

Сандра М. Гилберт и Сузан Губар

## ДИЈАЛОГ СОПСТВА И ДУШЕ: НАПРЕДАК ПРОСЕЧНЕ ЦЕЈН

*Сањала сам како себе њосмајрам у оілегалу кад ми се неко ужасно лице – лице некакве живошине – изненада њојавило иза леђа. Не моју са сијурношћу да шврдим да ли је то био сан или се заиста гојодило.*

Вирџинија Вулф (Woolf, 1977:69)

*Нема везе... Једној гана, сасвим изненада, када то не очекујеш, узеху чекић исјод набора свој шамној кајуша и разбићу ши шу малу лобању као љуску јајеша. Разбиће се, љуска јајеша; најоље ће њошећи крв и мозак. Једној гана, једној гана... Једној гана ће ојасни вук шшо корача њокрај мене скочићи на шебе и ишчуйаћи ши шу одврајну ушробу. Једној гана, једној гана... Де, де, нежно, шихо, шихо...*

Џин Рис (Rhyс, 1974: 52)

*Рекла сам Души да зајоје –  
Сјруне ми – рече – њокигане –  
Гудало ѡрсло у Ашоме –  
И на шом њослу њојрављања –  
Сљедеће Јушро зашкло ме –*

Емили Дикинсон (Dickinson, 1988: 109–110)

Ако роман *Професор* представља помало нејасан екстатични приказ тема и конфликта који су преовладавали у размишљањима Шарлот Бронте далеко више него што је и сама тога била свесна, *Цејн Ејр* је дело прожето љутим, аниријским<sup>1</sup> фаншазизијама о беју у целовијоси. Позајмивши мишски зајлеи о њошрази из Банјановој *Ходочасниковој ѡуша*, али не и његову побожну суштину, млада списатељица овде је, изгледа, сасвим сигурно отворила очи пред женским стварностима у себи и око себе: пред заточеношћу, искуством сирочета, изгладњивању, те бесу који доводи чак и до лудила. Док је ватрени приказ Лусије, енергичне жене која је вероватно „некад била окована, па се ослободила” минијатуран у *Професору*, у *Цејн Ејр* (1847) та фигура постаје готово нестварно велика, као амблем страственог, једва прикривеног побуњеништва.

Чини се да су то одлично разумели викторијански критичари, који су несумњиво инстинктивно уочили сублиминални интензитет страсти Шарлот Бронте. Њен „ум не садржи ништа осим глади, побуне и беса”, написао је Метју Арнолд о њој

<sup>1</sup> Непреводива игра речи енг. *angry* („љут”) и *Angrian* („ангријски”). (Прим. ѡрев.)

1853 (Arnold, 1896: 1:34). Говорио је о роману *Вилеџ*, који је другде описао као „гну-сан, незадовољавајући, грчевит и скучен” (Arnold, 1932: 132), али те речи се једна-ко односе на *Џејн Ејр* јер је Арнолдова реакција на Бронте била типичан показатељ револта који је у појединим круговима изазвао њен првенац.<sup>2</sup> „Џејн Ејр је од почетка до краја романа персонификација непоправљивог и недисциплинованог духа”, написала је Елизабет Ригби у *Quarterly Review*-у 1848, а јунакињина „аутобиографија [...] превасходно је антихришћански текст [...] Тон ума и мисли који је изнедрио чар-тизам и побуну истоветан је оном у ком је написан роман *Џејн Ејр*” (1848: 173–174). Године 1853, Ен Мозли присетила се за *The Christian Remembrancer* да је „Карер Бел”, кад се први пут појавила као ауторка, деловала „озлојеђено, грубо и зловољно; [као] ванземаљац [...] у друштву на ког се не односи ништа од његових правила” (1853: 423–443). А госпођа Олифант је испричала 1855. да смо „пре десет година почели да примењујемо систем писања романа. Тада су наши љубавници били понизни и посвећени [...] а једина права љубав вредна живљења била је [...] истинска витешка љубав која је све жене учинила светицама [...] а онда се изненада, без упозорења, *Џејн Ејр* искрала на сцену, а својеврсну инвазију тог романа пратила је најстрашнија револуција модерног доба” (*Blackwood’s Magazine*, 1855: 554–568).

Данас *Џејн Ејр* обично доживљавамо као моралну готику, „одомаћени мит”, *Памелину* ћерку и *Ребекину* тетку, архетипски сценарио за све оне благо узбудљиве романтичне сусрете између неког натмуреног бајроновског јунака (који поседује велику мрачну кућу) и дрхтаве јунакиње (која не успева да растумачи тлоцрт те куће). Они префињенији међу нама указаће Шарлот Бронте поштовање које јој сле-дује, признаће њене стратешке и митске способности, проучиће обрасце њених слика и избројаће колико пута се обраћа читаоцу. Али и тада ћемо занемарити „за-брињавајућу револуцију” – чак је и избор речи госпође Олифант сугестиван – „која је пратила својеврсну инвазију *Џејн Ејр*”. „Добро, *Џејн Ејр* је очигледно феминистич-ки трактат, аргумент у прилог побољшању друштвеног статуса гувернанти и јед-наким правима жена”, признао је Ричард Чејс помало џангризаво 1948. Но, као и већина других модерних критичара, веровао је да моћ тог романа потиче од мито-логизовања сукоба *Џејн Ејр* са мушком сексуалношћу (Chase, 1971: 468, 464).

Ипак, занимљиво је да викторијанске критичаре, изгледа, нису превасходно запрепастили сировост и сексуалност у роману *Џејн Ејр* (премда им се управо ти аспекти дела нису допадали) него, као што смо видели, „антихришћанско” одби-јање да се прихвате норме, обичаји и стандарди друштва. Укратко, запрепастио их је његов бунтовни феминизам. Није их толико узнемирила Рочестерова поносна бај-роновска сексуална енергија него бајроновски понос и страст саме *Џејн*, односно нису их узнемириле асоцијалне сексуалне вибрације између јунака и јунакиње него њено одбијање да се преда за њу одређеној друштвеној судбини: „Наследила

<sup>2</sup> Важно је напоменути да је у контексту коментара других ондашњих критичара Арнолд у истом писму додао да „религија или религиозност или како год се то звало можда је сада неоствари-ва за такве људе: али они свакако нису нашли замену за то, а за свет је било боље када су се њоме тешили”. Но, треба, наравно, напоменути да су *Џејн Ејр* (као и *Вилеџ*) бројни прикази искрено хвалили, најчешће због онога што је Џорџ Хенри Луис у часопису *Fraser* 36 (децембар 1847) назвао „дубоком, значајном стварношћу”.

је у највећем могућем степену најгори грех наше посрнуле природе – грех поноса”, изјавила је госпођица Ригби.

*Џејн Ејр је поносна и стога незахвална. Боју се дојало да је учини сирочетом без пријатеља и новца, а она никоме није захвална, понајмање боју, за храну и хаљине, пријатеље, пращиоце и учитеље које је имала као беспомоћно дете [...] Напоштив, на све што је за њу учињено она леда не само као на своје неујитно право него то види као нешто што то њено право ни најмање не уважава. (Quarterly Review, 1848: 173–174)<sup>3</sup>*

Другим речима, викторијанце је ужасавао јунакињин бес. И можда је њихова реакција на књигу, за разлику од реакције савременијих критичара, прецизнија. Јер иако митологизовање потиснутог гнева може бити паралела митологизовању потиснуте сексуалности, он је далеко опаснији за друштвени поредак. Покоја жена која је слаба на тамнопуте бајроновске јунаке може да се прихвати у романима, па и у понеким салонима. Жена која жуди да побегне из салона и патријархалних домова очигледно не може. А Џејн Ејр, како су посумњали Метју Арнолд, госпођица Ригби, госпођа Мозли и госпођа Олифант, била је управо таква жена.

Њена прича, која представља образац за бројне друге, заправо је – далеко очигледније и драматичније него она у *Професору* – прича о заточеништву и бегу и један особено женски билдунгсроман. Проблеми са којима се у њему јунакиња суочава док настоји да се избави из окова свог детињства на путу до готово незамисливог циља зреле слободе симптоматични су за потешкоће са каквима се сусреће и које мора да превазиђе Свака жена<sup>4</sup> у патријархалном друштву: угњетавање (у Гејтсхеду), изгладњивање (у Ловуду), лудило (у Торнфилду) и хладноћа (у Марш Енду). Посебно је значајно то што је њено суочавање, не са Рочестером него са Рочестеровом лудом женом Бертом, централно суочавање у овом роману. Оно је сусрет – попут фантазија Франсес Кримзворт о Лусији – не са сопственом сексуалношћу него са властитом заробљеном „глађу, бунтом и гневом”, тајни дијалог сопства и душе, од чијег исхода, како ћемо видети, зависе заплет романа, Рочестерова судбина и сазревавање Џејн Ејр.

За разлику од многих викторијанских романа, који почињу китњастим уводним пасусима, *Џејн Ејр* уводи узгредна, необично загонетна опаска: „Тога дана није се могло ићи у шетњу” (Bronte, 2016: 1).<sup>5</sup> Значајни су и прилика („тога дана”) и избављење (односно немогућност његовог остварења): оно прво је прави почетак Џејниног ходочасничког путовања ка зрелости, а оно друго метафора проблема које мора да реши како би досегла зрелост. „А мени је било мило”, што не може да изађе из куће, каже приповедачица и наставља: „Страшно ми је било да се кроз ледени

<sup>3</sup> Јасан показатељ да је Шарлот Бронте била сасвим свесна „револуционарне” природе многих својих идеја јесте, како ћемо видети, чињеница да непријатна и арогантна госпођица Хардман из романа *Шерли* изговара поједине речи госпођице Ригби.

<sup>4</sup> Енг. *Everywoman* преиначава енг. *Everyman*, познато и као енг. *Mankind*, лик средњовековних моралитета по имену Свако, Људски род или Човечанство. (Прим. прев.)

<sup>5</sup> Коришћени превод романа на српски измењен је у појединостима које значајно одступају од оригинала. (Прим. прев.)

сутон враћам кући [...] понизна због свести о својој физичкој инфериорности” (2016: 1).<sup>6</sup> Како су многи критичари напоменули, Шарлот Бронте доследно употребљава супротна дејства ватре и леда како би дочарала Џејнина искуства, а та техника је очигледна већ у уводним пасусима.<sup>7</sup> Иако је свет изван Гејтсхеда готово неподношљиво зимски, унутрашњи свет је клаустрофобичан и ватрен, попут ума десетогодишње Џејн. Изопштена из породичног кружока Ридових у салону због тога што она није задовољно, срећно мало дете – дакле, изопштена из „нормалног” друштва – Џејн проналази уточиште у црвеном прозорском кутку за седење, одакле наизменично зури у „суморни новембарски дан” (2016: 1) и чита о поларним пределима у Бјуиковој *Историји бриџанских њишца*. Фасцинирају је арктичка „самртно бела прострaнства”; дубоко размишља о „наслaганим оштринама екстремне хладноће” (2016: 2) као да размишља о сопственој дилеми: да ли да остане унутра, иза опресивно црвене завесе или да изађе на хладноћу света лишеног љубави.

Одлуку доносе у њено име. Проналази је Џон Рид, тирански син породице, који је подсећа на њен аномаличан положај у домаћинству, баца на њу тешку Бјуикову књигу и буди у њој страствени гнев. Попут „пацова”, „непослушне животиње” и „побеснеле мачке”, она га пореди са „Нероном, Калигулом и осталима” (2016: 4, 3, 5, 4), те је односе у црвену собу, где ће је заточити и дословно и фигуративно. Јер, „истину говорећи”, признаје одрасла приповедачица иронично, „била сам помало ван себе, како то Французи кажу” и „као сви побуњени робови [...] одлучила да идем до краја” (2016: 5).

