sammen, stikker seg og frastøtes. Vi ser det i Gertrudes forakt for sin mann, og Walters frykt for sin kone; vi ser det i Paul og Miriam sin impotens til hverandre; vi ser det i Williams jag etter suksess og istedenfor inn i døden; og dette kan være et poeng, at det å strebe mot suksess i samfunnet, er å dø eller å være død på et eller annet vis,<sup>125</sup> da dette samfunnet i seg selv hos Lawrence er dødt. Det er verdt å merke seg at Paul avslutningsvis faktisk vender seg mot byen og dens fosforlys, istedenfor natten og en ubærelig hjemløshet, og at framstillingen av byen er gjennomgående positiv, i det minste hvis vi ser bort ifra Williams anstrengelser i London. Som det f.eks. står: «From the train going home at night, he used to watch the lights of the town, sprinkled thick on the hills, fusing together in a blaze in the valleys. He felt rich in life and happy» (s. 140). Framstillingen av byen i *Sons and Lovers* er derimot forskjellig fra *The Rainbow*. I *Sons and Lovers* står byen for liv, håp og samvær, men i *The Rainbow* er byen uvirkelig, «nothing, just nothing» (1993a: 415), en askeby slik som de verste industrielle, engelske forstadene. Men samtidig i *The Rainbow*, samtidig som dette bleke bildet, finnes kulturens utopi slik den skimtes av Ursula regnbuen (ibid.: 460). Det vi vitner i Lawrences forfatterskap er den samme slags 'posthumanisme' Vassenden gjør Deleuze til en representant for (Vassenden 2012: 46).

Kritikken av samfunnet slik vi ser det utbredt hos Lawrence, er m.a.o. ikke en kritikk av samfunnet i seg selv, av menneskelig fellesskap, oppbyggelighet og tradisjon, men av forestillinger i samfunnet som leder an til en umenneskeliggjøring, mekanisering, forflatning, når slike

---

<sup>125</sup>En del at et maskineri, lik 'den virksomme'.

forestillinger – som jo er forestillinger – har forsteinet seg til lov og gjør folk miserable eller det som verre er; de samme blindveier i forestillinger og fremskritt som bl.a. muliggjorde verdenskrigene.<sup>126</sup> Og kritikken er alltid vitalistisk betinget. Det er ikke like mye en kritikk av det moderne, som det er en kritikk av foreldede strukturer og forestillinger vi bærer på inn i den nye tid, disproporsjonalt med den nye tids muligheter, tenk industri. f.eks. nasjonalisme med den nye tids mulighet til å overstige den, og grunddyp nihilisme og atombomben.

Et annet åpenbart og ofte ufortjent problem er koblingen mellom vitalisme og fascisme. Imidlertid, den vitalismen som gis uttrykk for hos Lawrence og som jeg her har forsøkt å oppstille og vise utviklingen av i *Sons and Lovers*, er uforenelig med fascisme. Den vitaliteten Lawrence etterstreber i sine verker, er – slik vi også ser det direkte kommentert i hans *Etruscan Places* – ikke romernes styrke og kraft, jf. Mussolini, men noe i likhet med etruskerne, som romerne knuste under seg, et sentiment som også kommer til uttrykk i desillusjonen hans til hjemlandets imperialisme. Lawrence sitt forfatterskap er en endeløs gnissen mot forbud og maktutøvelse, en sprengning ut av noe regressivt og forsteinet, og heltene i romanene hans bryter opp berg. Vitalismen er liv, liv som jo ikke er begrenset av mål, fordringer, forestillinger, mens fascisme er nettopp en forestilling, tvunget på gjennom makt, satt i politisk system. Vitalisme viser heller til kraften til å bryte ut av av både system og de forestillinger som holder systemet i live. Den vil hverken holdes eller la seg bruke, den er subversiv. Å regjere er å holde på makten, og å holde på makten er å holde den i ro; men kunsten vil bevegelse, vil forandring; den har muligheten i seg; og i denne betydning er Lawrence farlig, ved å være i strid med makten. Et annet poeng er at fascismen står for "fremgang," mens vitalisme er utfoldelse, en stor forskjell, av vesen motstridende, men med likheter i sin revolt mot stillstand. Stor såkalt anti-moderne kunst à la Lawrence og Hamsun er ikke reaksjonær, den vil ikke gå tilbake,<sup>127</sup> den vil bare *annet*, ikke være gitt, ikke være satt; fremgang er i denne kunstens øyemed en grovt tegnet løype frem mot et bestemt mål, og poenget er derfor ikke det at kunsten går tilbake, for det gjør den ikke, men at den bryter ut av løypa for å kunne utfoldelse seg, for å nå frem til egen affirmaasjon; den vil ikke *frem*, men vil være, bli, utforske, som vil si å nå frem til *seg selv*, som videre må sies å være umulig – å nå frem til seg selv – grunnet livets og ikke minst ens eget mangfold (slik vi kjenner det fra både Nietzsche og Whitman),<sup>128</sup> men denne umuligheten er kanskje nettopp det som driver kunsten.

---

126Jf. Merleau-Ponty og Zygmunt Bauman, – humanismen og modernitetens problem.

127I et Mexico-essay skriver Lawrence at «we cannot return to the primitive life» (2009: 164), og Deleuze påpeker at «When Lawrence takes up cudgels against Melville, he criticizes him for having taken the voyage too seriously. The voyage turns out to be a return to the savage, but such a return is a regression.» (2007: 38).

128«I am large, I contain multitudes» (Whitman 2002: 77).





## Kapittel 10. Kunsten, triumfen og det målløse som mål: avrundende betraktninger

Strange he is, my son, for whom I have waited like a lover;/  
Strange to me, like a captive in a foreign country, haunting/  
The confines, gazing out beyond, where the winds go free  
(Lawrence 1993b: 47).

Det som er på spill i *Sons and Lovers* og har det vært siden starten, er personlig frihet. Det er frihet alle motivene i romanen bunner i.<sup>129</sup> Vi har sett det i Walters utfoldelse og glede i livet, hemmet av Gertrudes pretensjoner for ham, men som også går lang vei for å ødelegge seg selv gjennom drikking og trass; Gertrude som er giftet inn i et smått, trangt hjem og der bygger sitt eget fengsel; William, som finner sin død ved å følge et karriereløp i konflikt med en vital del av seg selv; Miriam, som har evnen til å sette seg som forskjell, men som også setter seg fast, som ikke klarer å løsrive seg fra frykten og skammen; Clara, som hverken av moren eller mannen sin har blitt satt pris på og som derfor har en såret verdighet, men som sammen med Paul innser sin kropp og uavhengighet og med ham får begge disse bekreftet, og i bekreftelsen også en momentan frigjøring; og selvsagt Paul og hans livsbegjær og søken etter et helt, fullendt selv, som moren legger bånd på.<sup>130</sup>

For å diskutere denne friheten og dessuten avrunde oppgaven, skal jeg først gjennoppta Ephraims tråd fra tidligere om at seksualitetens frelsende kraft ikke er realisert i romanen, denne gangen satt opp i en kort redegjørelse av avslutningen og Pauls tomhet etter morens død. Etter det vil jeg analysere romanens aller siste avsnitt og Pauls byks i retning byen, for så å problematisere hvorvidt *Sons and Lovers* er en bildungsroman. Til slutt vil vi kjenne på noe av ambivalensen ved Pauls frihet, samt kort diskutere kunstens rolle i romanen, og om romanen, som Roberta Seret foreslår, kan leses som en kunstlerroman.

