

Sandra M. Gilbert i Suzan Gubar

# DIJALOG SOPSTVA I DUŠE: NAPREDAK PROSEČNE DŽEJN

*Sanjala sam kako sebe posmatram u ogledalu kad mi se neko užasno lice – lice nekakve životinje – iznenada pojavilo iza leđa. Ne mogu sa sigurnošću da tvrdim da li je to bio san ili se zaista dogodilo.*

Virdžinija Vulf (Woolf, 1977:69)

*Nema veze... Jednog dana, sasvim iznenada, kada to ne očekuješ, uzeću čekić ispod nabora svog tamnog kaputa i razbiću ti tu malu lobanju kao ljusku jajeta. Razbiće se, ljuska jajeta; napolje će poteći krv i mozak. Jednog dana, jednog dana... Jednog dana će opasni vuk što korača pokraj mene skočiti na tebe i iščupati ti tu odvratnu utrobu. Jednog dana, jednog dana... De, de, nežno, tiho, tiho...*

Džin Ris (Rhys, 1974: 52)

*Rekla sam Duši da zapoje –  
Strune mi – reče – pokidane –  
Gudalo prslo u Atome –  
I na tom poslu popravljanja –  
Sljedeće Jutro zateklo me –*

Emili Dickinson (Dickinson, 1988: 109–110)

Ako roman *Profesor* predstavlja pomalo nejasan ekstatični prikaz tema i konflikata koji su preovladavali u razmišljanjima Šarlot Bronte daleko više nego što je i sama toga bila svesna, *Džejn Ejr* je delo prožeto ljutim, *angrijskim*<sup>1</sup> *fantazijama o begu u celovitost*. *Pozajmivši mitski zaplet o potrazi iz Banjanovog Hodočasnikovog puta*, ali ne i njegovu pobožnu suštinu, mlada spisateljica ovde je, izgleda, sasvim sigurno otvorila oči pred ženskim stvarnostima u sebi i oko sebe: pred zatočenošću, iskustvom siročeta, izgladnjivanju, te besu koji dovodi čak i do ludila. Dok je vatreni prikaz Lusije, energične žene koja je verovatno „nekad bila okovana, pa se oslobodila” minijaturan u *Profesoru*, u *Džejn Ejr* (1847) ta figura postaje gotovo nestvarno velika, kao amblem strastvenog, jedva prikriivenog pobunjeničtva.

Čini se da su to odlično razumeli viktorijanski kritičari, koji su nesumnjivo instinktivno uočili subliminalni intenzitet strasti Šarlot Bronte. Njen „um ne sadrži ništa osim gladi, pobune i besa”, napisao je Metju Arnold o njoj 1853 (Arnold, 1896: 1:34). Govorio je o romanu *Vilet*, koji je drugde opisao kao „gnusan, nezadovoljavajući, grčevit i skučen”

<sup>1</sup> Nепrevodiva igra reči eng. *angry* („ljut”) i *Angrian* („angrijski”). (Prim. prev.)

(Arnold, 1932: 132), ali te reči se jednako odnose na *Džejn Ejr* jer je Arnoldova reakcija na Bronte bila tipičan pokazatelj revolta koji je u pojedinim krugovima izazvao njen prve-nac.<sup>2</sup> „Džejn Ejr je od početka do kraja romana personifikacija nepopravljivog i nedisciplinovanog duha”, napisala je Elizabet Rigbi u *Quarterly Review*-u 1848, a junakinjina „autobiografija [...] prevashodno je antihrišćanski tekst [...] Ton uma i misli koji je iznedrio čartizam i pobunu istovetan je onom u kom je napisan roman *Džejn Ejr*” (1848: 173–174). Godine 1853, En Mozli prisetila se za *The Christian Remembrancer* da je „Karer Bel”, kad se prvi put pojavila kao autorka, delovala „ozlojeđeno, grubo i zlovoljno; [kao] vanzemaljac [...] u društvu na kog se ne odnosi ništa od njegovih pravila” (1853: 423–443). A gospođa Olifant je ispričala 1855. da smo „pre deset godina počeli da primenjujemo sistem pisanja romana. Tada su naši ljubavnici bili ponizni i posvećeni [...] a jedina prava ljubav vredna življenja bila je [...] istinska viteška ljubav koja je sve žene učinila sveticama [...] a onda se iznenada, bez upozorenja, *Džejn Ejr* iskrala na scenu, a svojevrsnu invaziju tog romana pratila je najstrašnija revolucija modernog doba” (*Blackwood's Magazine*, 1855: 554–568).

Danas *Džejn Ejr* obično doživljavamo kao moralnu gotiku, „odomaćeni mit”, *Pamelinu* ćerku i *Rebekinu* tetku, arhetipski scenario za sve one blago uzbudljive romantične susrete između nekog natmurenog bajronovskog junaka (koji poseduje veliku mračnu kuću) i drhtave junakinje (koja ne uspeva da rastumači tlocrt te kuće). Oni prefinjeniji među nama ukazaće Šarlot Bronte poštovanje koje joj sleduje, priznaće njene strateške i mitske sposobnosti, proučiće obrasce njenih slika i izbrojaće koliko puta se obraća čitaocu. Ali i tada ćemo zanemariti „zabrinjavajuću revoluciju” – čak je i izbor reči gospođe Olifant sugestivan – „koja je pratila svojevrsnu invaziju *Džejn Ejr*”. „Dobro, *Džejn Ejr* je očigledno feministički traktat, argument u prilog poboljšanju društvenog statusa guvernant i jednakim pravima žena”, priznao je Ričard Čejks pomalo džangrizavo 1948. No, kao i većina drugih modernih kritičara, verovao je da moć tog romana potiče od mitologizovanja sukoba *Džejn Ejr* sa muškom seksualnošću (Chase, 1971: 468, 464).

Ipak, zanimljivo je da viktorijanske kritičare, izgleda, nisu prevashodno zaprepastili sirovost i seksualnost u romanu *Džejn Ejr* (premda im se upravo ti aspekti dela nisu dopadali) nego, kao što smo videli, „antihrišćansko” odbijanje da se prihvate norme, običaji i standardi društva. Ukratko, zaprepastio ih je njegov buntovni feminizam. Nije ih toliko uznemirila Ročesterova ponosna bajronovska seksualna energija nego bajronovski ponos i strast same *Džejn*, odnosno nisu ih uznemirile asocijalne seksualne vibracije između junaka i junakinje nego njeno odbijanje da se preda za nju određenoj društvenoj sudbini: „Nasledila je u najvećem mogućem stepenu najgori greh naše posrnule prirode – greh ponosa”, izjavila je gospođica Rigbi.

---

<sup>2</sup> Važno je napomenuti da je u kontekstu komentara drugih ondašnjih kritičara Arnold u istom pismu dodao da „religija ili religioznost ili kako god se to zvalo možda je sada neostvariva za takve ljude: ali oni svakako nisu našli zamenu za to, a za svet je bilo bolje kada su se njome tešili”. No, treba, naravno, napomenuti da su *Džejn Ejr* (kao i *Vilet*) brojni prikazi iskreno hvalili, najčešće zbog onoga što je Džordž Henri Luis u časopisu *Fraser* 36 (decembar 1847) nazvao „dubokom, značajnom stvarnošću”.

*Džejn Ejr je ponosna i stoga nezahvalna. Bogu se dopalo da je učini siročetom bez prijatelja i novca, a ona nikome nije zahvalna, ponajmanje bogu, za hranu i haljine, prijatelje, pratioce i učitelje koje je imala kao bespomoćno dete [...] Naprotiv, na sve što je za nju učinjeno ona gleda ne samo kao na svoje neupitno pravo nego to vidi kao nešto što to njeno pravo ni najmanje ne uvažava. (Quarterly Review, 1848: 173–174)<sup>3</sup>*

Drugim rečima, viktorijance je užasavao junakinjin bes. I možda je njihova reakcija na knjigu, za razliku od reakcije savremenijih kritičara, preciznija. Jer iako mitologizovanje potisnutog gneva može biti paralela mitologizovanju potisnute seksualnosti, on je daleko opasniji za društveni poredak. Pokoja žena koja je slaba na tamnopute bajronovske junake može da se prihvati u romanima, pa i u ponekim salonima. Žena koja žudi da pobegne iz salona i patrijarhalnih domova očigledno ne može. A Džejn Ejr, kako su posumnjali Metju Arnold, gospođica Rigbi, gospođa Mozli i gospođa Olifant, bila je upravo takva žena.