Али ако је Џејн била „ван” себе у борби против Џона Рида, њено искуство у црвеној соби, метафорички вероватно најживље рано искуство јунакиње, приморава је да порине дубоко у себе. Наиме, црвена соба, величанствена, прохладна, окупана богатом гримизном, са великим белим креветом и неудобном столицом која „као неки бледи престо” извирује из скерлетне таме, савршено дочарава њено виђење друштва у ком је заробљена, као неукротив, враголаст издржавани члан породице. „[Н]иједна тамница није била боље закључана” (2016: 7), каже нам она. И ниједан затвор, како ускоро сазнајемо, никад није био страшнији јер управо је у тој соби господин Рид, једини „отац” ког је имала, „издахнуо” (2016: 6). Другим речима, та соба је у неку руку патријархална одаја смрти, и у њој госпођа Рид још чува „извесне папире, ковчежић с накитом и једну минијатуру свог покојног мужа” (2016: 6) у тајној фиоци у свом орману. Да ли је соба уклетa, пита се девојчица. Приповедачица наговештава да је бар у реалистичном ако не и готском смислу уклетa, далеко више од сваке одаје у, рецимо, *Мисџеријама Уголфа*, роману који је постао стандард за такве просторе. Јер дух друштва у ком Џејн нема јасно место изопштара углове намештаја, увећава сенке и учвршћује браве на вратима. А самртна постеља оца који јој није прави отац потцртава њену изолованост и рањивост.

У паници, она зури у „велико огледало”, где њен одраз клизи ка њој, стран и узнемирујућ. „[У] тој нестварној слици све је изгледало хладније и тамније него у природи” (2016: 7), објашњава одрасла Џејн. Али огледало је, напослетку, такође некаква

<sup>6</sup> Сви цитати преузети су из Brontë, 1971, односно Bronte, 2016.

<sup>7</sup> Види, на пример, Lodge, 1970: 110–136.

одаја, тајанствен забран у ком су слике сопства заробљене попут „извесних папира”. Зато мала Џејн, упркос оптужбама старије Џејн да је сујеверна, исправно препознаје да је двоструко затворена. Фрустрирана и бесна, она разматра неправде сопственог живота и замишља одлуку која јој налаже „да утекнем од ове неподношљиве море, да побегнем, или ако се то не би могло извести, да мучим себе глађу и жеђу и да умрем” (2016: 8). Избављење кроз бекство или избављење кроз изгладњивање. Те две могућности понављаће се кроз читав роман и, заправо, као што смо напоменули, у многим другим књижевним делима из деветнаестог и двадесетог века која су написале жене. Но, у црвеној соби, мала Џејн бира трећу опцију (или та опција бира њу), која је још страшнија: избављење кроз лудило. Видевши некакво утварно светло како клизи, попут месечине по таваници, она примећује следеће: „Срце ми је нагло закуцало, а глава горела. Неки шум који ми се учинио као шушањ крила зазвонио ми је у ушима. Причинио ми се да је нешто близу мене. Почела сам да се гушим: издржљивост је попустила” (2016: 9). Девојчица завришти и зајеца од муке, а уследи, додаје приповедачица хладно, „некакав напад”, јер је следеће чега се сећа буђење у дечјој соби када је пред собом видела „ужасан црвени одсјај, преграђен црним шипкама” (2016: 11), односно ватру у камину дечје собе. Али за малу Џејн Ејр она је језив подсетник на искуство које је управо проживела, а за одраслу Џејн Ејр још ужаснији предзнак будућих искустава.

Наиме, мала драма која се одвијала „тога дана” на почетку романа сама по себи је парадигма озбиљније драме која се одиграва у читавом роману: аномаличног положаја Џејн као сирочета у друштву, њеног заточеништва у отупљујућим улогама и кућама, те њених покушаја избављења кроз бекство, изгладњивање и – у смислу који ће бити објашњен – лудило. Јасно је да је Шарлот Бронте сасвим свесно осмислила инцидент у црвеној соби као парадигму ширег заплета романа, не само због његовог места у приповести него и због сећања саме јунакиње на то искуство у кључним моментима у целом роману. Примера ради, када је понизи господин Броклхерст у Ловуду и оне ноћи када одлучи да напусти Торнфилд. Штавише, између тих тренутака Џејнино ходочашће сачињава низ искустава која су, на неки начин, варијације централног мотива заточеништва у црвеној соби и избављења.

Како смо раније напоменули, алузија на ходочасништво је намерна јер, налик јунаку Банјанове књиге, Џејн Ејр се отискује на животно путовање које је нека врста митског напретка од једног значајно именованог места до другог. Сасвим природно, њена прича почиње у *Гејџсхегу*,<sup>8</sup> почетној тачки у којој се сусреће са непријатним датостима свог пута: са породицом која није њена права породица, себичним старијим „братам” који терорише домаћинство као некаква замена за главу патријархалне породице, са блесавом и злобном „маћехом” и двома непријатним, себичним „полусестрама”. Као најмање, најслабије и најобичније дете у кући, она креће на своје ходочасничко путовање попут натмурене Пепељуге, бесног Ружног пачета, неморално пркосећи хијерархији која је угњетава. „Само, знам, да сам била позитивно, бриљантно, безбрижно, захтевно, лепо и несташно дете, иако без

<sup>8</sup> Енг. *gate* значи „капија”. (Прим. њрев.)

средстава и пријатеља, госпођа Рид би много лакше подносила моје присуство” (2016: 8), размишља Џејн кад одрасте.

Али мала Џејн не може да буде „позитивна и бриљантна”, и она то добро зна. Пепељуга таква никад није, а ни Ружно паче, које, и поред свег лабудовског потенцијала, нема велика очекивања. Сиромашна, просечна и ситна, Џејн Ејр – како и само њено име сугерише – неприметна је попут ваздуха, лишена наследства и по-тајно пригушена јарошћу.<sup>9</sup> А Беси, добронамерна служавка која се с њом спријатељи, пева јој песму какву ниједна вила заштитница ни у сну не би отпевала, песму која сумира невоље свих стварних викторијанских Пепељуга:

*Болна ми сѝојала, уг сваки уморан,  
Далек је ѝуѝ, дивље су ѝланине;  
Зачас ће сумрак ѝасѝ мрачан и ѝуробан  
Над сѝазом девојчице сироѝе.*

Џејнин пут делује као безнадежно ходочашће, као тужно путовање Вордсвортове Луси Греј, овога пута посматрано изнутра, а посматрач је само дете уместо оштроумног песника ком су године подариле филозофски ум.<sup>10</sup> Иако ће касније посматрати мајчински месец док излази да јој буде водиља, сада себе замишља како лута кроз сумрак лишен месечине, који наговештава њено очајничко бекство преко мочвара по напуштању Торнфилда. А једина утеха коју њена пријатељица Беси може да понуди јесте, иронично, једна слика што призива у памћење патријархалне ужасе црвене собе и упућује на патријархалне ужасе који тек следе – Ловуд, Броклхерст и Сент Џон Риверс:

*И ако ѝагнем на мосѝу ѝом рушевном,  
Скренем у мочвари на свѝлосѝ ѝу,  
Оѝац мој, обећањем и блаѝсловом,  
Привиће девојчицу сироѝу.*

Не чуди што се, суочена са таквим могућностима, млада Џејн нађе у ситуацији да „шапуће” самој себи речи Банјановог хришћанина: „Шта да радим? Шта да радим?” (2016: 29).<sup>11</sup>

У очајању, она нешто и уради. Стално изнова прекида невидљиве везе како би саопштила госпођи Рид шта о њој мисли, што је изванредан чин заузимања за себе, за који никад ниједно викторијанско дете нити иједна Пепељуга није требало да буду способни. Занимљиво је да је намера прве такве експлозије да подсети госпођу Рид да је и она окружена патријархалним ограничењима: „Шта би вам мој ујак Рид

<sup>9</sup> Енг. *Eure* истовремено алудира на *air* („ваздух”), *heir* („наследник/ца”) и *ire* („јарост”). (Прим. ѝрев.)

<sup>10</sup> Ово последње је алузија на Вордсвортову чувену „Оду бесмртности”. (Прим. ѝрев.)

<sup>11</sup> Уп. *Ходочасников ѝуѝ*: „угледах човека обученог у дровње [...] из њега провали отужан повик 'Шта да радим?'" Шарлот Бронте још чешће алудира на *Ходочасников ѝуѝ* у роману *Вилеѝ*, а Банјана употребљава онако како су то чинили многи деветнаестовековни писци, од Текерија до Меј Алкот. Структуре њихових проза угледају се на његову алегорију. За коментаре о алузијама на *Ходочасников ѝуѝ* у роману *Вилеѝ*, види Leavis, 1972: vii–xli.

рекао да је жив?”, пита Џејн додајући „изгледа да ми је језик нехотице изговарао речи. Нешто је говорило кроз моја уста што ја нисам могла да контролишем” (2016: 20). Уистину, чини се да чак и надмену госпођу Рид те речи запрепасте. Објашњење, „нешто је говорило кроз моја уста”, једнако је застрашујуће колико и ароганција, што упућује на опасну двоструку свест – „шушањ крила [...] нешто близу мене” – која је проузроковала онај напад у црвеној соби. А када, са истинским осећајем да је „нека невидљива веза прсла и да сам се дочепала најзад ненадане слободе”, Џејн саопштава госпођи Рид „[м]ило ми је што ми нисте никакав род”, одрасла приповедачица напомиње да би гребен вреса у пламену, блештав и прождирући могао „да представи моје душевно стање” (2016: 27–28). Као што га је представљала ватра у дечјој соби, која је горела иза црне решетке, и као што ће га представљати пламени који ће касније прогутати Торнфилд.

Значајно је што је догађај који надахњује последње ватрене речи мале Џејн упућене госпођи Рид њен први сусрет са немилосрдним и лицемерним оличењем патријархата, господином Броклхерстом, а он се појављује, чини се, како би је спровео у следећу фазу ходочашћа. Како су многи читаоци приметили, та персонификација викторијанског суперега – попут Сент Џона Риверса, његовог пандана у последњој трећини књиге – доследно се описује фалусним терминима: он је налик „црном стубу” са „суморним лицем” које подсећа „на извајану маску” (2016: 23), готово као да је он некакав погребни и необично фројдовски комад намештаја. Но, он је такође веома налик вуку у *Црвенкаји*. „Какво му је лице било сада [...] Какав велики нос! И каква уста! И какви широки и истурени зуби!” (2016: 24), узвикне Џејн Ејр, призвавши страх од одрасле мушке јединке који мора да је владао срцем сваког женског детета у периоду када су мушкарце дефинисали као „звери”.

Дакле, господин Броклхерст, који је истовремено стуб друштва и велики зли вук, дошао је као весник пакла да Џејн измести у Ловуд,<sup>12</sup> пригодно названу животну школу где се женска сирочад изгладњује и смрзава како би се довела у стање прикладне хришћанске покорности. Где би друго једна звер одвела дете него у шуму? Где би друго стуб замрзнуте духовности одвео сироче без дома него у уточиште где нема ни хране ни тоpline? „[С]а свим оскудицама” (2016: 60), Ловуд нуди Џејн велики простор за бег од гребена вреса у пламену, као и прилику да научи како да влада својим бесом док се образује за гувернанту у друштву неколицине жена којима се диве.

Племенита госпођица Темпл и патетична Хелен Бернс најважније су међу онима којима се Џејн диве. И њихова имена су значајна.<sup>13</sup> Мрамор-белог тена, анђелоска госпођица Темпл, на пример, представља ризницу дамских врлина: великодушности, лепих манира, уљудности, али и потискивања. Као да су је измислили Ковентри Патмор или госпођа Сара Елис, неуморна ауторка књига о лепом понашању намењених викторијанским девојчицама, Џејн шаље храну сиромашнима, посећује болесне, охрабрује врле и склања поглед од простих. „Шта ћу урадити да

<sup>12</sup> Енг. *low* („низак”) и *wood* „шума”. Назив истовремено показује да је живот јунакиње досегао најнижу тачку и алудира на шуму из приче о Црвенкапи. (Прим. прев.)