### Avslutningens mangel på realitet

Som Lawrence skriver i *Study of Thomas Hardy*, om enn om noe annet: «the tale is about becoming complete, or about the failure to become complete» (1985: 20). Etter morens død av kreft er Pauls nederlag nær forestående. Ephraims påpekning av at romanens realiserte handling ikke

---

<sup>129</sup>Men selvsagt også liv, vitalitet, da frihet hos Lawrence ikke kan tenkes skilt fra det: frihet er i kraft av den autentisitet man erkjenner i seg selv, f.eks i ekstasen.

<sup>130</sup>Kanskje uten at Paul er seg dette bevisst, om enn fortelleren utvilsomt er det i oppstillingen av motiver.

overensstemmer med det som er lovet i ekstasen, ser vi her betydningen av, alvoret i og hvor nærliggende det er. Frigjørelsen fra moren i 'The Release' fører til at han går på grunn i 'Derelict'. Alfred Kazin bemerker i sin artikkel «Sons, Lovers, and Mothers» at Paul ikke kan fri seg fra verden og moren og de andre kvinnene i livet sitt, og at romanen «does not allow him any self-sufficient victory over his circumstances» (1970: 81). Det siste kapittelet i romanen sår tvil ved Pauls endelige frihet, ved all den indre autentisitet i ekstasen, all den virkelighetshøyning han der opplevde og som nå tilsynelatende er knust. Er mulighetene som ekstasen åpenbarte for Paul her tilbakevist?

Det fortelles hvordan «Everything seemed to have gone smash for the young man» (s. 454) og at «he felt as if he were walking out of life» (s. 434). «He seemed to be cutting himself off from life more and more» (s. 448), og ikke bare dét, men at «It gave him wicked pleasure to do it» (ibid.). Dødsdriften er her åpenbar, men hvordan man skal tolke den er mindre sikkert. Opptil flere ganger er han nær ved å ta sitt liv, og inntrykket og tyngden i disse sidene minner foruroligende om de som går forut for Williams død. Jeg ser ingen grunn til å protestere mot å betegne Pauls avsluttende tilstand som en dødsdrift, et uttrykk brukt av Lawrence,<sup>131</sup> men koblingen mellom dødsdriften og moren er problematisk, slik det trekkes frem i resepsjonen for å argumentere for en ødipal lesning, jf. mine tidligere innvendinger mot Bedient og Ephraim. For slutten, sorgen etter moren og Pauls dødsdrift, kan vel bare være sorg: desolasjonen hans som følge av at alt rakner for ham og forøvrig rakner samtidig.<sup>132</sup> Moren var den personen han støttet seg til og fant oppmuntring i, og hun går bort når han trenger støtte som mest, i tomhet og mismot etter både Miriam og Clara. Uten morens støtte og uten andre kvinner som vil ta imot hans kjærlighet, alene med sin frihet, konfronteres han med alle tings meningsløshet, og det er i meningsløshet hans båt har grunnstøtt og hvor han – som en slags Robinson – må bygge opp en ny mening med de vrakrestene han har til rådighet. Som det fortelles: «Paul felt crumpled up and lonely. His mother had really supported his life. He had loved her, they two had in fact faced the world together. Now she was gone, and forever behind him was the gap in life, the tear in the veil, through which his life seemed to drift slowly, as if he were drawn towards death» (s. 451).

Koblingen mellom det at Paul elsket sin mor og at han etter hennes død kjenner en impuls etter å dø, er selvsagt fristende detaljer for en freudiansk tolkning. Ut ifra min lesning er det for Paul sin del imidlertid å lage ei høne ut av en fjær. Det de ser bort ifra er nettopp dét at moren er en støtte, at hun har båret ham, holdt ham oppreist, om enn også holdt ham tilbake. Hans kjærlighet til moren er en sønns kjærlighet, om enn uvanlig sterk og om enn denne styrken gir grunnlag for

---

<sup>131</sup>Til og med før Freud? Freud i 1920 og *Jenzeits des Lustprinzips*, og Lawrence 18. november 1912 i et brev til Edward Garnett: «He is left in the end naked of everything, with the drift towards death» (s. xlv).

<sup>132</sup>Som vi kjenner fra *Hamlet*: «when sorrows come, they come not single spies, but in battalions».

tvetydighet. Men det bemerkes om Paul at «He had a life apart from her – his sexual life» (s. 389) og at «His new, young life, so strong and imperious, was urged towards something else» (s. 262). Måten hun for ham er en støtte, merkes særlig godt mens han ennå er sammen med Miriam og utsettes for hennes intensitet. Det fortelles om Miriam hvordan «There was a vague, unreal feel about her» (s. 261), samtidig som det påpekes at «There was one place in the world that stood solid and did not melt into unreality: the place where his mother was. Everybody else could grow shadowy, [...]. It was as if the pivot and pole of his life, from which he could not escape, was his mother» (ibid.). Det er ikke her et incestuøst begjær tilstede. Kjærligheten til moren, den støtten han finner i henne, er nettopp som følge av at det her *ikke* finnes begjær, ingen uro. For å tale i bilder: hun er den hytten han hviler ut i etter sin jakt, det Venezia han vender tilbake til etter sine reiser.

Et annet tegn på at Pauls fortvilelse er som følge av et tap av støtte, snarere enn en infantil forening med natten, er påpekningen av tapet av fotfeste, som kontrast til bekræftelsen i ekstasen, hvordan alt nå har mistet sin realitet. Som det fortelles: «It hurt him so, that things had lost their reality» (s. 454). I en scene hvor Paul ser på årets første snøfugg, bemerkes det at «They would have given him the liveliest emotion at one time. Now, they were there, but they did not seem to mean anything» (ibid.). Han er helt avrundet, stumpet ned, viljeløs, alt er en «conglomerated mass», «nothing was distinct or distinguishable» (s. 455). Det ligner Anton Strebenskys fortvilelse i *The Rainbow*, desillusjonert like før Ursula forlater ham, uten mulighet til kontakt med omverdenen etter den dype intimiteten han opplevde med Ursula og denne intimitetens brå ende: «He had lived with her in a close, living, pulsing world, where everything pulsed with rich being. Now he found himself struggling amid an ashen-dry, cold world of rigidity, dead walls and mechanical traffic, and creeping, spectre-like people. The life was extinct, only ash moved and stirred or stood rigid» (1993a: 424). På samme vis fortelles det om Paul hvordan «Everything suddenly stood back away from him» (s. 457), «He could not get into touch» (ibid.), «Something separated him» (ibid.). Det han her har fått er det verste av begge verdener, den vitale farens viljeløse flakking og morens avstumpende avstand.