Njena priča, koja predstavlja obrazac za brojne druge, zapravo je – daleko očiglednije i dramatičnije nego ona u *Profesoru* – priča o zatočeništvu i begu i jedan osobeno ženski bildungsroman. Problemi sa kojima se u njemu junakinja suočava dok nastoji da se izbavi iz okova svog detinjstva na putu do gotovo nezamislivog cilja zrele slobode simptomatični su za poteškoće sa kakvima se susreće i koje mora da prevaziđe Svaka žena<sup>4</sup> u patrijarhalnom društvu: ugnjetavanje (u Gejtshedu), izglednjavanje (u Lovudu), ludilo (u Tornfildu) i hladnoća (u Marš Endu). Posebno je značajno to što je njeno suočavanje, ne sa Ročesterom nego sa Ročesterovom ludom ženom Bertom, centralno suočavanje u ovom romanu. Ono je susret – poput fantazija Franses Krimzvort o Lusiji – ne sa sopstvenom seksualnošću nego sa vlastitom zarobljenom „gladju, buntom i gnevom”, tajni dijalog sopstva i duše, od čijeg ishoda, kako ćemo videti, zavise zaplet romana, Ročesterova sudbina i sazrevanje Džejn Ejr.

Za razliku od mnogih viktorijanskih romana, koji počinju kitnjastim uvodnim pasusima, *Džejn Ejr* uvodi uzgredna, neobično zagonetna opaska: „Toga dana nije se moglo ići u šetnju” (Bronte, 2016: 1).<sup>5</sup> Značajni su i prilika („toga dana”) i izbjavljenje (odnosno nemogućnost njegovog ostvarenja): ono prvo je pravi početak Džejninog hodočasničkog putovanja ka zrelosti, a ono drugo metafora problema koje mora da reši kako bi dosegla zrelost. „A meni je bilo milo”, što ne može da izađe iz kuće, kaže pripovedačica i nastavlja: „Strašno mi je bilo da se kroz ledeni suton vraćam kući [...] ponizna zbog svesti o svojoj fizičkoj inferiornosti” (2016: 1).<sup>6</sup> Kako su mnogi kritičari napomenuli, Šarlot Bronte

<sup>3</sup> Jasan pokazatelj da je Šarlot Bronte bila sasvim svesna „revolucionarne” prirode mnogih svojih ideja jeste, kako ćemo videti, činjenica da neprijatna i arogantna gospođica Hardman iz romana *Šerli* izgovara pojedine reči gospođice Rigbi.

<sup>4</sup> Eng. *Everywoman* preinačava eng. *Everyman*, poznato i kao eng. *Mankind*, lik srednjovekovnih moraliteta po imenu Svako, Ljudski rod ili Čovečanstvo. (Prim. prev.)

<sup>5</sup> Korišćeni prevod romana na srpski izmenjen je u pojedinostima koje značajno odstupaju od originala. (Prim. prev.)

<sup>6</sup> Svi citati preuzeti su iz Brontë, 1971, odnosno Bronte, 2016.

dosledno upotrebljava suprotna dejstva vatre i leda kako bi dočarala Džejnina iskustva, a ta tehnika je očigledna već u uvodnim pasusima.<sup>7</sup> Iako je svet izvan Gejtsheda gotovo nepodnošljivo zimski, unutrašnji svet je klaustrofobičan i vatren, poput uma desetogodišnje Džejn. Izopštena iz porodičnog kružoka Ridovih u salonu zbog toga što ona nije zadovoljno, srećno malo dete – dakle, izopštena iz „normalnog” društva – Džejn pronalazi utočište u crvenom prozorskom kutku za sedenje, odakle naizmenično zuri u „sumorni novembarski dan” (2016: 1) i čita o polarnim predelima u Bjuikovoj *Istoriji britanskih ptica*. Fasciniraju je arktička „samrtno bela prostranstva”; duboko razmišlja o „nasiljanim oštrinama ekstremne hladnoće” (2016: 2) kao da razmišlja o sopstvenoj dilemi: da li da ostane unutra, iza opresivno crvene zavese ili da izađe na hladnoću sveta lišeg ljubavi.

Odluku donose u njeno ime. Pronalazi je Džon Rid, tiranski sin porodice, koji je podseća na njen anomalni položaj u domaćinstvu, baca na nju tešku Bjuikovu knjigu i budi u njoj strastveni gnev. Poput „pacova”, „neposlušne životinje” i „pobesnele mačke”, ona ga poredi sa „Neronom, Kaligulom i ostalima” (2016: 4, 3, 5, 4), te je odnose u crvenu sobu, gde će je zatočiti i doslovno i figurativno. Jer, „istinu govoreći”, priznaje odrasla pripovedačica ironično, „bila sam pomalo van sebe, kako to Francuzi kažu” i „kao svi pobunjeni robovi [...] odlučila da idem do kraja” (2016: 5).

Ali ako je Džejn bila „van” sebe u borbi protiv Džona Rida, njeno iskustvo u crvenoj sobi, metaforički verovatno najživlje rano iskustvo junakinje, primorava je da porine duboko u sebe. Naime, crvena soba, veličanstvena, pro hladna, okupana bogatom grimiznom, sa velikim belim krevetom i neudobnom stolicom koja „kao neki bleđi presto” izviruje iz skerletne tame, savršeno dočarava njeno viđenje društva u kom je zarobljena, kao neukrotiv, vragolast izdržavani član porodice. „[N]ijedna tamnica nije bila bolje zaključana” (2016: 7), kaže nam ona. I nijedan zatvor, kako uskoro saznajemo, nikad nije bio strašniji jer upravo je u toj sobi gospodin Rid, jedini „otac” kog je imala, „izdahnuo” (2016: 6). Drugim rečima, ta soba je u neku ruku patrijarhalna odaja smrti, i u njoj gospođa Rid još čuva „izvesne papire, kovčežić s nakitom i jednu minijaturu svog pokojnog muža” (2016: 6) u tajnoj fioci u svom ormanu. Da li je soba ukleta, pita se devojčica. Pripovedačica nagoveštava da je bar u realističnom ako ne i gotskom smislu ukleta, daleko više od svake odaje u, recimo, *Misterijama Udolfa*, romanu koji je postavio standard za takve prostore. Jer duh društva u kom Džejn nema jasno mesto izoštrava uglove nameštaja, uvećava senke i učvršćuje brave na vratima. A samrtna postelja oca koji joj nije pravi otac potcrtava njenu izolovanost i ranjivost.

U panici, ona zuri u „veliko ogledalo”, gde njen odraz klizi ka njoj, stran i uznemirujuć. „[U] toj nestvarnoj slici sve je izgledalo hladnije i tamnije nego u prirodi” (2016: 7), objašnjava odrasla Džejn. Ali ogledalo je, naposljetku, takođe nekakva odaja, tajanstven zabran u kom su slike sopstva zarobljene poput „izvesnih papira”. Zato mala Džejn, uprkos optužbama starije Džejn da je sujeverna, ispravno prepoznaje da je dvostruko zatvo-

<sup>7</sup> Vidi, na primer, Lodge, 1970: 110–136.

rena. Frustrirana i besna, ona razmatra nepravde sopstvenog života i zamišlja odluku koja joj nalaže „da uteknem od ove nepodnošljive more, da pobegnem, ili ako se to ne bi moglo izvesti, da mučim sebe glađu i žeđu i da umrem” (2016: 8). Izbavljenje kroz bekstvo ili izbjavljenje kroz izgladnjivanje. Te dve mogućnosti ponavljaju se kroz čitav roman i, zapravo, kao što smo napomenuli, u mnogim drugim književnim delima iz devetnaestog i dvadesetog veka koja su napisale žene. No, u crvenoj sobi, mala Džejn bira treću opciju (ili ta opcija bira nju), koja je još strašnija: izbjavljenje kroz ludilo. Videvši nekakvo utvarno svetlo kako klizi, poput mesečine po tavanici, ona primećuje sledeće: „Srce mi je naglo zakucalo, a glava gorela. Neki šum koji mi se učinio kao šušanj krila zazvonio mi je u ušima. Pčinilo mi se da je nešto blizu mene. Počela sam da se gušim: izdržljivost je popustila” (2016: 9). Devojčica zavrišti i zajeca od muke, a usledi, dodaje pripovedačica hladno, „nekakav napad”, jer je sledeće čega se seća buđenje u dečjoj sobi kada je pred sobom videla „užasan crveni odsjaj, pregrađen crnim šipkama” (2016: 11), odnosno vatru u kaminu dečje sobe. Ali za malu Džejn Ejr ona je jeziv podsetnik na iskustvo koje je upravo proživela, a za odraslu Džejn Ejr još užasniji predznak budućih iskustava.