<sup>13</sup> Енг. *temple* значи „храм”, *burn* значи „горети”. (Прим. прев.)

себи удовољим, да подстакнем друге да ми се диве или да променим правац свог постојања' нису питања која честита жена поставља кад се пробуди да обави свакодневне дужности", написала је госпођа Елис 1844.

*Далеко су примеренија најужорнијим одликама женској карактеристици ивицама ових: „Како ћу се пошринути данас да време, здравље и средства у којима ми је дозвољено да уживам најбоље могуће искористим? Да ли је неко болеснији? Морам да их поштрим без одлагања [...] Да ли ће неко кренути на јуш? Морам да се поштрим да се оброк рано послужи [...] Да ли сам јуче оманула у љубазности и брижностима према неком члану породице? Овој јушра ћу их дочекати шопилом добродошлицом.” (Ellis, 1844: 9–10)*

Таква питања госпођица Темпл засигурно сама себи поставља, а одговара у складу са сопственим поступцима.

Ипак, сасвим је јасно да је потиснула лудило и гнев које и сама носи, те да се испод анђеоске спољашности крије потенцијално чудовиште, „канализација” беса испод храма.<sup>14</sup> Иако је, примера ради, очигледно љути надобудна шкртост господина Броклхерста, она слуша његово проповедање у дамској тишини. Њено лице, присећа се Џејн, „одавало је окамењену строгост [мрамора]”, а „[у]ста су јој била тако затворена да би само вајарско длето могло да их отвори” (Bronte, 2016: 51). Јасно, госпођица Темпл никада неће дозволити да „нешто” из ње проговори, њој се неће јавити необуздане мисли, а њену сталоженост неће пореметити фантазије о ватреном огњишту иако ће саосећати у бесу.

Можда је управо из тог разлога, будући да потискује осећања, она најближа вили заштитници од свих које је Џејн упознала, а блиска је чак и правој мајци. Поред камина у својој лепој соби, она храни изгладнеле ученице чајем и симболичним колачићем са кимом, хранећи им и тело и душу упркос пуританским наредбама господина Броклхерста. „Гостиле смо се те вечери”, каже Џејн, „као да смо добиле неки нектар или амброзију” (2016: 58). Но, потом додаје: „Госпођица Темпл је увек показивала извесну [...] достојанственост у своме опхођењу, уздржљивост у говору која ју је спречавала да залута на територију страственог, узбуђеног и нестрпљивог, нешто што је прочишћавало задовољство оних који су је посматрали и слушали, јер је наметало страхопоштовање” (2016: 59). Веома задивљујућа, али и поприлично страшна, госпођица Темпл није само анђео у кући. У мери у којој је име дефинише, она је више кућа него анђео, прелеп пар мермерних стубова чија је сврха да буду противтежа нестабилном стубу, господину Броклхерсту. А обесправљена Џејн, која није само сиромашна, обична и ситна, него и ватрена и дивља, исправно схвата да она сама не може да постане као госпођица Темпл, баш као што ни Пепелуга не може да постане као њена вила заштитница.

Хелен Бернс, друга верна ученица госпођице Темпл, представља другачији, али једнако недостижан идеал за Џејн: идеал – који је дефинисала Гетеова Макари – самоодрицања и свепрожимајуће (и разорне) духовности. Попут Џејн, „девојчице сироте” („Имам само оца [...] и нећу му недостајати”), Хелен жуди за некадашњим домом у Нортамберленду, и његовим визионарским поточићем, као и за истинским

<sup>14</sup> Види (о Tertullian) De Beauvoir, 1953: 156.



домом за који верује да је чека на небу. Као да понавља последње строфе Бесине песме, „Бог ми је отац и бог ми је друг”, обраћа се она Џејн, чији скептицизам не дозвољава могућност такве утехе, а „[в]ечност постаје [...] моћни дом, а не ужас и понор” (2016: 47). Човекова дужност, свечано изјављује Хелен, јесте да се преда животним неправдама, у ишчекивању коначне правде у следећем животу: кукавички је и блесаво да кажете како *не може* да поднесете „оно што вам је судбина одредила” (2016: 44).

Сама Хелен, међутим, само *јодноси* своју судбину. „Не напрежем се”, признаје она, „идем за својим наклоностима” (2016: 46). Прозвана „аљкавицом” (2016: 60) јер не одржава своје ствари дамски уредним, она размишља о Чарлсу I, као да коментарише све неадекватне очеве („није могао да види даље од прерогатива своје круне” [2016: 45]), и проучава *Раселаса*, поредећи можда Срећну долину доктора Џонсона са несрећном долином у којој је она сама заточена. „Један јак доказ моје несрећне, рђаве природе”, објашњава она Џејн која јој се диви, јесте „што чак и [...] примедбе [госпођице Темпл] [...] немају на мене довољно утицаја да ме излече од мојих мана” (2016: 45). Упркос чистоти њене мисли, у Хелен Бернс очигледно постоји и „каналзација” скривене озлојеђености, баш као и у госпођици Темпл. И, као код госпођице Темпл, њено име је значајно. Док гори од духовне страсти, она гори и од беса, оставља своје ствари у „грозном нереду” и сања о слободи у вечности: „Умрећу млада, избећи ћу велике патње” (2016: 60), објашњава она. Напослетку, када „зараза коју је донела магла” тифуса десеткује Ловуд, Хелен односи властита грозничава жеља за слободом, као да је њено тело, попут ума Џејн, гребен вреса у пламену што прожди-ре влажну долину у којој је затворена као у кавезу.

То не значи да госпођица Темпл и Хелен Бернс ништа не раде да помогну Џејн да се носи са својом судбином. Обе се у неку руку мајчински опходе према Џејн, како је истакла Адријен Рич (Rich, 1973: 69–70), теше је, саветују је, хране и грле. Девочица учи, посебно од госпођице Темпл, да дође до следећег: „складније мисли и дисциплинованија осећања усадила су ми се у душу. Заклела сам се на послушност и ред. Мој карактер је деловао укроћено и примирено” (Bronte, 2016: 69). Но, како је Џејн ангријска Пепељуга и бајроновска јунакиња, „станарима” њеног ума више не може да управља конвенционална хришћанска мудрост, као што не може да управља ни мислима Манфреда или Чајлда Харолда. Стога, кад госпођица Темпл напусти Ловуд, Џејн нам каже да је „остављена у свом природном елементу” (2016: 69). Док зуре кроз прозор као „тога дана” када почиње њена прича, она жуди за слободом: „за слободом сам молитве шапутала” (2016: 70). Она се и даље суочава са светом кроз ватрени прометејски бунт, а не кроз дамско потискивање госпођице Темпл или светачко одрицање Хелен Бернс. Од своје две мајке научила је, барем површно, да прихвати компромис. Ако апсолутна слобода није могућа, узвикује она, „подари ми бар ново робовање” (2016: 70).

Управо је, наравно, њена жеља за новим обликом сужањства оно што Џејн доводи до болног искуства у средишту њеног ходочашћа, искуства у *Торнфилду*, где ће је, библијски, крунисати трновим венцем,<sup>15</sup> избацити на пусто поље и где ће доћи

<sup>15</sup> Енг. *thorn* значи „трн”. (Прим. њрев.)

до веома значајног суочавања са демоном беса који је прогони још од оног поподнева у црвеној соби. Пре појаве Рочестера, међутим, и пре Бертиног упада, Џејн – као и њени читаоци – мора да истражи сам Торнфилд. Та мрачна велика кућа неретко се тумачи као још једна готска замка коју Шарлот Бронте уводи да би се роман добро продавао. Али, Торнфилд је реалистичније описан него, рецимо, Отранто или Удолфо, и метафорички упечатљивији од већине готских кућа: то је кућа јунакињиног живота, чији подови и зидови чине архитектуру њеног искуства.

Иза „оне дугачке, хладне галерије” (2016: 81) у којој висе портрети страних, непознатих предака онако како је дух господина Рида лебдео у црвеној соби, Џејн спава у једној лепој малој одаји, хармонично уређеној онако како је подучавање госпођице Темпл требало да уреди њен ум. Са младалачким оптимизмом, она примећује „[м]оја постеља била је без трња те ноћи” и верује да уз помоћ срдачне госпође Ферфакс „почиње ново раздобље у животу, раздобље које ће бити испуњено цвећем и задовољствима, али и трњем и тешким радом” (2016: 81). На уласку у Величанствену палату, Христијан је можда испуњен таквом надом.

Но, двосмислена пријатност госпође Ферфакс, баш као и двосмислена архитектура самог Торнфилда, истовремено наговештава начин на који ситуација у Торнфилду подсећа на сва остала окружења у животу јунакиње. Јер иако Џејн испрва претпоставља да је госпођа Ферфакс њена послодавка, убрзо сазнаје да је та жена тек *кућейазишељка*, сурогат одсутне мајке, баш као што је госпођа Рид сурогат покојног господина Рида или незрелог Џона Рида, а госпођица Темпл сурогат одсутног господина Броклхерста. Штавише, као продужена рука тајанственог Рочестера, слатка госпођа Ферфакс и сама постаје тајанствено језива. „Одвећ много галамите, Грејс” (2016: 90), каже она заповеднички када она и Џејн начују смех „Грејс Пул” док обилазе трећи спрат. „Сетите се наредбе” (2016: 90).

Трећи спрат је сасвим извесно симболично крило Торнфилда. Ту, међу намештајем из прошлости, низ узан пролаз са „два реда малих црних врата, затворених” који је подсећао „на ходник у замку Плавобрадог”, Џејн први пут чује „особен формалан смех, лишен веселости” (2016: 89) луде Берте, Рочестерове скривене жене и, у извесном смилу, Џејниног скривеног сопства. Изнад тог злокобног ходника, док наслоњена на живописни грудобран посматра свет попут Ен, свастике Плавобрадог, Џејн ће поново осетити жељу за слободом, за „свим догађајима, животом, ватром, осећањима [...] које нисам имала” (2016: 92). Другим речима, виши спратови симболична су минијатура једног кључног аспекта света у ком се јунакиња обрела. Бремените тајнама, предачке реликвије је зазидају. Необјашњиво закључане собе чувају тајну која можда има некакве везе с њом, а удаљени видици обећавају недостижан но пожељан живот.

Још је важније што тавански простор у Торнфилду убрзо постаје сложена средишња тачка пресека Џејнине властите рационалности (онога што је научила од госпођице Темпл) и ирационалности (њених „глади, побуне и беса”).<sup>16</sup> На пример, она

<sup>16</sup> У *Поејици простиора* Гастон Башлар говори о „рационалности крова” насупрот „ирационалности подрума” (Bašlar, 2005: 39). На тавану, напомиње он, „доживљај дана увек може да избрише ноћне страве” док подрум постаје „закопано лудило, заздана драма” (2005: 40–41). Таван у Торнфилду, међутим, по Башларовој подели представља и подрум и таван, као остава из прошлости

најбоље формулише своју рационалну жељу за слободом кад стоји на грудобрану Торнфилда и посматра свет. Колико год те мисли звучале непримерено госпођици Ригби – а сумњале су да ће тако бити и Џејн и њена творитељка – ток идеја изражених у чувеном пасусу који почиње речима „[с]вако ко хоће може да ме осуђује” (2016: 91) логичан је колико и нешто из есеја Мери Вулстонкрафт или Џона Стјуарта Мила. Помало су ирационални немир и страст који несумњиво наглашавају њено кратко размишљање о слободи. „Шта ја ту могу”, објашњава она, па наставља:

*По њрироди сам немирна и то ме некад мучи до бола. Тада ми је једино олакшање да шешам ходником на шрећем сирашу, тамо-амо, безбедна у шишини и миру шој месџа, ше да дозволим уобразиљи да њосмајтра сваку сјајну визију која јој се укаже. (2016: 92)*

Још је ирационалније искуство које прати њено корачање:

*У шоку ших усамљених шешњи, често бих чула смех Грејс Пул: исџи онај звон, исџо ниско, ѡриушено ха-ха, које је у мени, кад сам ја ѡрви ѡуш чула, ѡробудило језу. Чула сам и њено необично мрмљање, чудније од њеној смеха. (2016: 92)*

Ексцентрични жамор који језиво одјекује Џејнином имагинацијом, као и ниско, пригушено ха-ха, чине горак рефрен приче коју Џејнина имагинација ствара. Упркос лекцијама госпођице Темпл, осећамо да „непослушна животиња” коју су прво затворили у црвену собу и даље однекуд вреба, иза неких тамних врата, и чека прилику да се ослободи. Та рана свест о „нечему близу мене” још није истерана из јунакиње. Напротив, ојачала је.