## Bykset inn i livet: triumf

Paul dør imidlertid ikke, til forskjell fra William og til tross for den urovekkende utviklingen. På mange måter synes William å være mer vital enn Paul, noe av en Herkules i ungdommen, – djerv, atletisk og full av stå-på-vilje, der Paul ofte er nærtakende, spinkel og nølende. Mens William ennå er i live og like før han faller til sykdom, skriver moren til ham i et brev: «You feel safe enough and vain enough in a crowd. But take care, and see how you feel when you find yourself alone, and in

triumf →» (s. 116). Det fortelles i avslutningen at Paul står alene, «Whatever spot he stood on, there he stood alone» (s. 464), men har han triumfert? Har han lykket?

Vi ser i Paul en kamp mellom viljen til å leve og en destruktiv fortvilelse, en samtale frem og tilbake med seg selv.<sup>133</sup> Midt i den fortvilede ørskan kjenner han likesom viljen komme tilbake: «a stroke of hot stubbornness inside his chest resisted his own annihilation» (s. 456), her følt som «a dull, live feeling, gone in an instant» (s. 455). Det er den samme dødsforakt som hos Gertrude, «He would not own that life had beaten him» (s. 456), om enn det hos Paul ikke er en kamp mot noe uunngåelig, men med sin splittelse. I kapittelet om ekstasen var vi inne på hvordan selvet må brytes for å bli et selv, og hvordan avgrunnen presenterer en ny begynnelse. Det er dét som her har skjedd. Han er knust, fragmentert, og innser i dette sin forskjell, sin frihet, idet han samles på nytt.<sup>134</sup>

Det kreves styrke å klatre ut av den avgrunnen han befinner seg i og stige opp av asken; og til forskjell fra Werther og i tråd med Goethes innledende formaning i romanen med samme navn, blir Paul en mann eller *viser seg* å være en mann ved å ikke ta sitt liv ved romanens slutt. Han har triumfert, og i romanens siste avsnitt kommer dette frem:

But no, he would not give in. Turning sharply, he walked towards the city's golden phosphorence. His fists were shut, his mouth set fast. He would not take that direction, to the darkness, to follow her. He walked towards the faintly glowing, humming town, quickly. (s. 456).

Tidligere så vi eksempler på romanens positive bilde av byen, til forskjell fra slik det ofte er i Lawrences senere forfatterskap. Med samme viljestyrke som Gertrude, noe de knyttede nevene og stive munnen demonstrerer, tar Paul en beslutning, men en beslutning bort fra henne,<sup>135</sup> eller mer presist: mot livet som hun ikke lenger er en del av. Han har oppfylt hennes ambisjoner om å komme seg vekk, men har samtidig vendt seg vekk fra henne. Foreningen av vilje og livsgnist (ved å være bestemt på forandring) viser til hans forskjell både fra sin mor og far, moren som ville stått på sitt og bitt i seg smerten, og faren som ville ha fortsatt å flakke og drikke.

Det er en veldig optimistisk slutt. Det loves en ny begynnelse, om enn det kommer så brått på og så kort at det knapt lar seg merke med mindre man gjenkjenner gjentakelsen av ordbruk, nettopp i romanens aller siste ord, nemlig adverbet "quickly". Vi kjenner det som et gjennomgående trekk ved vitalitet, og som Mark Spilka påpeker er ordet ikke bare et tegn på Pauls ønske om å leve,

---

133Hos Freud: Dødsdrift og Eros.

134«Christ invented the face. Miller's problem (like Lawrence's): how to unmake the face, by liberating in ourselves the questing heads which trace the lines of becoming? How to get past the wall while avoiding bouncing back on it, behind, or being crushed? How to get out of the black hole instead of whirling round in its depths [...] How to shatter even our love in order to become finally capable of loving? How to become imperceptible?» (Deleuze 2007: 46)

135«dog er Beslutning den sande Begyndelse for Friheden.» (Kierkegaard 1997b: 150).

men også på hans *evne* til det (1970: 63), at det ikke lenger er «any clog in his soul's quick running» (s. 113) slik det var da han bladde i jobannonser. På tross av all smerten og nummenheten forut, avslutter romanen slik på en note av liv og bevegelse. Vinduet som åpnet seg i ekstasen, hopper han i dette siste bykset gjennom. Ekstasen feiler ikke å realiseres, fordi det Paul har innsett er at den *kan*, og vinner av denne erkjennelsen sin uavhengighet etter morens død, som er det vesentlige. Byen er et sted for karriere, suksess, for undergang, slik vi minnes det om William, men Pauls selvstendighet er bekreftet, hans uvilje mot å settes i et løp, og for ham er byen derfor å betrakte som en by av muligheter, som kanskje vil si at byen ikke representerer like mye 'byen' som den representerer 'verden', en verden utenfor, den samme som Wilhelm Meister begynner sin dannelsesreise i, om enn Paul begynner den på en bedre fot, med *karakter*. Pauls byks i retning byen foreslår en slags amerikansk optimisme à la Frank Sinatra, da lyset i byen lover en lys fremtid, og hans kvikke steg viser at han allerede er en del av byens liv.

## Menneskets kapasitet for frihet, og romanen som Bildungroman

Det vi ser er at Paul har *kapasitet* for frihet, en slags "moralloven i meg". En ting vi i møte med litteratur og kunst åpner oss for, er muligheten til å overkomme eller overstige våre betingelser og vår tilstand, å så å si løfte av oss vårt lodd. Denne formuleringen gir antakelig assosiasjoner til et kristent, kantiansk eller i det minste et moralsk syn som skiller menneskets *natur* fra hva mennesket er *i stand til*, et syn som Lawrences egen overbevisning neppe stemmer overens med. La oss derfor heller ordlegge oss som følger: at loddet er noe mennesket selv har skapt og lagt på seg, m.a.o. at loddet nok eksisterer i praksis men ikke i seg selv, at det nok former våre liv og vår oppførsel, men likevel at det ikke er en del av vår natur, men er det Deleuze betegner som en andrenatur og som vi står fritt (i kraft av oss selv) til å kaste av oss, og at frihet nettopp er dette *i kraft av oss selv*, som jo er det vi tidligere har vist til i bekreftelsen. Hos Kant er frihet i kraft av vår evne til moral, moralen som skiller oss fra natur og nødvendighet, og som gjør oss istand til å si nei. Mennesket er ikke nødvendigvis fritt ved å si nei til naturen, men ved å *kunne* si nei. Hos Lawrence er det imidlertid et apropos at kulturen har vokst på oss og blitt en andrenatur (selv om Lawrence ikke bruker dette begrepet), og at den moderne tids krise – som er denne andrenaturens overtak – merkes ved vår indre nødvendighets opprør eller i det minste ubehag ved det som samfunnet har pålagt oss, et ubehag som viser til uforenligheten. Pauls frihet speiles muligens også i det nye anslaget i formen i andre del av romanen,<sup>136</sup> for som vi kjenner fra Lukacs: jo tyngre samfunnet henger over