Naime, mala drama koja se odvijala „toga dana” na početku romana sama po sebi je paradigma ozbiljnije drame koja se odigrava u čitavom romanu: anomalnog položaja Džejn kao siročeta u društvu, njenog zatočeništva u otupljujućim ulogama i kućama, te njenih pokušaja izbjavljenja kroz bekstvo, izgladnjivanje i – u smislu koji će biti objašnjen – ludilo. Jasno je da je Šarlot Bronte sasvim svesno osmislila incident u crvenoj sobi kao paradigmu šireg zapleta romana, ne samo zbog njegovog mesta u pripovesti nego i zbog sećanja same junakinje na to iskustvo u ključnim momentima u celom romanu. Primera radi, kada je ponizi gospodin Brokthorpe u Lovudu i one noći kada odluči da napusti Tornfeld. Štaviše, između tih trenutaka Džejnino hodočašće sačinjava niz iskustava koja su, na neki način, varijacije centralnog motiva zatočeništva u crvenoj sobi i izbjavljenja.

Kako smo ranije napomenuli, aluzija na hodočasništvo je namerna jer, nalik junaku Banjanove knjige, Džejn Ejr se otiskuje na životno putovanje koje je neka vrsta mitskog napretka od jednog značajno imenovanog mesta do drugog. Sasvim prirodno, njena priča počinje u *Gejtshedu*,<sup>8</sup> početnoj tački u kojoj se susreće sa neprijatnim datostima svog puta: sa porodicom koja nije njena prava porodica, sebičnim starijim „bratom” koji teroriše domaćinstvo kao nekakva zamena za glavu patrijarhalne porodice, sa blesavom i zlobnom „maćehom” i dvema neprijatnim, sebičnim „polusestrama”. Kao najmanje, najslabije i najobičnije dete u kući, ona kreće na svoje hodočasničko putovanje poput natmurene Pepeljuge, besnog Ružnog pačeta, nemoralno prkoseći hijerarhiju koja je ugnjetava. „Samo, znam, da sam bila pozitivno, briljantno, bezbrižno, zahtevno, lepo i nestašno dete, iako bez sredstava i prijatelja, gospođa Rid bi mnogo lakše podnosila moje prisustvo” (2016: 8), razmišlja Džejn kad odraste.

<sup>8</sup> Eng. *gate* znači „kapija”. (Prim. prev.)

Ali mala Džejn ne može da bude „pozitivna i briljantna”, i ona to dobro zna. Pepejluga takva nikad nije, a ni Ružno pače, koje, i pored sveg labudovskog potencijala, nema velika očekivanja. Siromašna, prosečna i sitna, Džejn Ejr – kako i samo njeno ime sugeriše – neprimetna je poput vazduha, lišena nasleđstva i potajno prigušena jarošču.<sup>9</sup> A Besi, dobronamerna služavka koja se s njom sprijatelji, peva joj pesmu kakvu nijedna vila zaštitnica ni u snu ne bi otpevala, pesmu koja sumira nevolje svih stvarnih viktorijanskih Pepejluga:

*Bolna mi stopala, ud svaki umoran,  
Dalek je put, divlje su planine;  
Začas će sumrak past mračan i turoban  
Nad stazom devojičice sirote.*

Džejin put deluje kao beznadežno hodočašće, kao tužno putovanje Vordsvortove Lusi Grej, ovoga puta posmatrano iznutra, a posmatrač je samo dete umesto oštroomnog pesnika kom su godine podarile filozofski um.<sup>10</sup> Iako će kasnije posmatrati majčinski mesec dok izlazi da joj bude vodilja, sada sebe zamišlja kako luta kroz sumrak lišen mesečine, koji nagoveštava njeno očajničko bekstvo preko močvara po napuštanju Torrfilda. A jedina uteha koju njena prijateljica Besi može da ponudi jeste, ironično, jedna slika što priziva u pamćenje patrijarhalne užase crvene sobe i upućuje na patrijarhalne užase koji tek slede – Lovud, Broklherst i Sent Džon Rivers:

*I ako padnem na mostu tom ruševnom,  
Skrenem u močvari na svetlost tu,  
Otac moj, obećanjem i blagoslovom,  
Priviće devojičicu sirotu.*

Ne čudi što se, suočena sa takvim mogućnostima, mlada Džejn nađe u situaciji da „šapuće” samoj sebi reči Banjanovog hrišćanina: „Šta da radim? Šta da radim?” (2016: 29).<sup>11</sup>

U očajanju, ona nešto i uradi. Stalno iznova prekida nevidljive veze kako bi saopštila gospođi Rid šta o njoj misli, što je izvanredan čin zauzimanja za sebe, za koji nikad nijedno viktorijansko dete niti ijedna Pepejluga nije trebalo da budu sposobni. Zanimljivo je da je namera prve takve eksplozije da podseti gospođu Rid da je i ona okružena patrijarhalnim ograničenjima: „Šta bi vam moj ujak Rid rekao da je živ?”, pita Džejn dodajući „izgleda da mi je jezik nehotice izgovarao reči. Nešto je govorilo kroz moja usta što ja nisam mogla da kontrolišem” (2016: 20). Uistinu, čini se da čak i nadmenu gospođu Rid te

<sup>9</sup> Eng. *Eyre* istovremeno aludira na *air* („vazduh”), *heir* („naslednik/ca”) i *ire* („jarost”). (Prim. prev.)

<sup>10</sup> Ovo poslednje je aluzija na Vordsvortovu čuvenu „Odu besmrtnosti”. (Prim. prev.)

<sup>11</sup> Up. *Hodočasnikov put*: „ugledah čoveka obučenog u dronjke [...] iz njega provali otužan povik ‘Šta da radim?’” Šarlot Bronte još češće aludira na *Hodočasnikov put* u romanu *Vilet*, a Banjana upotrebljava onako kako su to činili mnogi devetnaestovekovni pisci, od Tekerija do Mej Alkot. Strukture njihovih proza ugledaju se na njegovu alegoriju. Za komentare o aluzijama na *Hodočasnikov put* u romanu *Vilet*, vidi Leavis, 1972: vii–xli.

reči zaprepaste. Objašnjenje, „nešto je govorilo kroz moja usta”, jednako je zastrašujuće koliko i arogancija, što upućuje na opasnu dvostruku svest – „šušan krila [...] nešto bližu mene” – koja je prouzrokovala onaj napad u crvenoj sobi. A kada, sa istinskim osećajem da je „neka nevidljiva veza prsila i da sam se dočepala najzad nenadane slobode”, Džejn saopštava gospođi Rid „[m]ilo mi je što mi niste nikakav rod”, odrasla pripovedačica napominje da bi greben vresa u plamenu, bleštav i proždirući mogao „da predstavi moje duševno stanje” (2016: 27–28). Kao što ga je predstavljala vatra u dečjoj sobi, koja je gorela iza crne rešetke, i kao što će ga predstavljati plamenovi koji će kasnije progutati Tornfeld.

Značajno je što je događaj koji nadahnjuje poslednje vatrene reči male Džejn upućene gospođi Rid njen prvi susret sa nemilosrdnim i licemernim oličenjem patrijarhata, gospodinom Broklherstom, a on se pojavljuje, čini se, kako bi je sproveo u sledeću fazu hodočašća. Kako su mnogi čitaoci primetili, ta personifikacija viktorijanskog superega – poput Sent Džona Riversa, njegovog pandana u poslednjoj trećini knjige – dosledno se opisuje falusnim terminima: on je nalik „crnom stubu” sa „sumornim licem” koje podseća „na izvajanu masku” (2016: 23), gotovo kao da je on nekakav pogrebni i neobično frojdovski komad nameštaja. No, on je takođe veoma nalik vuku u *Crvenkapi*. „Kakvo mu je lice bilo sada [...] Kakav veliki nos! I kakva usta! I kakvi široki i istureni zubi!” (2016: 24), uzvikne Džejn Ejr, prizvavši strah od odrasle muške jedinke koji mora da je vladao srcem svakog ženskog deteta u periodu kada su muškarce definisali kao „zveri”.