Многи проблеми Џејн Ејр, посебно они који проналазе симболичан израз у њеним искуствима на трећем спрату, могу да се повежу са њеним нејасним статусом као гувернанте у Торнфилду. Како истиче М. Џин Питерсон, свака викторијанска гувернанта добијала је запањујуће опречне поруке (била је и није била члан породице, била је и није била служавка).<sup>17</sup> Због таквих порука, њихова лица би попримала оно што је један тадашњи коментатор назвао „устаљеним тужним изразом очаја”.<sup>18</sup> Но, Џејнине невоље, као што смо видели, потичу и од њој својствене *јаросџи*. Занимљиво је да ниједна од жена које среће у Торнфилду нема сличан проблем иако све трпе исте статусне нејасноће. Поред госпођице Ферфакс, три најважније жене међу њима јесу Адел Варенс, Бланш Инграм и Грејс Пул. Све представљају важне негативне „узоре” за Џејн, и све наговештавају проблеме које она мора да превазиђе да би досегла независну зрелост која је циљ њеног ходочашћа.

Прва, Адел, иако веома млада, већ је „мала жена”, лукава и луткаста, попут скице за Ејми Марч у роману Луизе Меј Олкот. Наоко сиромашно сироче попут Џејн, Адел је очигледно биолошка ћерка Едварда Рочестера из периода разуздане младости. У складу с тим, она чезне за модерним хаљинама уместо за љубављу и слободом, и, као што је то чинила њена мајка Селин, пева и игра да би зарадила за

за тамничење и стражарница са које се уочавају нове могућности, баш као што у Џејнином уму неурачунљиви „немир” коегзистира са „храмничним” разумом.

<sup>17</sup> Види Peterson, 1972: 3–19.

<sup>18</sup> Види Cunningham, 1935: 119.

вечеру, попут некакве савршено осмишљене заводнице из дела Е. Т. А. Хофмана. Док је понашање госпођице Темпл дамско, а понашање Хелен светачко, понашање Адел и њене мајке наликује Вашару таштине, и такво понашање мучи Џејн од времена које је провела у Гејтсхеду. Јер како ће једна сирота, просечна гувернанта да се избори са друштвом које награђује лепоту и стил? Зар Адел, ћерка једне „посрнеле жене“, не би могла да буде женски узор у свету проститутки?

Бланш Инграм, такође становница Вашара таштине, нуди Џејн мало другачију слику женскости. Висока, згодна, пореклом из добре породице, она је световна, али за разлику од Адел и Селин, њено место у свету је достојно поштовања. Ћерка је „баронице Инграм од Инграм Парка“ (2016: 150) и – заједно са Џорџијаном и Илајзом Рид – јунакињина класична зла полусестра. Али док су Џорџијана и Илајза препуштене стереотипним судбинама, Бланшин историјат подучава Џејн лекцијам пуним слутње. Прво, шарада „Брајдвела“ у којој Рочестер и она учествују крије тајну поруку: конвенционални брак није само, како таван имплицира, „бунар“<sup>19</sup> тајни, него и Брајдвел, затвор, налик ходнику Плавобрадог са трећег спрата. Друго, шарада удварања у којој се Рочестер вери њоме поставља једно мрачно питање: није ли игра брачног „тржишта“ игра у којој су чак и срачунате жене осуђене на губитак?

Конечно, Грејс Пул, најзагонетнија жена коју Џејн среће у Торнфилду – тајна над тајнама – очигледно је повезана са Бертом, готово као да је гласноговорница луде жене, са својом криглом портера и сталоженим, уздржаним држањем. „Само један сат од двадесет и четири проводила је са својим друштвом у кухињи“, примећује Џејн, настојећи да проникне у мрачну „локву“<sup>20</sup> жениног понашања; „Остатак времена проводила је у некој ниској соби на мансарди, обложеној храстовином. Тамо је седела и шила [...] да би се разонодила исто тако усамљена као заточеник у кули“ (2016: 139). Неупитно је да је Грејс усамљена, баш као и Берта и сама Џејн. Жене у свету Џејн Ејр, које су агенси мушкараца, можда су чуварке других жена. Али и чуварке и затворенице су везане истим ланцима. У извесном смислу, онда је највећа мистерија коју Грејс Пул представља за Џејн мистерија њеног властитог живота, што значи да је Џејнино преиспитивање Грејсиног положаја у Торнфилду исто што и преиспитивање сопственог положаја.

Занимљиво је да, у покушају да докучи тајну Грејс Пул, Џејн у једном тренутку разматра могућност да је господин Рочестер некада гајио нежна осећања према тој жени. Када се чини да мисли о Грејсиној „непривлачности“ одбацују ту могућност, она оснажује своју везу са Бертином чуварком подсетивши напоследку себе „[н]и *џи* ниси лепа, а господин Рочестер те можда прихвата“ (2016: 132). Може ли се појавности веровати? Ко је роб, господар или слуга, принц или Пепељуга? Другим речима, какве су праве везе између господара Торнфилда и свих тих жена чији се животи окрећу око његовог? Наравно, ни на једно од тих питања не може се одговорити без осврта на централног јунака епизоде у Торнфилду, Едварда Ферфакса Рочестера.

<sup>19</sup> Енг. *Bridewell* је комбинација речи *bride* („млада“) и *well* („бунар“). (Прим. ђрев.)

<sup>20</sup> Енг. *pool* значи, између осталог, „локва“. (Прим. ђрев.)

Џејнин први сусрет са Рочестером изгледа као из бајке. Шарлот Бронте намерно наглашава митске елементе: ледени сумрак као окружење налик онима код Колрица или Фислија, месец који излази, велики пас „као лав”, који се искрада кроз сенку попут „неког духа са севера Енглеске, званог Гајтраш, који се [...] појављивао на пустим друмовима и често препадао закаснеле путнике”, а „[к]оњ је ишао за њим висок и на њему коњаник” (2016: 94). Чини се да те слике које евоцирају романтизам наговештавају свет мушке сексуалности којим су, по Ричарду Чејсу, сестре Бронте биле опседнуте (Chase, 1971: 464). А сам Рочестер, покривен „огртачем за јахање, са крзненим оковратником и металним копчама”, лица „тамног, строгих црта и густих обрва” (Bronte, 2016: 95), изгледа као сама суштина патријархалне енергије, Пепељугин принц као средовећни ратник. Но, шта да мислимо о томе што је први подухват тог принца пад на лед, заједно са коњем, на шта он прозаично узвикне: „Шта ћу, доврага, сада радити?” (2016: 94). Очито господарева вештина није универзална. Џејн нуди помоћ, а Рочестер, ослонивши се на њу, признаје: „[...] потреба ме нагони да искористим вашу помоћ” (2016: 97). Касније, док се присећа те сцене, он признаје да је и сам тај сусрет доживео као митски, премда из перспективе сасвим другачије од Џејнине. „[К]ада сам вас синоћ срео на путу Хеј [...] умало вас нисам запитао да нисте омађијали мога коња” (2016: 103). Значајно је то што његова шаљива опаска признаје њене моћи баш као што је њена визија митског духа признала њеове. Стога, иако је у извесном смислу почетак односа између Џејн и Рочестера као код господара и слуге, принца и Пепељуге, господина Б. и Памеле, са друге стране је као код духовно једнаких.

Како епизода одмиче, њихова једнакост долази до изражаја и у другим сценама. На пример, иако Рочестер надмено наређује Џејн да „седне и одговара на његова питања” (2016: 105) док он разгледа њене цртеже, његова реакција на слике открива не само бајроновска размишљања него и свест о истим размишљањима код ње. „Очи Вечерњаче мора да сте видели у сну [...] Ко вас је научио да сликате ветар? [...] Где сте видели Латмос?” (2016: 107). Иако би такав разговор збунио већину оних који зависе од Рочестера, за Џејн то представља дашак живота, те се она заљубљује у њега не зато што је он њен господар него упркос томе, не због тога што је он принчевског држања него стога што је, као неко ко јој је у извесном смислу једнак, он једини квалификовани критичар њене уметности и душе.

Потоњи сусрети даље развијају њихову једнакост на све сложеније начине. Када је Рочестер непристојно подстакне да га разоноди, Џејн му упуту осмех који није „ни љубазан ни покоран”, чиме приморава послодавца да објасни „не желим да се односим према вама као према некоме ко је инфериоран ... само полажем право на превагу над вама која проистиче из разлике од двадесет година између нас и предности од једног века у искуству” (2016: 112–113). Штавише, његова подужа прича о авантури са Селин – прича која се, узгред, многим викторијанским читаоцима учинила потпуно непримереном, будући да је оцвали старији мушкарац препричава невиној младој гувернанти<sup>21</sup> – не наглашава, бар површно, његову супериорност

<sup>21</sup> Види, на пример: „Основна ствар [...] која узнемирава искреног читаоца који се још није навикао на *Џејн Ејр* [...] јесте природа Рочестеровог исповедања девојци коју воли [...], то што уопште

у односу на Џејн него његов осећај да су једнаки. И Џејн и Шарлот Бронте то препознају, што подрива поменуте викторијанске оптужбе: „Лакоћа у његовом опхођењу”, коментарише Џејн, „ослободила ме је мучне усиљености [...] пријатељска искреност [...] с којом ми је прилазио, привлачила ме је њему. У *шим шренуцима*, чинило ми се да ми је он *пре рођак нећо њословаца*” (2016: 123; мој курзив). Јер, наравно, упркос сумњама критичара да Рочестер у тим сценама заводи Џејн, он, напротив, себе теши њеном независношћу која се не може завести у свету жена попут Селин и Бланш, које себе промовишу.

Његова потреба за њеном снагом и једнакошћу врло убрзо постаје још јаснија – примера ради, када га она спаси из постеље у пламену (из готово фатално симболичне невоље), или касније када му помогне да спаси Ричарда Мејсона од рана које му зада „Грејс Пул”. Да те чинове спасавања олакшава узајамни осећај једнакости постаје најочигледније у сцени када једино Џејн међу „младим дамама” у Торнфилду Рочестер не успева да превари преобучен у Циганку: „[м]ора да је [превара] успела с младим дамама”, коментарише она, али „[с]а мном нисте играли улогу гатаре” (2016: 170). Имплицира се да то није учинио – или није могао да учини – стога што поштује колико и сама Џејн одлучну, дивљу и слободну душу што избија из њеног погледа, те да разуме да, баш као што он види шта се крије иза свакодневне маске просечне гувернанте Џејн, она види шта се крије иза привременог костима гатаре, односно иза свакодневне маске Рочестера, господара Торнфилда.