---

<sup>136</sup>Som Louis Martz korrekt observerer: første del av *Sons and Lovers* er «a triumph of narration in the old Victorian style» (1988: 49), mens andre del er preget av modernistiske kjennetegn som innlevelse, fokalisering og bevissthetsstrøm. «We are watching the strong graft of a stream of consciousness growing out of the live trunk of that Victorian prologue» (ibid.: 55).

karakterene, jo mer episk er litteraturen. Samfunnet er selvsagt tyngst (som i mest smertefull) for Paul i andre del, men det er som følge av smerten ved tilblivelsen, altså at han kaster børen av seg, til forskjell fra å være knust under en konformitet.

En av hypotesene mine da jeg først gikk igang med arbeidet, var at *Sons and Lovers* kunne leses som en bildungsroman, en roman om et menneskes oppvekst og forming av identitet, som den jo utvilsomt er. Romanen følger Pauls oppvekst og hvordan han «was [...] opening out from childhood into manhood» (s. 177). Den handler om det å bli mann, som i å bli voksen, og det å bli mann, som i å bli et seksuelt vesen. Det er bemerkelsesverdig f.eks. hvordan Paul etter morens død begynner å bli henvist til av fortelleren som Morel, m.a.o. at han omsider har blitt voksen og (underforstått) selvstendig. Slutningen om at *Sons and Lovers* er en bildungsroman er likevel noe problematisk hvis vi etterstreber nøyaktighet, da det i sjangeren foruten at det handler om å vokse opp, også ligger en verdi i dette 'å bli voksen', at det gjerne er en prosess om dannelse eller oppdragelse, en fordring om et ansvar, og et ansvar da til å innrette seg, dvs. til samfunnet.<sup>137</sup> Tvilsomheten ved dette har allerede blitt belyst i diskusjonen av arbeid og klasse i kapittel tre og fem, og videre antydning i det subversive resultatet av ekstasen, det revolusjonære aspektet ved kroppen og begjæret.

Romanen er i overflaten en fortelling om en ung mann som vil elske. En annen overflate er at den er fortellingen om en ung mann som vil fri seg fra de omgivelsene rundt ham som hemmer hans kapasitet for å elske og hans mulighet til å være fri, og slik sett kan den anses som en dannelsesroman, at det er en roman om "veien ut", ut av klassen og de trange kårene, eller som det heter i populærkulturen: å følge drømmen, – men skjønt begge disse lesningene ikke nødvendigvis er ukorrekte, går de imidlertid ikke til kjernen, nemlig at det er en roman om å fri seg fra hemmende forestillinger snarere enn konkrete forhold, slik vi ser det i Pauls splittelse, samt hvordan Miriam og Gertrude er kuttet fra livet og hvordan Clara var det før. Loddet som Paul ønsker å transcendere og som begrenser ham er derfor ikke så simpelt som det ofte indikeres av de samfunnsorienterte og psykoanalytiske lesningene av romanen. Romanen handler ikke om å bli til noe, hverken mann, sønn, kunstner eller elsker, men om å *være*, om å leve "wholesome". *Sons and Lovers* viser kanskje en utvikling og dannelse frem mot en slik evne.

---

<sup>137</sup>Selv om det i f.eks. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* jo er tale om en slags *ekte* dannelse, en dannelse fra en reise, m.a.o. en erfaring av verden, som da er i konflikt med en spissborgerlig dannelse, jf. Wilhelms far og Gertrudes pretensjoner.

## Livet som mål

Paul ønsker å fri seg fra forestillinger, eller mer presist: Paul ønsker ikke å fri seg fra forestillinger, men han ønsker å være fri, og de puritanistiske forestillingene og borgerlige pretensjonene legger føringer på ham, som vi gjorde rede for i kapittel 4 og 6. Å tale slik om begrensninger og fullbyrdelse, begrensninger fra å nå frem til et tenkt eller ant fullkomment 'jag', gir uheldige assosiasjoner til Platon og Aristoteles, som jo nettopp er det vi prøver å bevege oss bort ifra. Menneskets *mål*, livets *mål*, kunstens *mål*. Hvordan forklare denne tilsynelatende motsetningen, dvs. vitalisme som idé? Dette "å fri seg" er kanskje selv en forestilling, en ny norm. Vi kan si: begrensninger ikke av et mål, men av livet, – men hvordan er da dette livet med stor L ikke en idé (dvs. platonsk)?

Som Deleuze skriver et sted: vi er trette av treet, treet etablerer koordinater, ting å strekke seg etter, ting å oppnå og bli. Livet er gjort til et mål, slik også livet idag er en linje mot et mål, en kø hjem fra jobb, mot hus, pensjon, barn, sydentur, et glass vin, det som er forventet. Lawrence mening er at dette sikkert er vel og bra, men at det også er *mer* i livet, noe skjemaene som legges foran oss i oppdragelsen og barndommen kan hindre oss fra å se.<sup>138</sup> Livet er ikke en idé som har et mål, livet er ikke eikenøttens vekst mot et tre, men isteden vekst *i seg selv*, bliven, en overgang i tilstander, eller som Lawrence selv ville sagt: en blomstring. Livets mål er ikke det å 'bli ferdig', men å *være*, som vil si å være *fullt*. Livet er ikke å *bli*, men å bli.

*Sons and Lovers* gir likevel inntrykk av at Paul tynges ned av slike mål, det å være en mann, det å elske lidenskapelig, det å være kunstner, en god borger, en god sønn, osv. Han strever med disse målene og prøver også å nå dem, oppfylle dem, og dette synes å være romanen: en bildungsroman, veien mot et mål, å bli en mann, å bli en kunstner. Romanen er derimot ikke fullt så enkel. Den spør: hva slags plikt har jeg? Hva er verdifullt? Hva er en mann? Så god som noen modernistisk roman handler den heller om desillusjon enn om dannelselse. Den erfaringen Paul tar med seg er falleferdigheten ved alt omkring og mørkenheten i det som ligger til grunn for hans oppdragelse. Målene er for *Paul* mål, men for romanen gir de heller inntrykk av å være hindringer.