Dakle, gospodin Broklherst, koji je istovremeno stub društva i veliki zli vuk, došao je kao vesnik pakla da Džejn izmesti u Lovud,<sup>12</sup> prigodno nazvanu životnu školu gde se ženska siročad izgladnjuje i smrzava kako bi se dovela u stanje prikladne hrišćanske pokornosti. Gde bi drugo jedna zver odvela dete nego u šumu? Gde bi drugo stub zamrznute duhovnosti odveo siročće bez doma nego u utočište gde nema ni hrane ni topline? „[S] a svim oskudicama” (2016: 60), Lovud nudi Džejn veliki prostor za beg od grebena vresa u plamenu, kao i priliku da nauči kako da vlada svojim besom dok se obrazuje za guvernantu u društvu nekolicine žena kojima se divi.

Plemenita gospođica Templ i patetična Helen Berns najvažnije su među onima kojima se Džejn divi. I njihova imena su značajna.<sup>13</sup> Mramor-belog tena, andeoska gospođica Templ, na primer, predstavlja riznicu damskih vrlina: velikodušnosti, lepih manira, uljudnosti, ali i potiskivanja. Kao da su je izmislili Koventri Patmor ili gospođa Sara Elis, neumorna autorka knjiga o lepom ponašanju namenjenih viktorijanskim devojčicama, Džejn šalje hranu siromašnima, posećuje bolesne, ohrabruje vrle i sklanja pogled od prostih. „Šta ću uraditi da sebi udovoljim, da podstaknem druge da mi se dive ili da promenim pravac svog postojanja’ nisu pitanja koja čestita žena postavlja kad se probudi da obavi svakodnevne dužnosti”, napisala je gospođa Elis 1844.

<sup>12</sup> Eng. *low* („nizak”) i *wood* „šuma”. Naziv istovremeno pokazuje da je život junakinje dosegao najnižu tačku i aludira na šumu iz priče o *Crvenkapi*. (*Prim. prev.*)

<sup>13</sup> Eng. *temple* znači „hram”, *burn* znači „goreti”. (*Prim. prev.*)

*Daleko su primerenija najuzornijim odlikama ženskog karaktera pitanja poput ovih: „Kako ću se potruditi danas da vreme, zdravlje i sredstva u kojima mi je dozvoljeno da uživam najbolje moguće iskoristim? Da li je neko bolestan? Moram da ih posetim bez odlaganja [...] Da li će neko krenuti na put? Moram da se postaram da se obrok rano posluži [...] Da li sam juče omanula u ljubaznosti i brižnosti prema nekom članu porodice? Ovog jutra ću ih dočekati toplom dobrodošlicom.” (Ellis, 1844: 9–10)*

Takva pitanja gospođica Templ zasigurno sama sebi postavlja, a odgovara u skladu sa sopstvenim postupcima.

Ipak, sasvim je jasno da je potisnula ludilo i gnev koje i sama nosi, te da se ispod anđeoske spoljašnjosti krije potencijalno čudovište, „kanalizacija” besa ispod hrama.<sup>14</sup> Iako je, primera radi, očigledno ljuti nadobudna škrtost gospodina Broklhersta, ona sluša njegovo propovedanje u damskoj tišini. Njeno lice, priseća se Džejn, „odavalo je okamenjenost strogost [mramora]”, a „[u]sta su joj bila tako zatvorena da bi samo vajarsko dleto moglo da ih otvori” (Bronte, 2016: 51). Jasno, gospođica Templ nikada neće dozvoliti da „nešto” iz nje progovori, njoj se neće javiti neobuzdane misli, a njenu staloženost neće poremetiti fantazije o vatrenom ognjištu iako će saosećati u besu.

Možda je upravo iz tog razloga, budući da potiskuje osećanja, ona najbliža vili zaštitnici od svih koje je Džejn upoznala, a bliska je čak i pravoj majci. Pored kamina u svojoj lepoj sobi, ona hrani izgladnele učenice čajem i simboličnim kolačićem sa kimom, hraneći im i telo i dušu uprkos puritanskim naredbama gospodina Broklhersta. „Gostile smo se te večeri”, kaže Džejn, „kao da smo dobile neki nektar ili ambroziju” (2016: 58). No, potom dodaje: „Gospođica Templ je uvek pokazivala izvesnu [...] dostojanstvenost u svome ophođenju, uzdržljivost u govoru koja ju je sprečavala da zaluta na teritoriju strastvenog, uzbuđenog i nestrpljivog, nešto što je pročišćavalo zadovoljstvo onih koji su je posmatrali i slušali, jer je nametalo strahopoštovanje” (2016: 59). Veoma zadivljujuća, ali i poprilično strašna, gospođica Templ nije samo anđeo u kući. U meri u kojoj je ime definiše, ona je više kuća nego anđeo, prelep par mermernih stubova čija je svrha da budu protivteža nestabilnom stubu, gospodinu Broklherstu. A obespravljena Džejn, koja nije samo siromašna, obična i sitna, nego i vatrena i divlja, ispravno shvata da ona sama ne može da postane kao gospođica Templ, baš kao što ni Pepeljuga ne može da postane kao njena vila zaštitnica.

Helen Berns, druga verna učenica gospođice Templ, predstavlja drugačiji, ali jednako nedostižan ideal za Džejn: ideal – koji je definisala Geteova Makari – samoodricanja i sveprožimajuće (i razorne) duhovnosti. Poput Džejn, „devojčice sirote” („Imam samo oca [...] i neću mu nedostajati”), Helen žudi za nekadašnjim domom u Nortamberlendu, i njegovim vizionarskim potočićem, kao i za istinskim domom za koji veruje da je čeka na nebu. Kao da ponavlja poslednje strofe Besine pesme, „Bog mi je otac i bog mi je drug”, obraća se ona Džejn, čiji skepticizam ne dozvoljava mogućnost takve utehe, a „[v]ečnost postaje [...] moćni dom, a ne užas i ponor” (2016: 47). Čovekova dužnost, svečano

<sup>14</sup> Vidi (o Tertullian) De Beauvoir, 1953: 156.



izjavljuje Helen, jeste da se preda životnim nepravdama, u iščekivanju konačne pravde u sledećem životu: kukavički je i blesavo da kažete kako *ne možete* da podnesete „ono što vam je sudbina odredila” (2016: 44).

Sama Helen, međutim, samo *podnosi* svoju sudbinu. „Ne naprežem se”, priznaje ona, „idem za svojim naklonostima” (2016: 46). Prozvana „aljkavicom” (2016: 60) jer ne održava svoje stvari damski urednim, ona razmišlja o Čarlsu I, kao da komentariše sve neadekvatne očeve („nije mogao da vidi dalje od prerogativa svoje krune” [2016: 45]), i proučava *Raselasa*, poredeći možda Srećnu dolinu doktora Džonsona sa nesrećnom dolinom u kojoj je ona sama zatočena. „Jedan jak dokaz moje nesrećne, rđave prirode”, objašnjava ona Džejn koja joj se divi, jeste „što čak i [...] primedbe [gospođice Templ] [...] nemaju na mene dovoljno uticaja da me izleče od mojih mana” (2016: 45). Uprkos čistoti njene misli, u Helen Berns očigledno postoji i „kanalizacija” skrivene ozlojeđenosti, baš kao i u gospođici Templ. I, kao kod gospođice Templ, njeno ime je značajno. Dok gori od duhovne strasti, ona gori i od besa, ostavlja svoje stvari u „groznom neredu” i sanja o slobodi u večnosti: „Umreću mlada, izbeći ću velike patnje” (2016: 60), objašnjava ona. Naposletku, kada „zaraza koju je donela magla” tifusa desetkuje Lovud, Helen odnosi vlastita grozničava želja za slobodom, kao da je njeno telo, poput uma Džejn, greben vresa u plamenu što proždire vlažnu dolinu u kojoj je zatvorena kao u kavezu.