Ово последње поново истичу, сада далеко експлицитније, страствени завети у првој сцени зарука. Сусрет почиње сличним покушајем Рочестеровог прикривања и обмане („Човеку никада није доста тако изврсне особе као што је моја лепа Бланш” [2016: 213]), што у Џејн изазива потребу да, у тренутку очајања и јарости, скине властите маске у најпознатијој сцени истицања сопственог интегритета:

*Држиће ли, зашто што сам сиротиња и нејознајтој рога, просечна и сићушна, да немам ни душе ни срца? Варати се!... Имам исто толико душе као и ви, и више срца! И да ми је боје њодарио лејошћу и бојатиштво, мола бих да учиним да вам овај расшанак шешко њагне као што мени данас њада. Не обраћам вам се сада у складу са њравилима обичаја, друштвених назора, ња ни шрошној шела, већ се моја душа обраћа вашој, и као да смо с оне штрране шроба и штојимо шред бојом, једнаки као што и јесмо!* (2016: 215–216)

Рочестерова реакција такође је чин скидања маски, признање да ју је обмануо у вези са Бланш, те проглашавање њихове једнакости и сличности: „Моја невеста је овде”, признаје он, „једнака је и слична мени” (2016: 217). Важно је истаћи да је енергија којом врцају оба говора више духовна него сексуална, а непримереност њене артикулације, као што је приметила госпођа Ригби, политичка је а не морална јер се стиче утисак да је Шарлот Бронте замислила један свет у ком су принц и Пепељуга демократски парњаци, Памела је једнако добра као господин Б, а господар и слуга су веома слични. А у таквом споју верних душа, чини се, ниједан мушкарац или жена не може да види сметњу која ремети.<sup>22</sup>

разговара о томе са девојком која очигледно не зна за његове љубавне везе и љубавнице” (Oliphant, 1897: 19).

<sup>22</sup> Алузија на сонет 116 Вилијама Шекспира. (Прим. шрев.)

Но, наравно, као што знамо, постоји сметња, а та сметња, парадоксално, већ постоји у Рочестеру и Џејн упркос њиховом заветовању на једнакост. Иако, на пример, у сценама са гатаром и зарукама делује да је Рочестер одбацио маске које му омогућавају да господари, очигледно је веома значајно што су те маске уопште неопходне. Зашто, пита се и сама Џејн, Рочестер мора да vara људе, посебно жене? Какве се тајне крију испод одглумљених играказа? Засигурно стога што осећа да је варка извор моћи и стога, бар у односу са Џејн, начин да се избегне једнакост у коју тврди да верује. Поред тога, међутим, јасно је да су тајне које Рочестер крије или настоји да замаскира у добром делу приповести и саме из Џејниног угла – као и угла Шарлот Бронте – тајне неједнакости.

Прву од њих наговештавају његово име, очигледна алузија на развратног Ерла од Рочестера, и Џејнино упућивање на ходник Плавобрадог на трећем спрату. Реч је о тајни мушке потенције, тајни мушке сексуалне кривице. Наиме, попут бајроновских јунака пре Бајрона, стварног Рочестера из периода рестаурације и митског Плавобрадог (у односу на Џејн, и сваког другог искусног одраслог мушкарца), Рочестер поседује специфично и „кривицом” обојено сексуално знање које га у извесном смислу чини њеним „надређеним”. Иако та тврдња може да се тумачи као контрадикторна оној ранијој о његовој искрености према Џејн, заправо је не би требало тако тумачити. Рочестерово наоко непримерено препричавање својих сексуалних авантура *jesi*е некакво признавање једнакости са Џејн. Његово поседовање скривених детаља сексуалности, међутим – односно, његово познавање *тајне* секса, чији су симболи луткаста ћерка Адел и закључана врата на трећем спрату иза којих Берта пузи попут животиње – одређује и подрива ту једнакост. Иако његов трансвестизам, односно покушај да имитира жену, Циганку, може да се разуме као делимично свестан напор да умањи сексуалну предност коју му мушкост обезбеђује (обукавши се у женску одећу, попримио је женску слабост), и он и Џејн очигледно препознају испразност те опсене. Принц је неизбежно Пепељуги надређен, увидела је Шарлот Бронте, не стога што је његов положај виши него стога што ће он њу увести у тајне телесности.

Да су и Џејн и Рочестер делимично свесни баријере коју његово сексуално искуство представља за њихову једнакост даље наглашава напетост која се развија у њиховој вези после зарука. Обезбедивши Џејнину љубав, Рочестер готово рефлексно почиње да је третира као инфериорну, као играчку или чедну својину – јер сада је она његова иницијанткиња, његово „зрно проса”, његова „озарена девојчица” (2016: 221) и млада. „Сада је ваше време, мала тиранко”, изјављује он, „али ускоро ће доћи моје, и када вас зграбим, држаћу вас и чуваћу вас, ето привезаћу вас за лапац овако” (2016: 231). Осетивши његов новостечени доживљај моћи, она одлучује да га држи у границама разумне контроле: „[н]е могу да поднесем да ме облачи као лутку”, напомиње она, а што је још важније, устврди она, „[н]и за тренутак не бих остала у том вашем харему [...] Ја ћу постати мисионарка и борићу се за слободу потлачених и угњетених” (2016: 229–230). Док су такве изјаве појединим критичарима деловале тек као последица Џејнине (и ауторкине) сексуалне панике, требало би да буде јасно из њиховог контекста да су те тврдње, као што је обично случај са Џејн,

више политичке него сексуалне, односно да не одражавају слабост него настојање да се пронађе емоционална снага.

Напоследку, Рочестерова највећа тајна, тајна која се разоткрива напореда са постојањем Берте, дословна препрека њиховом браку, јесте још једна и можда најзачуднија тајна неједнакости. Но, овога пута заташкане чињенице указују на господареву инфериорност, а не на његову супериорност. После отказаног венчања, Џејн сазнаје да се Рочестер оженио Бертом Мејсон због статуса, секса и новца, односно свега осим љубави и једнакости. Нема ни трунку поштовања према себи кад се сети тог чина, признаје он и додаје да га савлада агонија унутрашњег презира јер је никада није волео ни ценио, нити ју је познавао. Та његова тврдња подсећа нас на једну ранију Џејнину изјаву о властитој супериорности: „Црвенела бих због таквог брака [он наговештава да ће ступити у брак лишен љубави са Бланш]; према томе, боља сам од вас” (2016: 216). Дакле, у извесном смислу, најозбиљнији злочин који Рочестер треба да окаже није злочин експлоатисања других него грех самоексплоатисања, грех Селин и Бланш, на које је, барем, деловао потпуно имун.<sup>23</sup>

То што Рочестерови карактер и живот сами по себи представљају велику препреку за брак са Џејн не значи, међутим, да код саме Џејн нема препрека. Као прво, колико год била „слична” Рочестеру, она наслућује да он чува све оне тајне које знамо да чува, па се брани од њих, манипулишући својим „господаром” како би га држала „у границама разумне контроле”. На ширем плану, штавише, све шараде и маскараде – тајне поруке – патријархата оставиле су трага на њој. Иако воли Рочестера као мушкарца, гаји сумње према њему као супругу чак и пре него што сазна за БERTУ. У њеном свету, осећа она, чак и једнакост љубави између верних душа доводи до неједнакости и ситних деспотизама брака. „За извесно кратко време”, каже она Рочестеру цинично, „бићете, као што сте сада [...] Ваш љубавни плам утишаће се за шест месеци, или још мање. Запазила сам у романима које су написали мушкарци, да је то најдуже што мужевљева страст траје” (2016: 222). Он, наравно, жустро одбацује то предвиђање, али његов аргумент – „ви ми се допадате и укротили сте ме [стога што] изгледа да се потчињавате” (2016: 223) – имплицира извесну лоренсовску сексуалну тензију<sup>24</sup> и само погоршава ствари. Јер кад он упита „[з]ашто се осмехујете, Џејн? Шта значи тај необјашњиви израз лица?”, њен необичан, ироничан осмех, који подсећа на Бертин осмех лишен радости, указује на „спонтану” и суптилно непријатељску помисао на „Херкула и Самсона, и на оне које су их очарале” (2016: 223). То непријатељство избија на површину у продавници свиле, где Џејн примећује следеће: „Што више поклона ми је куповао, више су ми горели образи од непријатности и унижења”, а његов „осмејак подсетио ме је на султана који у тренутку среће и задовољства обасипа робину златом и драгим камењем” (2016: 229–230).

<sup>23</sup> У извесном смислу, Рочестеров „презира вредан” уговорени брак са Бертом Мејсон такође је последица патријархата, или бар патријархалног обичаја примогенитуре. Као млађег сина, отац га је подстакао да се ожени због новца и статуса јер то себи за будућност није могао да обезбеди на други начин.

<sup>24</sup> Мисли се на тензију какву налазимо касније у романима Д. Х. Лоренса. (Прим. њев.)



Јасно, читаво животно ходочашће Џејн Ејр припремало ју је да испољи ту врсту беса на Рочестеров, и друштвени, концепт брака. Рочестерова брижна тиранија подсећа на хладни деспотизам Џона Рида, а насумична природа Рочестерових услуга („у дубини душе знала сам да је његова велика доброта према мени противтежа неправедној строгости према многим другима” [Bronte, 2016: 124]) подсећа на Броклхерстово лицемерје. Но, чак и сновиlike слике које је Џејн насликала у раној фази боравка у Торнфилду – уметничка дела која су је зближила са „господаром” колико се и Хелен Грејам (у *Сћанарки најушћеној замка*) зближила са својим – функционишу двосмислено, као код Хелен, да предвиде напетости у тој вези чак и док делују као конвенционалне романтичарске фантазије. Прва од њих представља леш утопљенице, друга осветничку мајку богињу која се уздиже (попут Берте Мејсон или чудовишта у *Франкеништајну*) уз кидање муње, а трећа ужасну очинску сабласт пажљиво осмишљену да подсети на Милтонову злокобну слику Смрти. Заправо, ова последња, каже Џејн и цитира *Изиубљени рај*, описује прилику „ако се приликом може звати оно што немаше лика” (Milton, 1989: 54), патријархалну сенку имплицитну чак и у очемрзачкој тами пакла.

Када се узму у обзир такве сенке и предзнаци, не чуди што са интензивирањем Џејниног беса и страха у вези са браком долази и до симболичног повлачења јунакиње у властиту прошлост, нарочито како би поново проживела опасни осећај двострукости који се јавио у црвеној соби. Прва назнака да се то догађа јесте моћно описан сан о једном детету који се понавља, а први пут се јавља када се јунакиња препусти љубавном односу са господаром. Она нас обавештава да се пробудила из сна о фантомском детету оне ноћи када је Берта напала Ричарда Мејсона, а наредног дана дословно је позвана да се врати у прошлост, у Гејтсхед, да види госпођу Рид на самрти, која је поново подсећа на оно што је некада била и можда и сада јесте: „Јесте ли ви Џејн Ејр? [...] Тврдим да ми се једног дана обратила као да је полудела, као нека фурија” (Bronte, 2016: 197). Још је значајније то што се фантомско дете поново јавља у два драматична сна које Џејн сања уочи свог венчања. Те ноћи она постаје необично и жалосно свесна да се нека препрека испречила између ње и Рочестера. У првом сну, „оптерећена” малим створењем које плаче, она иде „завијуцима неког непознатог пута” по хладној киши, с муком настојећи да стигне будућег супруга, до ког не успева да дође. У другом сну, она хода међу рушевинама Торнфилда, и даље носећи „мало непознато дете” (2016: 239) и пратећи Рочестера. Кад он „завије друмом” и нестане, она му каже „сагнула сам се да вас последњи пут видим, и зид се срушио. Затресла сам се, дете се скотрљало с мог крила, изгубила сам равнотежу, пала сам и пробудила се” (2016: 239).

Како да тумачимо те необичне снове, односно – како би то Џејн назвала – те „предосећаје”? За почетак, делује јасно да је уплакано дете које се у свим сновима појављује пандан „девојчице сироте” из Бесине песме у Гејтсхеду, а стога и саме девојчице Џејн, уплакане Пепељуге чије ходочашће почиње у бесу и очајању. Жалопојку тог детета – „Болна ми стопала, уд сваки уморан, / Далек је пут, дивље су планине” – Џејн и даље дели, бар оним делом себе који се опире браку обележеном неједнакошћу. И премда Џејн свесно жели да се ослободи тешке чињенице да сироче није могла нигде да спусти, колико год да су јој руке биле уморне и колико год ју је

његова тежина успоравала. Другим речима, док не достигне циљ свог ходочашћа – зрелост, независност, истинску једнакост са Рочестером (а стога, у извесном смислу, и са остатком света) – осуђена је да носи алтер его сирочета свуда. Бреме прошлости не може се тако лако одбацити – примера ради, посредством величанственог вођења љубави, свилених хаљина, накита или новог имена. Џејнина необична и жалосна свест да се нека препрека испречила, која је раздваја од Рочестера, зато представља јасан али прикривен предосећај проблема који ће она сама представљати.