Det er imidlertid et poeng og en motvekt til avslutningens siste optimisme at Paul slik aldri helt kan bli fri, ved at det ikke handler om å bli, men om å være. Alfred Kazins tese fra tidligere kommer her til en viss rett. Romanen bæres ikke frem mot en «psychological conclusion» (Kazin 1970: 81), men er heller en vedvarende friksjon, en strid, eller som Lawrence selv sa da han ble beskyldt for at romanen hans manglet form: at den lignet livet (s. xlv). Nietzscheanismen her er

---

<sup>138</sup>Et lignende sentiment uttrykkes når Ursula i *The Rainbow* betviler sin karriere som lærer: «she did not believe in it. Why should the children learn, and why should she teach them? It was all so much milling the wind. What folly was it that made life into this, the fulfilling of some stupid, factitious duty? It was all so made up, so unnatural. The school, the sums, the grammar, the quarterly examinations, the registers – it was all a barren nothing!» (1993a: 380)

slående, at livet er en kamp uten mål, og vi kan ta frem i minnet Nietzsches kritikk av Wagners senere hang til dramatisk konklusjon, hvor han linker det til kristendom, hvordan historien (eller da historien som idé) er lineær, en linje som løper henimot et mål, en avslutning, en mening, en mening gjerne anvendt til å rettferdiggjøre meningsløshet og grusomheter.<sup>139</sup> Hos Nietzsche og Lawrence er det derimot ingen slik løsning, ingen mening i eller avrunding av livet, foruten kanskje nettopp denne innsikten og hva den dypest sett innebærer, nemlig å finne glede og fylde ikke i horisonten, men i det her-og-nå, en holdning Nietzsche som kjent kaller *amor fati*.

I *Sons and Lovers* er det m.a.o. ikke det endelige, befriende valget eller 'siste strid' det er snakk om, men den endeløse og uavviselige konflikten: livet slik han prøver å fatte og bære det i seg selv. Kampen for frihet slutter ikke med morens død, og heller ikke med Pauls triumf. Frihet for Lawrence er en konstant kamp, noe som tilhører hverdagen. Geoff Dyer påpeker at «To be free is not the result of a moment's decisive action but a project to be constantly renewed. More than anything else, freedom requires tenaciousness» (1997: 138), og han har rett. Frihet kan ikke forvandles til «a permanent condition» (ibid.), noe som speiles når Gertrude sier til Paul at «Battle – battle – and suffer, it's about all you do, as far as I can see» (s. 300), og Paul svarer: «I tell you, it's the best» (ibid.). Det Paul har vedkjent seg i siste kapittel, er smerten av forandring og av nødvendighet, nødvendighetens nødvendige smerte, den velkommende, bekreftene, gledelige smerte av å være i live, som strengt tatt er å kontinuerlig bli, dvs. å la seg forandre, å stange mot grenser og kjenne seg selv som forskjell. Som Deleuze og Guattari skriver i *Tusen Platåer*: «You never reach the body without organs, you can't reach it, you are forever attaining it, it is a limit» (2012: 166). Pauls siste byks er likevel uomtvistelig av stor betydning. Som Lawrence skriver i et av sine Mexico-essays: «In the magnificent fierce morning of New Mexico one sprang awake, a new part of the soul woke up suddenly, and the old world gave way to a new» (2009: 176). En lignende oppvåkning er den Paul rører ved i ekstasen. Det er et vendepunkt. Det kvikke spranget i retning byen er starten på Pauls eksil. Hans pilgrimferd har begynt. Han er ingen profet, for han har ikke funnet det han leter etter. Søket etter frihet, kjærlighet og fullbyrdelse fortsetter, men i det minste er han fri til å søke, han har vunnet *denne* friheten, som kanskje er det lengste et menneske kommer og det viktigste en kan lære.

---

<sup>139</sup>Jf. målet helliger middelet. Revolusjon, korstog, etc. Grusomheter rettferdiggjøres ved lovnad om et liv etter dette, om belønning i himmelen, om et rike i enden av ørkenen.



## Kvinner og kunst

I *Voyages into Creativity* hevder Roberta Seret at Paul «rejects his vying women for art's sake» (1992: 70), men dette er ikke korrekt. Slutningen hennes kan, fra det vi allerede har sagt, virke som den logiske konsekvensen, med tanke på hvordan Paul har angst for å eies, at et motiv i romanen er kvinnelig eiesyke (representert ved Miriam og Gertrude), og at romanen endog avslutter med at Paul blir fri fra kvinnene, i den grad og så forgjengelig en slik frihet er mulig. Kapittelet 'The Release' beretter riktignok hvordan Paul blir fri fra kvinnene i sitt liv,<sup>140</sup> fri til å være seg selv, en frihet som medfører angst, og ikke minst fri til å følge kunsten, noe vi mistenker han gjør etter romanens slutt, i likhet med Lawrence; men det gjøres ikke et poeng ut av at kvinnene står i veien for kunsten, selv om Paul «could paint no more» når han er i nærheten av Clara og «was full of her warmth» (s. 306). Det gjøres ikke et poeng ut av at kvinnene står i veien for kunsten, m.a.o. gjør de ikke dét. I Gertrude finner Paul krefter til å arbeide, i Miriam et øre og publikum, i Clara erfaring og livsanskuelse, og kvinnene han jobber med hos Thomas Jordan spleiser på malesaker til Paul på bursdagen hans (s. 312). I avslutningen blir Paul fri fra kvinnene i romanen, men ikke fri fra *alle* kvinner, noe han heller ikke uttrykker et ønske om å gjøre.

Kunsten er for Paul m.a.o. ikke et slags munklig sølibat for å finne renhet og krefter, som om krefter er noe som må spares på. Det er vanskelig å forestille seg at Lawrence ville ha stått bak et asketisk kunstnersyn. Kvinner, livet, – det er dét som gir ham krefter. Kunsten er hos Lawrence etterstilt livet, og dette er grunnen til at Lawrence foretrakk Goethe over Mann. Riktignok motsetter Paul kvinnes forsøk på å forme og gjøre ham til sin egen, derimot ikke på vegne av kunsten, men heller på vegne av sin frihet, dvs. sin integritet som levende vesen, sin indre, protesterende nødvendighet. Vi kan kanskje innvende at integritet er nært forbundet med kunst, at kunst og særlig forfattervirksomhet forutsetter integritet; men jeg mistenker at hvis Lawrence hadde oppgitt kvinner for kunstens skyld, og hvis han da på noe vis kom nærmere frihet, at han ikke ville hatt noe å skrive om eller for den saks skyld noe behov, han ville enten vært likeglad eller tilfreds (uten uro). Derfor, hvis det han skrev i så måte ikke hadde vært korrump, hadde det også vært umotivert, m.a.o. uten den subjektive sannhetsgehalt som står så sterkt i Lawrence sitt forfatterskap. Kvinnene står derfor ikke i veien for kunsten, men er heller en del av veien. Når det er sagt gjør vi lurt i å påpeke at de ikke er "brostein på veien" eller erobringer, m.a.o. at de ikke er kun midler i en ung manns dannelse, men en del av veien ved at de er uadskillelige fra livet, og at *livet* er veien. Det er ingenting "anti-kunst" ved kvinnes vesen, skjønt Seret vil gjøre dette poenget, og et liv uten relasjoner, et liv kun i ensomhet og sølibat, er kanskje ikke mye til liv ifølge Lawrence, og derfor heller ikke egnet emne