To ne znači da gospođica Templ i Helen Berns ništa ne rade da pomognu Džejn da se nosi sa svojom sudbinom. Obe se u neku ruku majčinski ophode prema Džejn, kako je istakla Adrijen Rič (Rich, 1973: 69–70), teše je, savetuju je, hrane i grle. Devojčica uči, posebno od gospođice Templ, da dođe do sledećeg: „skladnije misli i disciplinovanija osećanja usadila su mi se u dušu. Zaklela sam se na poslušnost i red. Moj karakter je delovao ukroćeno i primireno” (Bronte, 2016: 69). No, kako je Džejn angrijska Pepeljuga i bajronovska junakinja, „stanarima” njenog uma više ne može da upravlja konvencionalna hrišćanska mudrost, kao što ne može da upravlja ni mislima Manfreda ili Čajlda Harolda. Stoga, kad gospođica Templ napusti Lovud, Džejn nam kaže da je „ostavljena u svom prirodnom elementu” (2016: 69). Dok zuri kroz prozor kao „toga dana” kada počinje njena priča, ona žudi za slobodom: „za slobodom sam molitve šaputala” (2016: 70). Ona se i dalje suočava sa svetom kroz vatreni prometejski bunt, a ne kroz damsko potiskivanje gospođice Templ ili svetačko odricanje Helen Berns. Od svoje dve majke naučila je, barem površno, da prihvati kompromis. Ako apsolutna sloboda nije moguća, uzvikuje ona, „podari mi bar novo robovanje” (2016: 70).

Upravo je, naravno, njena želja za novim oblikom sužanjstva ono što Džejn dovodi do bolnog iskustva u središtu njenog hodočašća, iskustva u *Tornfildu*, gde će je, biblijski, krunisati trnovim vencem,<sup>15</sup> izbaciti na pusto polje i gde će doći do veoma značajnog suočavanja sa demonom besa koji je progoni još od onog popodneva u crvenoj sobi. Pre pojave Ročestera, međutim, i pre Bertinog upada, Džejn – kao i njeni čitaoci – mora da is-

<sup>15</sup> Eng. *thorn* znači „trn”. (Prim. prev.)

traži sam Tornfild. Ta mračna velika kuća neretko se tumači kao još jedna gotska zamka koju Šarlot Bronte uvodi da bi se roman dobro prodavao. Ali, Tornfild je realističnije opisan nego, recimo, Otranto ili Udolfo, i metaforički upečatljiviji od većine gotskih kuća: to je kuća junakinjinog života, čiji podovi i zidovi čine arhitekturu njenog iskustva.

Iza „one dugačke, hladne galerije” (2016: 81) u kojoj vise portreti stranih, nepoznatih predaka onako kako je duh gospodina Rida lebdeo u crvenoj sobi, Džejn spava u jednoj lepoj maloj odaji, harmonično uređenoj onako kako je podučavanje gospođice Templ trebalo da uredi njen um. Sa mladalačkim optimizmom, ona primećuje „[m]oja postelja bila je bez trnja te noći” i veruje da uz pomoć srdačne gospođe Ferfaks „počinje novo razdoblje u životu, razdoblje koje će biti ispunjeno cvećem i zadovoljstvima, ali i trnjem i teškim radom” (2016: 81). Na ulasku u Veličanstvenu palatu, Hristijan je možda ispunjen takvom nadom.

No, dvosmislena prijatnost gospođe Ferfaks, baš kao i dvosmislena arhitektura samog Tornfilda, istovremeno nagoveštava način na koji situacija u Tornfildu podseća na sva ostala okruženja u životu junakinje. Jer iako Džejn isprva pretpostavlja da je gospođa Ferfaks njena poslodavka, ubrzo saznaje da je ta žena tek *kućepaziteljka*, surogat odsutne majke, baš kao što je gospođa Rid surogat pokojnog gospodina Rida ili nezrelog Džona Rida, a gospođica Templ surogat odsutnog gospodina Broklhersta. Štaviše, kao produžena ruka tajanstvenog Ročestera, slatka gospođa Ferfaks i sama postaje tajanstveno jeziva. „Odveć mnogo galamite, Grejs” (2016: 90), kaže ona zapovednički kada ona i Džejn načuju smeh „Grejs Pul” dok obilaze treći sprat. „Setite se naredbe” (2016: 90).

Treći sprat je sasvim izvesno simbolično krilo Tornfilda. Tu, među nameštajem iz prošlosti, niz uzan prolaz sa „dva reda malih crnih vrata, zatvorenih” koji je podsećao „na hodnik u zamku Plavobradog”, Džejn prvi put čuje „osoben formalan smeh, lišen veselosti” (2016: 89) lude Berte, Ročesterove skrivene žene i, u izvesnom smilu, Džejninog skrivenog sopstva. Iznad tog zlokobnog hodnika, dok naslonjena na živopisni grudobran posmatra svet poput En, svastike Plavobradog, Džejn će ponovo osetiti želju za slobodom, za „svim događajima, životom, vatrom, osećanjima [...] koje nisam imala” (2016: 92). Drugim rečima, viši spratovi simbolična su minijatura jednog ključnog aspekta sveta u kom se junakinja obrela. Bremenite tajnama, predačke relikvije je zazidaju. Neobjašnjivo zaključane sobe čuvaju tajnu koja možda ima nekakve veze s *njom*, a udaljeni vidici obećavaju nedostižan no poželjan život.

Još je važnije što tavanski prostor u Tornfildu ubrzo postaje složena središnja tačka preseka Džejnine vlastite racionalnosti (onoga što je naučila od gospođice Templ) i iracionalnosti (njenih „gladi, pobune i besa”).<sup>16</sup> Na primer, ona najbolje formuliše svoju ra-

---

<sup>16</sup> U *Poetici prostora* Gaston Bašlar govori o „racionalnosti krova” nasuprot „iracionalnosti podruma” (Bašlar, 2005: 39). Na tavanu, napominje on, „doživljaj dana uvek može da izbriše noćne strave” dok podrum postaje „zakopano ludilo, zazidana drama” (2005: 40–41). Tavan u Tornfildu, međutim, po Bašlarovoj podeli predstavlja i podrum i tavan, kao ostava iz prošlosti za tamničenje i stražarnica sa koje se uočavaju nove mogućnosti, baš kao što u Džejninom umu neuračunljivi „nemir” koegzistira sa „hramničnim” razumom.

cionalnu želju za slobodom kad stoji na grudobranu Tornfilda i posmatra svet. Koliko god te misli zvučale neprimereno gospođici Rigbi – a sumnjale su da će tako biti i Džejn i njena tvoriteljka – tok ideja izraženih u čuvenom pasusu koji počinje rečima „[s]vako ko hoće može da me osuđuje” (2016: 91) logičan je koliko i nešto iz eseja Meri Vulstonkraft ili Džona Stjuarta Mila. Pomalo su iracionalni nemir i strast koji nesumnjivo naglašavaju njeno kratko razmišljanje o slobodi. „Šta ja tu mogu”, objašnjava ona, pa nastavlja:

*Po prirodi sam nemirna i to me nekad muči do bola. Tada mi je jedino olakšanje da šetam hodnikom na trećem spratu, tamo-amo, bezbedna u tišini i miru tog mesta, te da dozvolim uobrazilji da posmatra svaku sjajnu viziju koja joj se ukaže.* (2016: 92)

Još je iracionalnije iskustvo koje prati njeno koračanje:

*U toku tih usamljenih šetnji, često bih čula smeh Grejs Pul: isti onaj zvon, isto nisko, prigušeno ha-ha, koje je u meni, kad sam ga prvi put čula, probudilo jezua. Čula sam i njeno neobično mrmljanje, čudnije od njenog smeha.* (2016: 92)

Ekscentrični žamor koji jezivo odjekuje *Džejninom* imaginacijom, kao i nisko, prigušeno ha-ha, čine gorak refren priče koju *Džejnina* imaginacija stvara. Uprkos lekcijama gospođice Templ, osećamo da „neposlušna životinja” koju su prvo zatvorili u crvenu sobu i dalje odnekud vreba, iza nekih tamnih vrata, i čeka priliku da se oslobodi. Ta rana svest o „nečemu blizu mene” još nije isterana iz junakinje. Naprotiv, ojačala je.