Безмало још занимљивији од природе слике детета, међутим, јесте *џророчки* аспект последњег сна о детету, оног о рушевинама Торнфилда. Како Џејн исправно предвиђа, Торнфилд *заиста хоће* постати „мрачна рушевина пуна слепих мишева и сова” (2016: 239) у року од годину дана. Има ли њено суптилно и мање суптилно непријатељство према господару Торнфилда некаквог удела у катастрофи која ће задесити ту кућу? Је ли њен видовњачки сан у неком смислу визија испуњења жеља? И зашто се, конкретно, она ослобађа бремена уплаканог детета у тренутку када она пада са рушевног зида Торнфилда?

Одговор на сва та питања тесно је повезан са догађајима који прате сан о детету. Наиме, дететова приказа у тим кључним недељама пред брак тек је један од симптома растакања личности са којим се Џејн, како се чини, суочава, фрагментације сопства упоредиве с њеном „синкопом” у црвеној соби. Други симптом јавља се у првом делу поглавља које почиње речима „[в]елики дан венчања био је сасвим близу” (2016: 233). Џејн виспрено а уплахилено спекулише о природи „неке Џејн Рочестер, особе коју још не познајем” премда су „у орману [...] тоалете које су *наводно* њене одгурнуле моје [...] *јер мени не џриџага* ова [...] *необична ушварна одора*” (2016: 233; мој курзив). Трећи симптом јавља се ујутро уочи венчања. Она се окреће према огледалу и види „једну особу у венчаници, с невестинским велом, која је тако мало личила на мене да сам скоро помислила да је то нека странкиња” (2016: 243), подсетивши нас на тренутак у црвеној соби када је све „изгледало хладније и тамније” у огледалу „него у природи”. С обзиром на тај застрашујући низ сепарација сопства – одвајање Џејн Ејр од Џејн Рочестер, одвајање девојчице Џејн од одрасле Џејн и зачудно одвајање слике Џејн од тела Џејн – не чуди то што се једна друга, најтајанственија сабласт, некакав „вампир”, појављује усред ноћи да цепа и гази венчани вео оне непознате особе, Џејн Рочестер.

Јасно, дословно, ноћна сабласт је заправо Берта Мејсон Рочестер. Но, на фигуративном и психолошком нивоу чини се сумњиво јасним да је и Бертина сабласт још једна – најопаснија – верзија Џејн. Примера ради, Берта сада *раги* оно што Џејн жели да ради. Пошто не воли „ваздушасту вео” (2016: 233) Џејн Рочестер, Џејн Ејр потајно прижељкује да поцепа ту тканину. Берта то чини уместо ње. Плашећи се неизбежног дана венчања, Џејн би желела да га одложи. Берта и то учини за њу. Осећајући озлојеђеност због новог господарског опхођења Рочестера, човека ког доживљава као „вољеног” док га се истовремено „*џрибојава[ла]*” (2016: 242; мој курзив), она пожели да му буде једнака по величини и снази како би могла да се бори с њим у брачној бици. Берта, „висока жена, скоро истог раста као и њен муж” поседује неопходну „мушку снагу” (2016: 249). Другим речима, Берта је највернија и најмрачнија Џејнина двојница. Она је бесни аспект малог сирочета, дивље тајно сопство које Џејн

покушава да потисне још од временаведеног у Гејтсхеду. Јер, како напомиње Клер Розенфелд, „романсијерка која свесно или несвесно употребљава психолошке двојнике” неретко доводи у јукстапозицију „две јунакиње, једну која представља друштвено прихватљиву или конвенционалну личност, и другу која екстернализује слободно, неинхибирано и често злочиначко сопство”.<sup>25</sup>

Онда је сасвим прикладно то што је постојање злочиначког сопства заточеног на тавану у Торнфилду крајња законска препрека за брак између Џејн и Рочестера, те да је његово постојање, парадоксално, препрека коју постављају и Џејн и Рочестер. Наиме, сада постаје јасно, ако није било и раније, да Берта функционише као Џејнина мрачна двојница *шоком чишавој* њеног боравка у Торнфилду. Конкретно, свако Бертино појављивање – односно, прецизније, свако њено указивање – доводи се у везу са доживљајем (или потискивањем) беса код Џејн. Примера ради, Џејнин осећај „глади, бунта и гнева” на грудобрану прати Бертино „ниско, пригушено ха-ха” и њено „необично мрмљање”. Џејнин наизглед самоуверен одговор на Рочестерово наизглед егалитаристичко сексуално исповедање прати Бертин покушај спаљивања господара у његовој постели. Џејнина неизречена озлојеђеност због Рочестерове манипулативне маскаратаде кад се преобуче у Циганку проналази израз у Бертином ужасном крику и још ужаснијем нападу на Ричарда Мејсона. Џејнине бриге у вези са браком, а посебно њени страхови од властите слике себе као непознате „особе у венчаници, с невестинским велом”, објектификује слика Берте у „белој и равној” хаљини, а „да ли је то била хаљина, чаршав или покров, не могу вам рећи” (2016: 240). Џејнину велику жељу да уништи Торнфилд, као симбол Рочестеровог господарења и њеног служења, материјализоваће Берта, која ће запалити кућу и уништити себе као да је она инструмент како властите тако и Џејнине жеље. И коначно, Џејнино прикривено непријатељство према Рочестеру, сумирано у њеном страшном предвиђању самој себи, „ископаћеш сама себи десно око, одсећи ћеш сама своју десну руку” (2016: 253), зачудо постаје стварност посредством Бертине интервенције, због чије мелодраматичне смрти Рочестер губи око и шаку.

Такве паралеле између Џејн и Берте испрва могу да делују помало натегнуто. Ипак је Џејн сиромашна, просечна, ситна, бледа, уредна и тиха, а Берта је богата, велика, раскошна, сензуална и екстравагантна. Заправо, некада је чак била и веома лепа, како Рочестер напомиње, налик Бланш Инграм. Није ли она онда знак упозорења, а не двојница Џејн Ејр? Како то формулише Ричард Чејс, „Џејн као да се пита није ли Берта живи пример онога што се деси жени која покуша да буде отеловљење [мушког] елана?” (Chase, 1971: 467). „Управо као што [Џејн] од ранијих искушења спасава њен инстинкт за самоодржањем”, примећује Адријен Рич, „он мора да је спасе и од постајања таквом женом задржавањем њене маште у границама подношљивог за једну немоћну жену у Енглеској четрдесетих година деветнаестог века” (Rich, 1973: 72).<sup>26</sup> Чак и сам Рочестер доноси сличну критичку оцену везе између та два. „Ето, то је *моја жена*”, каже он прстом показујући луду Берту,

<sup>25</sup> Rosenfeld, 1967: 314. Розенфелд такође примећује следеће: „Када је страствено неинхибирано сопство жена, она је најчешће тамна.” Берта је, наравно, креолка, тамнопута, „распомањена” и тако даље.

<sup>26</sup> Питање шта је било „подношљиво за једну немоћну жену у Енглеској четрдесетих година деветнаестог века” неизоставно призива у памћење истиниту причу о Изабели Текери, која је изгубила

*И ево шта сам њој желело да њрисвојим [...] ову младу девојку која озбиљно и мирно стоји њред вратицама њакла и која уме да влада собом и њред кревелењем демона. Хшео сам њу, као њромену њосле овој сѡрашила. [...] У њоредитише само ове бистре очи са оним закрвављеним беоњачама, ово лице са оним маском, овај сѡас са оним наслањаним салом.* (Bronte, 2016: 249)

Јасно, у извесном смислу, однос између Џејн и Берте јесте нека врста упозорења: док остварује Џејнине фантазије, Берта (у најмању руку) заиста нуди пример гувернанти како не треба да се понаша, учећи је лекцији поучнијој од сваке којој би нека госпођица Темпл могла да је научи.

Ипак, забрињавајуће је јасно из слика које се понављају кроз читав роман да се Берта и понаша као Џејн, а не само да дела умесѡо Џејн. Заточена Берта, која трчи „горе-доле” на све четири по тавану, на пример, подсећа не само на гувернанту Џејн, чији је једини предах од менталног бола да хода тамо-амо на трећем спрату, него и на десетогодишњу Џејн као „непослушну животињу”, заточену у црвеној соби док урла и луди. Бертин „аветињски изглед” – „упола сан и упола јава”, како Рочестер каже – подсећа на љубавне епитете Џејн, „злокобна вилењакиња”, „вила”, „подмеч” (2016: 241, 232) као и на Рочестерову шаљиву оптужбу да је онда посредством магије утопила његовог коња приликом њиховог првог сусрета. Рочестеров опис Берте као „чудовишта” („Какво ужасно путовање с тим чудовиштем на броду” [2016: 262]) иронично подсећа на Џејнин страх да и сама не постане чудовиште („Јесам ли ја неко чудовиште? [...] зар је немогуће да господин Рочестер гаји према мени чиста осећања?” [2016: 226]). Бертино ђаволско лудило подсећа на опаску госпође Рид упућену Џејн („да ми се једног дана обратила као да је полудела, као нека фурија”), као и на Џејнину процену властитог менталног стања („док сам била при чистој свести, а не луда као што сам сада” [2016: 269]). Најдраматичнија од свих паралела јесте она између Бертиних пироманских порива и Џејниних ватрених наступа гнева на почетку романа, у Ловуду и Гејтсхеду, као и гребен вреса у пламену који је и сама видела као симболичну слику властитог ума у бунту против друштва. Стога је веома прикладно то што одрасла Џејн, као да жели да доведе у равнотежу застрашујућу визију мале Џејн о себи као незнанки у огледалу у црвеној соби, одрасла Џејн јасно види своју застрашујућу двојницу када Берта обуче венчани вео намењен другој госпођи Рочестер, и окреће се ка огледалу. У том тренутку, Џејн види „одблесак лица и црта у мрачном овалном огледалу” (2016: 240), као свој.

Упркос свим хармоничним навикама које је стекла у Ловуду, морамо на крају да препознамо, заједно са самом Џејн, да је по доласку у Торнфилд она *деловала*

---

разум 1840. и често се (истина, погрешно) поистовећивала са Рочестеровом лудом женом. Сличности су случајне, али занимљиво је да је Изабелу одгајала мајка налик Берти Мејсон, за коју се говорило да су је „олује, ковитлаци, водопади и торнада” пратили где год би кренула”. Једнако је занимљиво да је неприкладан смех био показатељ Изабелине болести, окарактерисане насилним покушајима самоубиства који су се смењивали са послушношћу у стилу Џејн Ејр. Када се једном приликом Текери дословно везао за њу у настојању да је заштити („врпца око њеног струка и мог струка, која ме је будила сваки пут кад се она помери”) као да подсећа на Рочестерово страшно сужањство. За више информација о Изабели Текери, види Ray, 1955: 182–185 (о Изабелиној мајци) и 10. поглавље, “A Year of Pain and Hope”, 250–277.

„укроћено и примирено”. Крунисана трновим венцем, откривши да је, како је то Емили Дикинсон формулисала, „Супруга – без Прстена!” (Dickinson, 1988: 235), она потискује бес иза фасаде потчињености. Али импулс њене душе да плеше „као Бомба, ван”,<sup>27</sup> да се опет послужимо речима Емили Дикинсон, није истеран нити ће бити истеран све док је Бертина дословна и симболична смрт не ослободи фурија које је муче и не омогући јој брак у ком влада једнакост, односно целовитост унутар ње саме. Значајно је што у том тренутку, када Берта у Џејн падне са рушевног зида Торнфилда и тако нестане, и мало сироче, како сан предвиђа, откоптрља јој се из крила. Бреме прошлости ће престати да је притиска, а она ће се пробудити. У међувремену, како Рочестер каже, „никада нисам видео такво створење, нежно и неукротиво у исти мах [...] видећете у том погледу одблесак одлучне, дивље и слободне душе. Ма шта урадио с кавезом, то сурово и лепо створење не могу да ухватим” (2016: 269).