---

<sup>140</sup>Når han avslutningsvis forlater Miriam f.eks., føles det for ham som om «the last hold for him had gone» (s. 463).

for kunsten, selv om ensomhet – om enn en slik eksistensiell, universell "alle dør alene"-ensomhet – er et trekk ved den moderne tids anskuelse og slik også en forutsetning for den moderne tids kunst, men en ensomhet isåfall bygget på erfaring, tidligere selskap, og ikke bare tom isolasjon.

### *Sons and Lovers* en kunstlerroman?

Morens død blir definert av romanens logikk som en frigjørelse, men det er likevel tvilsomt at det er tale om – slik Roberta Seret derimot foreslår – en frihet til å bli kunstner og til kunstnerisk utfoldelse vi har med å gjøre. Dette var min egen hypotese da jeg begynte arbeidet med oppgaven, men nå synes det mindre sikkert, for det første fordi vi ikke får vite klart hva som skjer etter morens død (skjønt natten han vandrer gjennom har et slags orfeisk underverdenskjær over seg), og for det andre fordi han ikke hadde noe problem med å utfolde seg kunstnerisk *før* hennes død, snarere tvert imot. Sluttens frihet er en avgrunnens frihet, og hadde det ikke vært for Pauls til slutt kvikke sjangling i retning byen, kunne vi lett forledes til å tro at det tomme rommet etter romanens siste punktum inneholdt et selvmord.

At romanen er en kunstlerroman, forutsetter at romanen har et mål, noe vi har sett at strider imot vitalismens stridende målløshet. Det er uheldig å kalle det en kunstlerroman når vi ikke kjenner Pauls kurs og når kunsten selv ikke nødvendigvis kommer ut av romanen med rene hender, så å si. *Sons and Lovers* sitt selvbiografiske forelegg kan kanskje sies å røpe fortsettelsen av Pauls kvikke steg i retning byen og slik gjøre spørsmålet om kunstlerroman langt lettere å besvare. Selvbiografisk forstått handler *Sons and Lovers* om en ung manns vei mot kunsten, mens teksten isolert viser heller en ung manns vei mot voksenlivet. Pauls ambisjoner i retning kunsten er i romanen underordnet hans vonde vei inn i voksenlivet, da særlig med vekt på samfunnet, familie og tidlige seksuelle erfaringer, noe også nettet av livsmotiver indikerer. Hans vei mot kunsten er, som Seret skriver, en seilas, en reise (ibid.: 80), men ikke – som hun imidlertid antyder – reisen mot et mål, for kunsten er hos Lawrence bare en del av dette mye større som er livet. Å nå frem til kunsten avslutter ingenting, men fortsetter bare en langt større kamp, nemlig eksistensen. Dette er også støttet av Pauls samtale med seg selv nær romanen, hvor han sier: «Painting is not living», og svarer: «Then live» (s. 456). Men det er i kraft av kunsten at han lærer dette. I likhet med fortelleren i *Zorba the Greek* ville han finne kunsten, men fant isteden livet. Det synes derfor mer sannsynlig at Pauls frihet er friheten til å være seg selv og derigjennom bli voksen, friheten i rusen og deterritorialiseringen: å skape seg en ny begynnelse, et nytt hjem, en tilværelse hvor han kan være seg selv, bortenfor skam.

# Oppsummering og sluttord

*Sono io!* say the Indians. I am I! Which sounds simpler than it is (2009: 97).

Innledningsvis siterte jeg Lawrence på at «The proper function of a critic is to save the tale from the artist who created it» (2003: 14). I analysene og diskusjonene som fulgte, håper jeg at dette er noe jeg har lyktes i, i det minste å redde romanen fra et konstruert bilde av forfatteren som resepsjonen har holdt til sitt bryst.

Tilstedeværelsen av vitalistiske og nietzscheanske trekk i romanen, er en kjensgjerning som i stor grad er blitt oversett av resepsjonen, og erstattet av misvisende og begrensende teorier om det ødipale. De psykoanalytiske lesningene av romanen fokuserer nesten utelukkende på Paul og Gertrude, og inkluderer ikke Walter og William i kabalen, selv om begge, som vi har sett, er uunnværlige for helheten; og der Clara og Miriam er tatt med i tolkningene, er det likesom alltid forstått ut ifra et sønn-mor-forhold som dominerer bildet, istedenfor på deres egne premisser.

Jeg har her forsøkt å gå dette imot ved å ha Walter og William med i analysen, medvirkende til romanens meningsinnhold, og ved å tegne opp et nett av motiver, koblet til liv, som binder romanen og alle romanens karakterer sammen. Det begynte langsomt og omstendelig i opptegningen av karakterene og de motivene som til dem kunne knyttes, for så å løses opp i finalen om ekstasen, opprøret og kunsten. Vi har sett hvordan liv (og i kraft av livsfylde, også frihet) er koblet til ord som bevegelse, kvikkhet, varme, utfoldelse, kropp, barn, sansning og flukt, og hvordan ufrihet er koblet til ord som kontroll, vilje, kulde, avstand, forestillinger og mål. Pauls nølen i møte med kvinner er slik forstått ikke like mye ødipalt forskyldt som det er en angst for å holdes på plass og eies.