Mnogi problemi Džejn Ejr, posebno oni koji pronalaze simboličan izraz u njenim iskustvima na trećem spratu, mogu da se povežu sa njenim nejasnim statusom kao guvernante u Tornfildu. Kako ističe M. Džin Piterson, svaka viktorska guvernanta dobijala je zapanjujuće oprečne poruke (bila je i nije bila član porodice, bila je i nije bila služavka).<sup>17</sup> Zbog takvih poruka, njihova lica bi popimala ono što je jedan tadašnji komentator nazvao „ustaljenim tužnim izrazom očaja”.<sup>18</sup> No, Džejnine nevolje, kao što smo videli, potiču i od njoj svojstvene *jarosti*. Zanimljivo je da nijedna od žena koje sreće u Tornfildu nema sličan problem iako sve trpe iste statusne nejasnoće. Pored gospođice Ferfaks, tri najvažnije žene među njima jesu Adel Varens, Blanš Ingram i Grejs Pul. Sve predstavljaju važne negativne „uzore” za Džejn, i sve nagoveštavaju probleme koje ona mora da prevaziđe da bi dosegla nezavisnu zrelost koja je cilj njenog hodočašća.

Prva, Adel, iako veoma mlada, već je „mala žena”, lukava i lutkasta, poput skice za Ejmi Marč u romanu Luize Mej Olkot. Naoko siromašno siročić poput Džejn, Adel je očigledno biološka ćerka Edvarda Ročestera iz perioda razuzdane mladosti. U skladu s tim, ona čezne za modernim haljinama umesto za ljubavljui i slobodom, i, kao što je to činila njena majka Selin, peva i igra da bi zaradila za večeru, poput nekakve savršeno osmišljene zavodnice iz dela E. T. A. Hofmana. Dok je ponašanje gospođice Templ damsko, a ponašanje Helen svetačko, ponašanje Adel i njene majke nalikuje Vašaru taštine, i takvo

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

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

ponašanje muči Džejn od vremena koje je provela u Gejtshedu. Jer kako će jedna sirota, prosečna guvernanta da se izbori sa društvom koje nagrađuje lepotu i stil? Zar Adel, ćerka jedne „posrnule žene”, ne bi mogla da bude ženski uzor u svetu prostitutki?

Blanš Ingram, takođe stanovnica Vašara taštine, nudi Džejn malo drugačiju sliku ženskosti. Visoka, zgodna, poreklom iz dobre porodice, ona je svetovna, ali za razliku od Adel i Selin, njeno mesto u svetu je dostojno poštovanja. Ćerka je „baronice Ingram od Ingram Parka” (2016: 150) i – zajedno sa Džordžijanom i Ilajzom Rid – junakinjina klasična zla polusestra. Ali dok su Džordžijana i Ilajza prepuštene stereotipnim sudbinama, Blanšin istorijat podučava Džejn lekcijama punim slutnje. Prvo, šarada „Brajdvela” u kojoj Ročester i ona učestvuju krije tajnu poruku: konvencionalni brak nije samo, kako tavan implicira, „bunar”<sup>19</sup> tajni, nego i Brajdvel, zatvor, nalik hodniku Plavobradog sa trećeg sprata. Drugo, šarada udvaranja u kojoj se Ročester veri njome postavlja jedno mračno pitanje: nije li igra bračnog „tržišta” igra u kojoj su čak i sračunate žene osuđene na gubitak?

Konačno, Grejs Pul, najzagonetnija žena koju Džejn sreće u Tornfildu – tajna nad tajnama – očigledno je povezana sa Bertom, gotovo kao da je glasnogovornica lude žene, sa svojom kriglom portera i staloženim, uzdržanim držanjem. „Samo jedan sat od dva deset i četiri provodila je sa svojim društvom u kuhinji”, primećuje Džejn, nastojeći da pronikne u mračnu „lokvu”<sup>20</sup> ženinog ponašanja; „Ostatak vremena provodila je u nekoj niskoj sobi na mansardi, obloženoj hrastovinom. Tamo je sedela i šila [...] da bi se razodila isto tako usamljena kao zatočenik u kuli” (2016: 139). Neupitno je da je Grejs usamljena, baš kao i Berta i sama Džejn. Žene u svetu Džejn Ejr, koje su agensi muškaraca, možda su čuvarke drugih žena. Ali i čuvarke i zatvorenice su vezane istim lancima. U izvesnom smislu, onda je najveća misterija koju Grejs Pul predstavlja za Džejn misterija njenog vlastitog života, što znači da je Džejnino preispitivanje Grejsinog položaja u Tornfildu isto što i preispitivanje sopstvenog položaja.

Zanimljivo je da, u pokušaju da dokuči tajnu Grejs Pul, Džejn u jednom trenutku razmatra mogućnost da je gospodin Ročester nekada gajio nežna osećanja prema toj ženi. Kada se čini da misli o Grejsinoj „neprivlačnosti” odbacuju tu mogućnost, ona osnažuje svoju vezu sa Bertinom čuvarkom podsetivši naposletku sebe „[n]i ti nisi lepa, a gospodin Ročester te možda prihvata” (2016: 132). Može li se pojavnosti verovati? Ko je rob, gospodar ili sluga, princ ili Pepeljuga? Drugim rečima, kakve su prave veze između gospodara Tornfilda i svih tih žena čiji se životi okreću oko njegovog? Naravno, ni na jedno od tih pitanja ne može se odgovoriti bez osvrta na centralnog junaka epizode u Tornfildu, Edvarda Ferfaksa Ročestera.

Džejnin prvi susret sa Ročesterom izgleda kao iz bajke. Šarlot Bronte namerno naglašava mitske elemente: ledeni sumrak kao okruženje nalik onima kod Kolridža ili Fi-

<sup>19</sup> Eng. *Bridewell* je kombinacija reči *bride* („mlada”) i *well* („bunar”). (Prim. prev.)

<sup>20</sup> Eng. *pool* znači, između ostalog, „lokva”. (Prim. prev.)

slija, mesec koji izlazi, veliki pas „kao lav”, koji se iskrada kroz senku poput „neko duha sa severa Engleske, zvanog Gajtraš, koji se [...] pojavljivao na pustim drumovima i često prepadao zakasnele putnike”, a „[k]onj je išao za njim visok i na njemu konjanik” (2016: 94). Čini se da te slike koje evociraju romantizam nagoveštavaju svet muške seksualnosti kojim su, po Ričardu Čejsu, sestre Bronte bile opsednute (Chase, 1971: 464). A sam Ročester, pokriven „ogrtaćem za jahanje, sa krznenim okovratnikom i metalnim kopčama”, lica „tamnog, strogih crta i gustih obrva” (Bronte, 2016: 95), izgleda kao sama suština patrijarhalne energije, Pepeljugin princ kao sredovečni ratnik. No, šta da mislimo o tome što je prvi poduhvat tog princa pad na led, zajedno sa konjem, na šta on prozaično uzvikne: „Šta ću, dovraga, sada raditi?” (2016: 94). Očito gospodareva veština nije univerzalna. Džejn nudi pomoć, a Ročester, oslonivši se na nju, priznaje: „[...] potreba me nagoni da iskoristim vašu pomoć” (2016: 97). Kasnije, dok se priseća te scene, on priznaje da je i sam taj susret doživio kao mitski, premda iz perspektive sasvim drugačije od Džejnine. „[K]ada sam vas sinoć sreo na putu Hej [...] umalo vas nisam zapitao da niste omađijali mog konja” (2016: 103). Značajno je to što njegova šaljiva opaska priznaje *njene* moći baš kao što je njena vizija mitskog duha priznala *njegove*. Stoga, iako je u izvesnom smislu početak odnosa između Džejn i Ročestera kao kod gospodara i sluga, princa i Pepeljuge, gospodina B. i Pamele, sa druge strane je kao kod duhovno jednakih.

Kako epizoda odmiče, njihova jednakost dolazi do izražaja i u drugim scenama. Na primer, iako Ročester nadmeno naređuje Džejn da „sedne i odgovara na njegova pitanja” (2016: 105) dok on razgleda njene crteže, njegova reakcija na slike otkriva ne samo bajronovska razmišljanja nego i svest o istim razmišljanjima kod nje. „Oči Večernjače mora da ste videli u snu [...] Ko vas je naučio da slikate vetar? [...] Gde ste videli Latmos?” (2016: 107). Iako bi takav razgovor zbunio većinu onih koji zavise od Ročestera, za Džejn to predstavlja dašak života, te se ona zaljubljuje u njega ne zato što je on njen gospodar nego uprkos tome, ne zbog toga što je on prinčevskog držanja nego stoga što je, kao neko ko joj je u izvesnom smislu jednak, on jedini kvalifikovani kritičar njene umetnosti i duše.