Као што је случај са многим другим догађајима у роману, чињеницу да ходочашће тог „суровог и лепог створења” сада нужно мора да је одведе из Торнфилда наговештава месец који излази, у пратњи сна који је подсећа на црвену собу. Неправедно заточена, као и онда, у једну од замки патријархалног друштва за изопштене Пепељуге, Џејн схвата да овога пута мора да побегне посредством промишљања, а не лудила. Испоставља се да је мајчински месец, који је упозорава („Кћери моја, бежи од искушења” [2016: 271]), „нека бела људска прилика” која надвија „своје дивно чело”, све снажнија слика Велике Мајке, како Адријен Рич сугерише (Rich, 1973: 106). Ипак – као „дубоко, импозантно архетипска” (1973: 106) – та фигура није лишена двосмислености, баш као ни личност Џејн Ејр. Наиме, последња ноћ када Џејн посматра месец како излази управо је ноћ када Берта напада Ричарда Мејсона, а јукстапозиција та два догађаја том приликом готово је шокантно сугестивна:

*[месечев] величанствени појед ме је погубио. Пробудивши се дубоко у ноћи, ујрла сам појед у њу сферу [...] Била је лепа, али огвећ свечана. Пригубио сам се и јружила руку да навучем завесу. (Bronte, 2016: 174)*

Како Џејн увиђа, месец је њу подстакао на чин једнако насилан и наметљив као и Бертин те ноћи. „[А] шта сам била ја?” (2016: 272), помисли она док се искрада из Торнфилда. „Увредила сам, ранила сам, напустила сам свога господара. Мрзела сам саму себе” (2016: 272). Но, иако њено бекство може да делује једнако морално двосмислено као и порука месеца, оно је неопходно за њено самоодржање. Ускоро и она, као Берта, „пузећи на све четири” устаје „одлучна и спремна да стигнем до друма” (2016: 273).

Њена лутања на том путу представљају симболичну суму лутања сиромашног малог сирочета која чине ходочашће читавог њеног живота. Јер, попут Џејниних снова, Бесина песма била је сабласно тачно предвиђање онога што следи. „Зашто ме послаше саму и далеко, / Тамо где мочваре и стене су?” Џејн заиста лута сама и

<sup>27</sup> Види песму “The Soul has Bandaged Moments”.

далеко, изгладнела и промрзла док посрће и оставља за собом оно мало својине коју поседује, своје име, па и самопоштовање у потрази за новим домом. Јер „људи су груби, а анђели добри / Пратише кораке сирочета”. Попут исцрпљујућих лутања Хети Сорел у делу *Агам Биг*, Џејно ујасно путовање преко мочвара указује на суштинску бездомност – несталан статус без имена и места – жена у патријархалном друштву. Но, због тога што Џејн, за разлику од Хети, поседује унутрашњу снагу коју њено ходочашће тежи да развије, „добри анђели” је напослетку заиста доведу до онога што је у извесном смислу њен истински дом, до куће симболично назване *Марш Енд* (или Мур Хаус), што представља крај њеног марша ка сопству. Ту се она среће са Дајаном, Мери и Сент Џоном Риверсом, „добрим” рођацима који ће јој помоћи да се ослободи љутњом испуњених сећања на злу старатељску породицу Рид. То што се испоставља да су јој чланови породице Риверс дословно рођаци није, у психолошком смислу, натегнута случајност, како су то тумачили поједини читаоци. Оставивши Рочестера, збацивши са себе трнов венац који је он понудио и одбацивши неједнаку шараду од брака са њим, Џејн је добила снагу да почне да открива своје право место на свету. Сент Џон јој помаже да нађе посао у школи, а она поново разматра опције које јој се нуде: „да будем робиња у лудином рају у Марсеју [...] или да будем сеоска учитељица, слободна и часна, у ветровитом, планинском гнездашцу у здравом срцу Енглеске?” (2016: 307). Чини се да је њен недвосмислени закључак да је била „у праву када сам пригрлила своја начела и морални закон” (2016: 307), онај ка ком води читав роман.

Неопходно је, међутим, то окарактерисати речима „чини се”. Иако у извесном смислу то што Џејн проналази своју породицу у Марш Енду не представља крај њеног ходочашћа, напредовање ка сопству неће се заокружити док не научи да се апстрактна „начела и закони” не подударају увек са дубинским начелима и законима њеног бића. Већ јој је то наговестио рани осећај да су учења госпођице Темпл тек наметнута њеној исконској живости. Посредством сусрета са Сент Џоном Риверсом, међутим, она темељно усваја ту лекцију. Како је велики број критичара приметио, сва три члана породице Риверс имају звучна и готово алегоријска имена. Имена Џејниних правих „сестара”, Дајана и Мери, напомиње Адријен Рич, призивају у памћење Велику Мајку у дуалности као Дијане, богиње лова, и Девице Марије (Rich, 1973: 106). На тај начин, као и путем својих независних, учених и добронамерних личности, оне нуде идеал женске снаге за којим је Џејн трагала. Сент Џон, са друге стране, има готово блатантно патријархално име јер истовремено алудира на маскулино присвајање Јеванђеља по Јовану („У почетку беше реч”) и на прикривену мизогинију Светог Јована Крститеља, чији се патристички и евангелистички презир према телу најмоћније манифестује у дубоком презиру према жени. Попут Саломе, чији је бунт против такве мизогиније и Оскар Вајлд касније повезао са месецом женске моћи који излази, Џејн мора симболички, ако не и дословно, да одруби главу апстрактних принципа тог човека како би коначно достигла истинску независност.

Испрва, међутим, делује да Сент Џон Џејн нуди уверљиву алтернативу начину живота који нуди Рочестер. Док је Рочестер, попут свог развратног имењака, на крају понудио живот задовољстава, стазу посуту ружама (са скривеним трњем) и

страствен брак, чини се да Сент Џон нуди живот принципа, стазу посуту трњем (без скривених ружа) и духовни брак. Његов чин самоодрицања у виду одбацивања световне лепоте отеловљене у лику Розамунд Оливер – чије је име такође звучно – узнемирава страствену и бајроновску страну Џејн Ејр, али бар показује да Сент Џон, за разлику од лицемерног Броклхерста, упражњава оно што проповеда. А он проповеда у стилу Томаса Карлајла о самоостварењу кроз рад: „Ради за дана јер ноћ стиже, а по ноћи ниједан човек не може да ради” (*Sartor Resartus*, chap. 9). Ако га буде пратила, схвата Џејн, она ће заменити једног божанског Господара за господара ком је служила у Торнфилду, а љубав ће заменити радом – јер „створени сте за рад, не за љубав” (Bronte, 2016: 343), каже јој Сент Џон. Али када је, некада давно у Ловуду, тражила „ново робовање”, није ли делом управо такво решење имала на уму? Када је, корачајући грудобраном у Торнфилду, инсистирала да је женама „потребно да вежбају своје моћи” (2016: 92), није ли жудела за таквом неком практичном „вежбом”? „Отац мој, обећањем и благословом, / Привиће девојчицу сироту”, предвидела је Бесина песма. Није ли Марш Енд онда обећани крај, а пут Сент Џона пут до божјег окрића?

Џејнино првобитно одбацивање духовне хармоније коју нуде Хелен Бернс и госпођица Темпл представља први наговештај да се, упркос искушењу које значи Сент Џонов пут, том путу мора одупрети. Јасно је да јој је и он, као и Рочестер, „сличан”. Али док Рочестер представља ватреност њене природе, њен рођак представља лед. За поједине жене лед је можда довољан, али не и за Џејн, која се целог живота бори, као здраворазумска верзија Берте, против поларне хладноће света лишеног љубави. Док постепено пада под „ледене чини” Сент Џона, све више увиђа да би морала да се одрекне „половине своје природе” (2016: 340) како би му угодила. А „као његова жена”, размишља Џејн, била би „ принуђена да увек оставља[м] ватру своје природе да тиња” (2016: 347). Заправо, као супруга Сент Џона и друг „на ког ћу моћи да утичем у животу, да га потпуно задржим до смрти” (2016: 346), ући ће у везу која је у већем степену неједнака у односу на ону коју је понудио Рочестер, у брак који је још један одраз њене апсолутне искључености из живота целовитости која је циљ њеног ходочашћа. Наиме, упркос интегритету принципа који Сент Џона разликује од Броклхерста, упркос његовој сличности са ратником по имену Велико срце који чува свој конвој ходочасника од напада Аполиона, Сент Џон је, као и Броклхерст, стуб патријархата, хладан и масиван. Али док је Броклхерст избавио Џејн из заточеништва у Гејтсхеду тек да би је заробио у влажној долини глади, а чак је и Рочестер покушао од ње да направи робињу страсти, Сент Џон жели да затвори њену одлучну, дивљу и слободну душу у најстрашнију ћелију, у „гвоздени обруч” (2016: 344) принципа.

Иако из много разлога Сент Џоново настојање да „затвори” Џејн може да делује као најнеодољивије, будући да се јавља у тренутку када она себи честита управо на придржавању „начела и принципа” које он препоручује, она бежи од његових окова лакше него што је побегла од Броклхерста и Рочестера. Фигуративно говорећи, то је показатељ докле је стигла у ходочашћу ка зрелости. Дословно, међутим, њен бег олакшавају два догађаја. Прво, пошто је схватила шта је, упркос свим њеним

двосмисленостима, њена права породица, Џејн је коначно дошла у посед свог наследства. Џејн Ејр је сада наследница рођака из Мадеире који се, пригодно, први пут појављује у њеном животу да дефинише правну препреку остварењу брака са Рочестером. Сада је и дословно и фигуративно независна жена, слободна да иде својим путем и прати сопствену вољу. Али њену слободу наговештава још један догађај: Бертина смрт.

Први „предосећај” тог догађаја јавља се драматично, као одговор на молитву за савет. Сент Џон притиска Џејн да донесе одлуку о његовој брачној понуди. Уверена да је „одбацила [...] љубав и изнад свега мислила само на дужност”, она „преклиће небо” речима „[п]окажи ми пут” (Bronte, 2016: 357). Као и увек у кључним тренуцима у Џејнином животу, соба је обасјана месечином, као својеврстан подсетник на моћне силе које су и даље активне око ње и у њој. А сада, стога што су те силе на делу, Џејн коначно чује Рочестеров бестелесни повик – за који је пријемчива – „Џејн! Џејн! Џејн!” (2016: 357). Она одмах одговара поступком заузимања за себе. „Отрчала сам од Сент Џона. [...] Куцнуо је мој час да преузем власт. Моје моћи су се разиграле и ојачале” (2016: 358). Али, попут њеног „предосећаја”, њена моћ је врхунац свега што се до тог тренутка догодило. Џејнину нову и наизглед телепатску способност комуницирања са Рочестером, коју многи критичари сматрају беспотребно мелодраматичном, омогућили су њена новостечена независност и Рочестерова новостечена понизност. Повик у функцији заплета тек је знак да је веза за којом су ови љубавници одувек жудели сада могућа, односно знак да се Џејнин метафорички говор у првој сцени зарука преточио у стварност: „већ се моја душа обраћа вашој, и као да смо с оне стране гроба и стојимо пред богом, једнаки као што и јесмо!” Јер спој тих верних душа, како Џејн подсвесно нагађа, сметња више не ремети.