Arbeiderklassekårene er en sekundær begrensning i *Sons and Lovers*. Langt mer presserende, har vi sett, er Gertrudes båndleggende vilje (som både er et uttrykk for puritanisme og småborgerlighet), slik den gjør vold på Walter, slik hun selv låses fast av den, og slik den ansporer Williams vitalitet til en slags energisk, unaturlig virksomhet. Walter er en dansende mann, kvikk, kroppslig og utfoldende, men som blir kuert av Gertrude og mister sin spenst. Gertrudes varme *stenges inne* av hennes stolthet, og livet hennes *står stille* i det trange ekteskapet med Walter. William, som deler farens vitalitet, blir *styrt* av moren, og all hans energi *rettes* etterhvert inn mot det løpet *gitt* ham av henne, han lever i et karrierefengsel og splittes i et underbevisst behov etter å bryte *ut*. Under innflytelse fra sin mor har Miriam, som er ei varm og vakker jente, lært seg å elske

sin egen undertrykkelse og, av frykt, forsake sin kropp, slik vi har sett det i puritanismen og i motivet om offeret, en puritanisme og livsavstand som knytter henne til Gertrude, og en skam som følge av oppdragelsen som har likheter med både Clara, William og Paul. Også Pauls vitalitet er under oppveksten i morens makt, båret mot eller imot livet, oppdratt som dets fiende; men når han blir eldre merker vi han får en stadig sterkere vårhet både overfor sin egen natur og for den kontroll som er lagt på den. Paul klarer til slutt, i kraft av bekreftelsen og protesten i sin kropp, å bryte ut av de moralske forestillingene og borgerlige pretensjonene som lenge har holdt ham fanget. *Sons and Lovers* er av disse grunner ikke fortellingen om en sønn av en gruvearbeider som til forskjell fra sin far vil gjøre noe kreativt, selv om dette er det man vanligvis hører. Snarere er det fortellingen om en sønn av en far og en mor: om en vital far, en moralsk, fordrende mor, og en sønn som vil følge sitt eget løp. Pauls prosjekt er slik sett ikke et ønske om å klatre ut av sin klasse, men en aktiv flukt (jf. Deleuze) bort ifra forestillinger og mekanismer, i det minste lenge nok til å vinne seg selv, som vil si å vinne seg selv som mer enn en føring og en gjentakelse, slik vi har sett flukten muliggjort i ekstasen og slik vi kan se det som tema også i Lawrences senere forfatterskap.

Men hva er det Paul har vunnet? Hva slags frihet er det romanen viser til? Å hevde at det er en frihet til å være seg selv, både sier for mye og for lite, selv om det er korrekt. Er det å være fri selv en negering, eller kan frihet tenkes som annet enn som binær? Det Paul kjenner i ekstasen viser til en autentisitet som foreslår nettopp en slik selvtilstrekkelighet, denne vitale fullbyrdelsen som både i *Sons and Lovers* og i resten av Lawrences forfatterskap er slik en gjentakende målsetning og streben, både for heltene i romanene hans og som et svar på skammen i samfunnet.

Å være fri er derimot ikke enkelt, da det er å *være*. Hva er for den saks skyld et 'selv', hvis det nå er dette Paul er ment å ha vunnet? Den oppløsningen av individualitet og det maskefallet som oppleves i ekstasen, gjennom tapet av kontroll, erkjennelse av verdens storhet og ens egen smålighet, og ikke minst bekreftelsen av en selv som natur, er riktignok det våpenet Deleuze etterlyser og som finnes i flukten, men det er også et våpen mot en selv, en hammer mot speilet, som slår en selv i stykker, noe som både muliggjør en ny begynnelse og det å falle ned i avgrunnen, slik Paul gjør det etter morens død, – ikke lenger holdt oppe, ikke lenger bært.

Som vi har sett triumferer imidlertid Paul, han henter seg tilbake fra avgrunnen. Individet er i individets egen makt. I det siste spranget i retning byen, mot lyset og livet, røpes ikke bare Pauls nyvunnede frihet og vitalitet, men også fraværet av en splittelse, og i fraværet en forening av sine foreldres vesen, både morens kontroll og farens bevegelse, det apollinske og det dionysiske, en fullkommenhet som lover en viss kontinuitet, han har *bestemt seg* for å *leve*, om enn hvor flyktig og truet denne avslutningsvise friheten – som livet – faktisk er. Paul er båret mot livet, som jo også vil si: det er ved livet han til slutt ender opp.

# Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. (1992a). «Fortellerens posisjon i vår tids roman», fra *Essays i utvalg*, i norsk oversettelse ved Kjell Eyvind Johansen, Werner Söderström OY: Gyldendal Norsk Forlag.
- Adorno, Theodor W.. (1992b). «Tale om lyrikk og samfunn», fra *Essays i utvalg*, i norsk oversettelse ved Kjell Eyvind Johansen, Werner Söderström OY: Gyldendal Norsk Forlag.
- Adorno, Theodor W. (1992c). «Essayet som form», fra *Essays i utvalg*, i norsk oversettelse ved Kjell Eyvind Johansen, Werner Söderström OY: Gyldendal Norsk Forlag.
- Bedient, Calvin (1988). «The Vital Self», i Harold Bloom (red.): *D. H. Lawrence's Sons and Lovers*, Modern Critical Interpretations, United States of America: Chelsea House Publishers, ss. 71-78.
- Becket, Fiona (2001). «Lawrence and psychoanalysis», i Anne Fernihough (red.): *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, Cambridge University Press.
- Bell, Michael (2001). «Lawrence and modernism», i Anne Fernihough (red.): *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, Cambridge University Press.
- Ben-Ephraim, Gavriel (1988). «Paul's Passion», i Harold Bloom (red.): *D. H. Lawrence's Sons and Lovers*, Modern Critical Interpretations, United States of America: Chelsea House Publishers, ss. 131-142.
- Bloom, Harold (1988). «Introduction», i Harold Bloom (red.): *D. H. Lawrence's Sons and Lovers*, Modern Critical Interpretations, United States of America: Chelsea House Publishers, ss. 1-4.
- Daleski, H. M. (1988). «The Son and the Artist», i Harold Bloom (red.): *D. H. Lawrence's Sons and Lovers*, Modern Critical Interpretations, United States of America: Chelsea House Publishers, ss. 23-46.

- Deleuze, Gilles (2013). «'D' for Desire», videointervju. Lastet ned 29. mai 2014, fra <https://www.youtube.com/watch?v=IrZdOZzr4as> , ss: 10:42–12:20 og 16:10-17:10.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2012). *A Thousand Plateaus – capitalism and schizofrenia*, engelsk oversettelse ved Brian Massumi, The Athlone Press Ltd.: Continuum International Publishing Group.
- Deleuze, Gilles; Parnet, Claire (2007). *Dialogues II*, i engelsk oversettelse ved Hugh Tomlinson og Barbara Habberjam, United States of America, Columbia University Press: Columbia Classics in Philosophy.
- Deleuze, Gilles (1997). *Essays critical and clinical*, engelsk oversettelse ved Daniel W. Smith og Michael A. Greco, United States of America: University of Minnesota Press.
- Donne, John (1996). *The Complete English Poems*, England: Penguin Books.
- Dyer, Geoff (1997). *Out of Sheer Rage – Wrestling with D.H. Lawrence*, United States of America: Picador.
- Eagleton, Terry (2010). «The Death of Criticism?», forelesning på video, publisert av UC Berkeley. Lastet ned 29. mai 2014, fra <http://www.youtube.com/watch?v=-20dZxUAFu0> , ss: 49:00-49:30.
- Eagleton, Terry (2008). *Literary Theory, An Introduction – Anniversary Edition*, Singapore (Markono Print Media Pte Ltd): Blackwell Publishing.
- Kant, Immanuel (1995). *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)*, oversatt av Espen Hammer, Valdres Trykkeri: Pax Forlag.
- Kittang, Atle (1991). «Mellom psykoanalyse og diktning: Eit bidrag til formidling», i Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, ss. 219-238.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1956). *Den unge Werthers lidelser*, i norsk oversettelse ved Nils Lie,

Standard Boktrykkeri, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Hughes, Ted (1995). *New Selected Poems 1957-1994*, Cornwall: Faber and Faber.