Potonji susreti dalje razvijaju njihovu jednakost na sve složenije načine. Kada je Ročester nepristojno podstakne da ga rasonodi, Džejn mu uputi osmeh koji nije „ni ljubazan ni pokoran”, čime primorava poslodavca da objasni „ne želim da se odnosim prema vama kao prema nekome ko je inferioran ... samo polažem pravo na prevagu nad vama koja proističe iz razlike od dvadeset godina između nas i prednosti od jednog veka u iskustvu” (2016: 112–113). Štaviše, njegova poduža priča o avanturi sa Selin – priča koja se, uzgred, mnogim viktorijanskim čitaocima učinila potpuno neprimerenom, budući da je ocvali stariji muškarac prepričava nevinoj mladoj guvernanti<sup>21</sup> – ne naglašava, bar površno, njegovu superiornost u odnosu na Džejn nego njegov osećaj da su jednaki. I Džejn i Šarlot Bronte to prepoznaju, što podriva pomenute viktorijanske optužbe: „Lakoća u njegovom ophođenju”, komentariše Džejn, „oslobodila me je mučne usiljenosti [...] prija-

<sup>21</sup> Vidi, na primer: „Osnovna stvar [...] koja uznemirava iskrenog čitaoca koji se još nije navikao na *Džejn Ejr* [...] jeste priroda Ročesterovog ispovedanja devojci koju voli [...], to što uopšte razgovara o tome sa devojkom koja očigledno ne zna za njegove ljubavne veze i ljubavnice” (Oliphant, 1897: 19).

teljska iskrenost [...] s kojom mi je prilazio, privlačila me je njemu. *U tim trenucima, činilo mi se da mi je on pre rođak nego poslodavac*" (2016: 123; moj kurziv). Jer, naravno, uprkos sumnjama kritičara da Ročester u tim scenama zavodi Džejn, on, naprotiv, sebe teši njenom nezavisnošću koja se ne može zavesti u svetu žena poput Selin i Blanš, koje sebe promovišu.

Njegova potreba za njenom snagom i jednakošću vrlo ubrzo postaje još jasnija – primera radi, kada ga ona spasi iz postelje u plamenu (iz gotovo fatalno simbolične nevolje), ili kasnije kada mu pomogne da spasi Ričarda Mejsona od rana koje mu zada „Grejs Pul”. Da te čino ve spasavanja olakšava uzajamni osećaj jednakosti postaje najočiglednije u sceni kada jedino Džejn među „mladim damama” u Tornfildu Ročester ne uspeva da prevari preobučen u Ciganku: „[m]ora da je [prevara] uspela s mladim damama”, komentariše ona, ali „[s]a mnom niste igrali ulogu gatare” (2016: 170). Implicira se da to nije učinio – ili nije mogao da učini – stoga što poštuje koliko i sama Džejn odlučnu, divlju i slobodnu dušu što izbija iz njenog pogleda, te da razume da, baš kao što on vidi šta se krije iza svakodnevne maske prosečne guvernante Džejn, ona vidi šta se krije iza privremenog kostima gatare, odnosno iza svakodnevne maske Ročestera, gospodara Tornfilda.

Ovo poslednje ponovo ističu, sada daleko eksplicitnije, strastveni zaveti u prvoj sceni zaruka. Susret počinje sličnim pokušajem Ročesterovog prikrivanja i obmane („Čoveku nikada nije dosta tako izvrsne osobe kao što je moja lepa Blanš” [2016: 213]), što u Džejn izaziva potrebu da, u trenutku očajanja i jarosti, skine vlastite maske u najpoznatijoj sceni isticanja sopstvenog integriteta:

*Držite li, zato što sam sirota i nepoznatog rođa, prosečna i sićušna, da nemam ni duše ni srca? Varate se!... Imam isto toliko duše kao i vi, i više srca! I da mi je bog podario lepotu i bogatstvo, mogla bih da učinim da vam ovaj rastanak teško padne kao što meni danas pada. Ne obraćam vam se sada u skladu sa pravilima običaja, društvenih nazora, pa ni trošnog tela, već se moja duša obraća vašoj, i kao da smo s one strane groba i stojimo pred bogom, jednaki kao što i jesmo!* (2016: 215–216)

Ročesterova reakcija takođe je čin skidanja maski, priznanje da ju je obmanuo u vezi sa Blanš, te proglašavanje njihove jednakosti i sličnosti: „Moja nevesta je ovde”, priznaje on, „jednaka je i slična meni” (2016: 217). Važno je istaći da je energija kojom vrcaju oba govora više duhovna nego seksualna, a neprimerenost njene artikulacije, kao što je primetila gospođa Rigbi, politička je a ne moralna jer se stiče utisak da je Šarlot Bronte zamislila jedan svet u kom su princ i Pepeljuga demokratski parnjaci, Pamela je jednako dobra kao gospodin B, a gospodar i sluga su veoma slični. A u takvom spoju vernih duša, čini se, nijedan muškarac ili žena ne može da vidi smetnju koja remeti.<sup>22</sup>

No, naravno, kao što znamo, postoji smetnja, a ta smetnja, paradoksalno, već postoji u Ročesteru i Džejn uprkos njihovom zavetovanju na jednakost. Iako, na primer, u scenama sa gatarom i zarukama deluje da je Ročester odbacio maske koje mu omogućavaju

<sup>22</sup> Aluzija na sonet 116 Vilijama Šekspira. (Prim. prev.)

da gospodari, očigledno je veoma značajno što su te maske uopšte neophodne. Zašto, pita se i sama Džejn, Ročester mora da vara ljude, posebno žene? Kakve se tajne kriju ispod odglumljenih igrokaza? Zasigurno stoga što oseća da je varka izvor moći i stoga, bar u odnosu sa Džejn, način da se izbegne jednakost u koju tvrdi da veruje. Pored toga, međutim, jasno je da su tajne koje Ročester krije ili nastoji da zamaskira u dobrom delu pri-povesti i same iz Džejinog ugla – kao i ugla Šarlot Bronte – tajne nejednakosti.

Prvu od njih nagoveštavaju njegovo ime, očigledna aluzija na razvratnog Erla od Ročestera, i Džejnino upućivanje na hodnik Plavobradog na trećem spratu. Reč je o tajni muške potencije, tajni muške seksualne krivice. Naime, poput bajronovskih junaka pre Bajrona, stvarnog Ročestera iz perioda restauracije i mitskog Plavobradog (u odnosu na Džejn, i svakog drugog iskusnog odraslog muškarca), Ročester poseduje specifično i „krivicom” obojeno seksualno znanje koje ga u izvesnom smislu čini njenim „nadređenim”. Iako ta tvrdnja može da se tumači kao kontradiktorna onoj ranijoj o njegovoj iskrenosti prema Džejn, zapravo je ne bi trebalo tako tumačiti. Ročesterovo naoko nepri-mereno prepričavanje svojih seksualnih avantura *jeste* nekakvo priznavanje jednakosti sa Džejn. Njegovo posedovanje skrivenih detalja seksualnosti, međutim – odnosno, njegovo poznavanje *tajne* seksa, čiji su simboli lutkasta ćerka Adel i zaključana vrata na trećem spratu iza kojih Berta puzi poput životinje – određuje i podriiva tu jednakost. Iako njegov transvestizam, odnosno pokušaj da imitira ženu, Ciganku, može da se razume kao delimično svestan napor da umani seksualnu prednost koju mu muškost obezbeđuje (obukavši se u žensku odeću, poprimio je žensku slabost), i on i Džejn očigledno prepoznaju ispraznost te opsene. Princ je neizbežno Pepeljugi nadređen, uvidela je Šarlot Bronte, ne stoga što je njegov položaj viši nego stoga što će *on nju* uvesti u tajne telesnosti.