Џејнин повратак у Торнфилд, сазнање о Бертиној смрти и пропасти које је њен сан предсказао, њен поновни сусрет у Ферндину с осакаћеним и ослепљеним Рочестером, као и њихов потоњи брак чине кључни епилог ходочашћа ка сопству које се у другим аспектима окончало у Марш Енду, Џејнином спознајом да не може да се уда за Сент Џона. У том тренутку, „[о]нај чудесни потрес осећања дошао је као земљотрес који је уздрмао темеље тамнице Павла и Силе; отворио је врата на ћелији моје душе, попустио затегнуте везе и пробудио је из сна” (2016: 359–360). Јер управо у том тренутку она се заувек ослобађа терета прошлости, ослобађа се Бертине разјарене сабласти (која је, заправо, већ пала са рушевног зида Торнфилда), као и самосажаливе сабласти малог сирочета (које се, као у сну, симболично откотрљало из крила). И у том тренутку, опет као у сну, она се *буди* пред својим сопством и својим потребама. Слично томе, Рочестер, „орао у кавезу” (2016: 368) каквим се чини, ослобађа се онога што је за њега представљало терет Торнфилда, премда истовремено делује окован од повреда које је задобио настојећи да спасе Џејнину луду двојницу од пламенова што су прождирали кућу. Да његови „окови” нису сметња новом браку, те да су он и Џејн сада заправо једнаки, јесте основна идеја дела романа који се одвија у Ферндину.

Многи критичари, почевши од Ричарда Чејса, видели су Рочестерове повреде као „симболичну кастрацију” (Chase, 1971: 467), казну за пређашњу разузданост



и знак да Шарлот Бронте (као и сама Џејн), у страху од мушке сексуалне моћи, брак може да замисли само као заједницу са ослабљеним Самсоном. „Темпо и енергију универзума може да умири, како видимо, једна стрпљива, практична жена”, примећује Чејс иронично (1971: 467). А у тој идеји има и помало истине. Љутита Берта у Џејн *заиста* је желела да казни Рочестера, да га спали у његовој постели, уништи му кућу, одсече му шаку и ископа одвећ доминантно око соколово. Док се загонетно смешкала, помислила је на „Херкула и Самсона, и на оне које су их очарале”.

Није јој, међутим, био циљ да умири „темпо и енергију универзума” него на-просто да себе оснажи, да себе учини једнаком у свету који Рочестер представља. Несумњиво се још један важан симболички детаљ наговештава сусретом љубавника у Ферндину: када су обоје били физички целовити, нису били у стању, у извесном смислу, да *vide* једно друго због друштвених маски – господар/слуга, принц/Пепељуга – које су их заслепеле. Сада кад су се ослободили тих маски, сада када су једнаки, могу (иако је једно од њих двоје слепо) да виде и да говоре чак и изван граница тела као медијума. Наизглед слеп, Рочестер – по традицији ослепљеног Глостера – сада види јасније него када се као слабовиди тупан оженио Бертом Мејсон. Наизглед осакаћен, он је парадоксално јачи него што је био када је господарио Торнфилдом јер сада, као и Џејн, он црпи снагу из себе, а не из неједнакости, маске и варке. У Торнфилду, он вреди „колико и онај стари дивљи кестен кога је гром погодио у воћњаку” (2016: 379), чије уништење наговештава катастрофу коју ће доживети његова веза са Џејн. Како му Џејн саопштава, сада је он „свеж и пун снаге. Биљке ће ницати око вашег корена, хтели ви то или не” (2016: 379). А сада, када су једнаки, Џејн и он могу да приуште да зависе једно од другог без страха да ће једно од њих израбљивати оно друго.

Ипак, упркос оптимистичном портрету једне егалитарне везе који Бронте у овом роману осликава, сцене у Ферндину одликују „пригушени јесећи тонови”, како је истакао Роберт Бернارد Мартин (Martin, 1966: 90). Сама кућа, смештена дубоко у мрачној шуми, стара је и оронула: Рочестер није ни помислио да је прикладна за одвратну БERTУ, а атмосфера у њој налик на ону у „Долини сенки”<sup>28</sup> указује на велику сличност са Ловудом. Реч је о животној школи у којој Рочестер мора да научи лекције које је и сама Џејн научила онако рано. Штавише, као драматично окружење, Ферндин је приметно огољен и асоцијалан, те физичка изолованост љубавника указује на духовну изолованост у свету у ком су егалитарни бракови попут њиховог ретки, па и немогући. Чини се да Шарлот Бронте жели да поручи да верне душе морају да се повуку у удаљене шуме, па и дивљину, како би заобишле ограничења хијерархијског друштва.

Да ли се бунтовни феминизам Шарлот Бронте – оличен у „неверничком” незадовољству друштвеним поретком, које су приметили госпођица Ригби и други викторијански критичари *Џејн Ејр* – компромитује тим повлачењем? Да ли је Џејн истерала гнев сирочета тек да би се повукла пред одговорностима које њени властити принципи подразумевају? Провизорне одговоре на та питања лакше можемо да извучемо из романа *Професор, Шерли и Вилеј* него из *Џејн Ејр* јер неразрешени,

<sup>28</sup> Реч је о наслову једне епизоде игрane серије *Зона сумрака*. (Прим. ѿрев.)

па и (у роману *Вилеј*) незаокружени крајеви осталих романа Шарлот Бронте показују да ни она сама није умела јасно да замисли могућа решења проблема патријархалног угњетавања. Пишући (као што смо видели) у некаквом трансу, у свим својим књигама умела је да пренесе страствени порив према слободи који је вређао представнике статуса кво, али ни у једној није успела свесно да дефинише пуно значење постигнуте слободе. Можда стога што нико од њених савременика, чак ни Вулстонкрафт ни Мил, нису умели адекватно да опишу друштво толико драстично измењено да би сазрели Џејн и Рочестер могли заиста да живе у њему.

Но, оно што Бронте није умела логички да дефинише, умела је да представи кроз непостојане али сугестивне слике и у свом последњем, и можда најзначајнијем редефинисању Банјана. Природа у најширем могућем смислу сада као да је на страни Џејн и Рочестера. *Ферндин*, како име сугерише, лишен је сваке врсте извештачености – „Није било ни цвећа ни леја” (Bronte, 2016: 367) – али имање је зелено, као што Џејн наговештава Рочестеру, зелено и пуно папрати и пошкропљено благим кишима.<sup>29</sup> Изоловани од друштва док напредују у природном поретку који су сами створили, ту ће се Џејн и Рочестер физички сјединити јер ће она постати „кост његових костију и тело његовог тела” (2016: 385), и ту ће се под благотворним дејством природе Рочестеру вратити вид у једном оку. Другим речима, ту ће природа, ослобођена друштвених ограничења, учинити нешто што „није твоја чаролија, то је дело природе” (2016: 358). Јер, сада схватамо да одредиште Џејниног ходочашћа никада није било Небески град него природни рај, земља Бјула на граници небеса, где се обнавља спона између младе и младожење.

Када је реч о самом Небеском граду, Шарлот Бронте наговештава (иако ће се касније предомишљати) да је такво одредиште сан оних који прихватају овоземаљске неједнакости, један од многих инструмената које патријархално друштво користи да држи, рецимо, гувернанте тамо где им је „место”. Зато што толико дубоко у то верује, она сасвим свесно закључује *Џејн Ејр* алузиром на *Ходочасников љуш* и са полуироничним обраћањем апостолу небеске трансценденције, сенци „великог ратника по имену Велико срце”, Сент Џону Риверсу. „Он је”, каже нам она, „као апостол који говори уместо Христа, кад каже 'Свако ко хоће да пође за мном, треба да се одрекне себе. Нека узме свој крст и нека крене’” (2016: 387). Ипак су због жеље за одбацивањем таквог пожртвованог порицања сопства „глад, бунт и гнев” навели Шарлот Бронте да уопште напише *Џејн Ејр* и да тај роман претвори у „неверничко” редефинисање, а безмало и пародију, Банјанове визије.<sup>30</sup> А запањујући пут Џејн Ејр ка једнакости, у којој је госпођица Ригби добро уочила „персонификацију непоправљивог и недисциплинованог духа”, својим крајем одговара на горко питање које ће Емили Дикинсон поставити петнаест година касније: „’Мој Супруг’ – каже женски створ – / Гласом од свиле – / Је ли у томе чвор?” (Dickinson, 1988: 235). Не, изјављује Џејн својим бекством из Торнфилда, *шо* није чвор. Ово, каже она – овај спој верних душа – то је чвор. Можда је њен чвор неразрешен и изолован, али је барем

<sup>29</sup> Назив *Ferndean* потиче од енгл. *fern* у значењу „папрат”. (Прим. прев.)

<sup>30</sup> Треба напоменути да су алузije Шарлот Бронте на *Ходочасников љуш* у роману *Вилеј* далеко конвенционалније. Луси Сноу осећа да ће истинско блаженство наћи само после смрти, када се нада да ће ступити у Небески град.

обележје наде. Шарлот Бронте се сасвим сигурно никада више неће упустити у такво оптимистично маштање.

#### ИЗВОРИ:

- Arnold, Matthew. (1896). *Letters of Matthew Arnold*. (George W. E. Russell, ed.). New York and London: Macmillan.
- Arnold, Matthew. (1932). *The Letters of Matthew Arnold to Arthur Hugh Clough*. (Howard Foster Lowry, ed.). London and New York: Oxford University Press.
- Bašlar, Gaston. (2005). *Poetika prostora*. (Frida Filipović, prev.). Čačak: Gradac.
- Blackwood's Magazine* 77 (May 1855).
- Brontë, Charlotte. (1971). *Jane Eyre*. (Richard J. Dunn, ed.). New York: Norton.
- Bronte, Šarlot. (2016). *Džejn Ejr*. (Radmila Todorović, prev.). Beograd: Vulkan.
- Bunyan, John. (1969). *The Pilgrim's Progress*. New York: Airmont Library.
- Chase, Richard. (1971). "The Brontës, or Myth Domesticated". In: *Jane Eyre*. (Richard J. Dunn, ed.). New York: Norton.
- Cunnington, Cecil Willett. (1935). *Feminine Attitudes in the Nineteenth Century*. London: Heinemann Ltd.
- De Beauvoir, Simone. (1953). *The Second Sex*. (H. M. Parshley, ed. and trans.). New York: Knopf.
- Dikinson, Emili. (1988). *Poezija*. (Jasna Levinger i Marko Vešović, prev.). Sarajevo: Svjetlost.
- Ellis, Sarah Stickney. (1844). *The Family Monitor*. New York: Henry G. Langley.
- Leavis, Q. D. (1972). "Introduction". In: *Villette*. New York: Harper & Row. pp. vii-xli.
- Lodge, D. (1970). "Fire and Eyre: Charlotte Brontë's War of Earthly Elements". In: *The Brontës*. (Ian Gregor, ed.). Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Martin, Robert Bernard. (1966). *The Accents of Persuasion: Charlotte Brontë's Novels*. New York: Norton.
- Milton, Džon. (1989). *Izgubljeni raj*. (Milovan Đilas, prev.). Beograd: Altera.
- Oliphant, Margaret. (1897). *Women Novelists of Queen Victoria's Reign*. London: Hurst & Blackett.
- Peterson, Jeanne M. (1972). "The Victorian Governess: Status Incongruence in Family and Society". In: *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*. (Martha Vicinus, ed.). Bloomington, Ind.: Indiana University Press. *Quarterly Review* 84 (December 1848).
- Ray, G. N. (1955). *Thackeray: The Uses of Adversity, 1811-1846*. New York: McGraw-Hill.
- Rich, Adrienne. (October 1973). "Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman". *Ms.* 2, no. 4.
- Rhys, Jean. (1974). *Good Morning, Midnight*. New York: Vintage.
- Rosenfeld, Claire. (1967). "The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double". In: *Stories of the Double*. (Albert J. Guerard, ed.). Philadelphia: J. B. Lippincott.
- The Christian Remembrancer* 25 (June 1853).
- The Everlasting Yea. *Sartor Resartus*.
- Woolf, Virginia. (1977). *Moments of Being*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

(С енїлеској ѿрєвєла Аријана Лубурић Цвијановић)