Kazin, Alfred (1970). «Sons, Lovers, and Mothers», i Judith Farr (red.): *Twentieth century interpretations of Sons and Lovers*, United States of America: Prentice-Hall inc., A Spectrum Book, ss. 74-84.

Keats, John (1912). *The Poems of John Keats*: Methuen and co. LTD.

Kierkegaard, Søren (2011). *Sygdommen til døden*, special-trykkeriet viborg a-s: DET lille FORLAG

Kierkegaard, Søren (1997a). *Enten – Eller. Første del*, i Søren Kierkegaards skrifter, bind 2, Nørhaven a/s, Viborg: Søren Kierkegaard Forskningscenteret og G\*E\*C Gads Forlag.

Kierkegaard, Søren. (1997b). *Stadier paa Livets Vei*, i Søren Kierkegaards skrifter, bind 6, Nørhaven a/s, Viborg: Søren Kierkegaard Forskningscenteret og G\*E\*C Gads Forlag.

Kierkegaard, Søren. (1997c). *En literair Anmeldelse*, i Søren Kierkegaards skrifter, bind 8, Nørhaven a/s, Viborg: Søren Kierkegaard Forskningscenteret og G\*E\*C Gads Forlag.

Lawrence, D. H. (2009). *Mornings in Mexico and Other Essays*, The Cambridge edition of the letters and works of D. H. Lawrence, United Kingdom: Cambridge University Press.

Lawrence, D. H. (2003). *Studies in Classic American Literature*, The Cambridge Edition of the letters and works of D. H. Lawrence: Cambridge University Press.

Lawrence, D. H. (2001). *Sons and Lovers*, The Cambridge edition of the letters and works of D. H. Lawrence, New York: Cambridge University Press.

Lawrence, D. H. (1993a). *The Rainbow*, GGP Media GmbH, Pössneck, Germany: Everyman's Library.

Lawrence, D. H. (1993b). *The Complete Poems*, United States of America: Penguin Books.

- Lawrence, D. H. (1985). *Study of Thomas Hardy and other essays*, The Cambridge edition of the letters and works of D. H. Lawrence, Great Britain: Cambridge University Press.
- Lawrence, D. H. (1935). *Den falne Pan*, i norsk oversettelse ved C.V. Holst, Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Lawrence, D. H. (1929). «Nottingham and the mining country», Lastet ned 12. mai 2014, fra <http://dSPACE.dial.pipex.com/town/parade/abj76/PG/pieces/lawrence/nottingham.shtml>
- Lawrence, D. H.; Lawrence, Frieda (1970). «View Points», i Judith Farr (red.): *Twentieth century interpretations of Sons and Lovers*, United States of America: Prentice-Hall inc., A Spectrum Book, ss. 85-95.
- Martz, Louis L. (1988). «Portrait of Miriam», i Harold Bloom (red.): *D. H. Lawrence's Sons and Lovers*, Modern Critical Interpretations, United States of America: Chelsea House Publishers, ss. 47-70.
- Nietzsche, Friedrich. (2012). *Menneskelig, alt for menneskelig – en bok for frie ånder*, i norsk oversettelse ved Øystein Skar og Steinar Mathisen, Finland: Spartacus Forlag.
- Nietzsche, Friedrich. (2008). *Hinsides Godt og Ondt*, i norsk oversettelse ved Trond Berg Eriksen, 07 Gruppen AS, Norway: De Norske Bokklubbene.
- Nietzsche, Friedrich. (1993). *Tragediens fødsel*, i norsk oversettelse ved Arild Haaland. Valdres Trykkeri: Pax Forlag.
- Nietzsche, Friedrich. (1990). *Slik talte Zarathustra*, oversatt av Amund Hønningstad, Werner Söderström OY: Gyldendal Norsk Forlag.
- Novalis (1930). *Tysk poesi gjennom tusine aar*, Denmark: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag.
- Pound, Ezra (1957). *Selected Poems of Ezra Pound*, United States of America: New Direction Books.



- Sagar, Keith (1970). «Sons and Lovers», i Judith Farr (red.): *Twentieth century interpretations of Sons and Lovers*, United States of America: Prentice-Hall inc., A Spectrum Book, ss. 42-50.
- Schiller, Friedrich (2007). «Naiv og sentimental diktning», fra *Über naive und sentimentalische Dichtung*, i norsk oversettelse ved Karl Ekroll, i A. Aarseth, E. Eide og A. Kittang (red.): *Klassisk litteraturteori – en antologi*, AIT Trykk Otta AS: Universitetsforlaget.
- Schneider, Daniel J. (1988). «The Artist as Psychologist», i Harold Bloom (red.): *D. H. Lawrence's Sons and Lovers*, Modern Critical Interpretations, United States of America: Chelsea House Publishers, ss. 143-154.
- Schwarz, Daniel R. (1988). «Speaking of Paul Morel: Voice, Unity, and meaning in *Sons and Lovers*», i Harold Bloom (red.): *D. H. Lawrence's Sons and Lovers*, Modern Critical Interpretations, United States of America: Chelsea House Publishers, ss. 79-102.
- Seret, Roberta (1992). *Voyage into creativity: the modern Künstlerroman*, New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Spilka, Mark (1970). «Counterfeit Loves», i Judith Farr (red.): *Twentieth century interpretations of Sons and Lovers*, United States of America: Prentice-Hall inc., A Spectrum Book, ss. 51-62.
- Vassenden, Eirik. (2012). *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890-1940*, AIT Otta AS: Scandinavian Academic Press, Spartacus Forlag AS.
- Weiss, Daniel A. (1970). «The mother in mind», i Judith Farr (red.): *Twentieth century interpretations of Sons and Lovers*, United States of America: Prentice-Hall inc., A Spectrum Book, ss. 28-41.
- Wergeland, Henrik. (1946). *Dikterkrans. Dikt og fragmenter i utvalg*, Centraltrykkeriet, Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Whitman, Walt (2002). *Leaves of Grass and other Writings*, redigert av Michael Moon, New York University Press: A Norton Critical Edition.

Worthen, John (2005). *D. H. Lawrence – The Life of an Outsider*, United States of America:  
Counterpoint.