Da su i Džejn i Ročester delimično svesni barijere koju njegovo seksualno iskustvo predstavlja za njihovu jednakost dalje naglašava napetost koja se razvija u njihovoj vezi posle zaruka. Obezbedivši Džejinu ljubav, Ročester gotovo refleksno počinje da je tretira kao inferiornu, kao igračku ili čednu svojinu – jer sada je ona njegova inicijantkinja, njegovo „zrno prosa”, njegova „ozarena devojčica” (2016: 221) i mlada. „Sada je vaše vreme, mala tiranko”, izjavljuje on, „ali uskoro će doći moje, i kada vas zgrabim, držaću vas i čuvaću vas, eto privezaću vas za lanac ovako” (2016: 231). Osetivši njegov novostečeni doživljaj moći, ona odlučuje da ga drži u granicama razumne kontrole: „[n]e mogu da podnesem da me oblači kao lutku”, napominje ona, a što je još važnije, ustvrdi ona, „[n]i za trenutak ne bih ostala u tom vašem haremu [...] Ja ću postati misionarka i boriću se za slobodu potlačenih i ugnjetenih” (2016: 229–230). Dok su takve izjave pojedinim kritičarima delovale tek kao posledica Džejnine (i autorkine) seksualne panike, trebalo bi da bude jasno iz njihovog konteksta da su te tvrdnje, kao što je obično slučaj sa Džejn, više političke nego seksualne, odnosno da ne odražavaju slabost nego nastojanje da se pronađe emocionalna snaga.

Naposletku, Ročesterova najveća tajna, tajna koja se razotkriva naporedo sa postojanjem Berte, doslovna prepreka njihovom braku, jeste još jedna i možda najzačudnija

tajna nejednakosti. No, ovoga puta zataškane činjenice ukazuju na gospodarevu inferiornost, a ne na njegovu superiornost. Posle otkazanog venčanja, Džejn saznaje da se Ročester oženio Bertom Mejsom zbog statusa, seksa i novca, odnosno svega osim ljubavi i jednakosti. Nema ni trunku poštovanja prema sebi kad se seti tog čina, priznaje on i dodaje da ga savlada agonija unutrašnjeg prezira jer je nikada nije voleo ni cenio, niti ju je poznavao. Ta njegova tvrdnja podseća nas na jednu raniju Džejinu izjavu o vlastitoj superiornosti: „Crvenela bih zbog takvog braka [on nagoveštava da će stupiti u brak lišen ljubavi sa Blanš]; prema tome, bolja sam od vas” (2016: 216). Dakle, u izvesnom smislu, najozbiljniji zločin koji Ročester treba da okaje nije zločin eksploatacije drugih nego greh samoeksploatacije, greh Selin i Blanš, na koje je, barem, delovao potpuno imun.<sup>23</sup>

To što Ročesterovi karakter i život sami po sebi predstavljaju veliku prepreku za brak sa Džejn ne znači, međutim, da kod same Džejn nema prepreka. Kao prvo, koliko god bila „slična” Ročesteru, ona naslućuje da on čuva sve one tajne koje znamo da čuva, pa se brani od njih, manipulišući svojim „gospodarom” kako bi ga držala „u granicama razumne kontrole”. Na širem planu, štaviše, sve šarade i maskarade – tajne poruke – patrijarhata ostavile su traga na njoj. Iako voli Ročestera kao muškarca, gaji sumnje prema njemu kao suprugu čak i pre nego što sazna za Bertu. U njenom svetu, oseća ona, čak i jednakost ljubavi između vernih duša dovodi do nejednakosti i sitnih despotizama braka. „Za izvesno kratko vreme”, kaže ona Ročesteru cinično, „bićete, kao što ste sada [...] Vaš ljubavni plam utišaće se za šest meseci, ili još manje. Zapazila sam u romanima koje su napisali muškarci, da je to najduže što muževljeva strast traje” (2016: 222). On, naravno, žustro odbacuje to predviđanje, ali njegov argument – „vi mi se dopadate i ukrotili ste me [stoga što] izgleda da se potčinjavate” (2016: 223) – implicira izvesnu lorensovsku seksualnu tenziju<sup>24</sup> i samo pogoršava stvari. Jer kad on upita „[z]ašto se osmehujete, Džejn? Šta znači taj neobjašnjivi izraz lica?”, njen neobičan, ironičan osmeh, koji podseća na Bertin osmeh lišen radosti, ukazuje na „spontanu” i suptilno neprijateljsku pomisao na „Herkula i Samsona, i na one koje su ih očarale” (2016: 223). To neprijateljstvo izbija na površinu u prodavnici svile, gde Džejn primećuje sledeće: „Što više poklona mi je kupovao, više su mi goreli obrazi od neprijatnosti i uniženja”, a njegov „osmejak podsetio me je na sultana koji u trenutku sreće i zadovoljstva obasipa robinju zlatom i dragim kamenjem” (2016: 229–230).

Jasno, čitavo životno hodočašće Džejn Ejr pripremalo ju je da ispolji tu vrstu besa na Ročesterov, i društveni, koncept braka. Ročesterova brižna tiranija podseća na hladni despotizam Džona Rida, a nasumična priroda Ročesterovih usluga („u dubini duše znala sam da je njegova velika dobrota prema meni protivteža nepravednoj strogosti prema mnogima drugima” [Bronte, 2016: 124]) podseća na Brokherstovo licemerje. No, čak

<sup>23</sup> U izvesnom smislu, Ročesterov „prezira vredan” ugovoreni brak sa Bertom Mejsom takođe je posledica patrijarhata, ili bar patrijarhalnog običaja primogeniture. Kao mlađeg sina, otac ga je podstakao da se oženi zbog novca i statusa jer to sebi za budućnost nije mogao da obezbedi na drugi način.

<sup>24</sup> Misli se na tenziju kakvu nalazimo kasnije u romanima D. H. Lorensa. (*Prim. prev.*)



i snolike slike koje je Džejn naslikala u ranoj fazi boravka u Tornfildu – umetnička dela koja su je zbližila sa „gospodarom” koliko se i Helen Grejam (u *Stanarki napuštenog zamka*) zbližila sa svojim – funkcionišu dvosmisleno, kao kod Helen, da predvide napetosti u toj vezi čak i dok deluju kao konvencionalne romantičarske fantazije. Prva od njih predstavlja leš utopljenice, druga osvetničku majku boginju koja se uzdiže (poput Berte Mejsen ili čudovišta u *Frankenštajnu*) uz kidanje munje, a treća užasnu očinsku sablast pažljivo osmišljenu da podseti na Miltonovu zlokobnu sliku Smrti. Zapravo, ova poslednja, kaže Džejn i citira *Izgubljeni raj*, opisuje priliku „ako se prilikom može zvati ono što nemaše lika” (Milton, 1989: 54), patrijarhalnu senku implicitnu čak i u očemrzačkoj tami pakla.

Kada se uzmu u obzir takve senke i predznaci, ne čudi što sa intenziviranjem Džejinog besa i straha u vezi sa brakom dolazi i do simboličnog povlačenja junakinje u vlastitu prošlost, naročito kako bi ponovo proživela opasni osećaj dvostrukosti koji se javio u crvenoj sobi. Prva naznaka da se to događa jeste moćno opisan san o jednom detetu koji se ponavlja, a prvi put se javlja kada se junakinja prepusti ljubavnom odnosu sa gospodarom. Ona nas obaveštava da se probudila iz sna o fantomskom detetu one noći kada je Berta napala Ričarda Mejsona, a narednog dana doslovno je pozvana da se vrati u prošlost, u Gejtshed, da vidi gospođu Rid na samrti, koja je ponovo podseća na ono što je nekada bila i možda i sada jeste: „Jeste li vi Džejn Ejr? [...] Tvrdim da mi se jednog dana obratila kao da je poludela, kao neka furija” (Bronte, 2016: 197). Još je značajnije to što se fantomsko dete ponovo javlja u dva dramatična sna koje Džejn sanja uoči svog venčanja. Te noći ona postaje neobično i žalosno svesna da se neka prepreka isprečila između nje i Ročestera. U prvom snu, „opterećena” malim stvorenjem koje plače, ona ide „zavijucima nekog nepoznatog puta” po hladnoj kiši, s mukom nastojeći da stigne budućeg supruga, do kog ne uspeva da dođe. U drugom snu, ona hoda među ruševinama Tornfilda, i dalje noseći „malo nepoznato dete” (2016: 239) i prateći Ročestera. Kad on „zavije drumom” i nestane, ona mu kaže „sagnula sam se da vas poslednji put vidim, i zid se srušio. Zatrešla sam se, dete se skotrljalo s mog krila, izgubila sam ravnotežu, pala sam i probudila se” (2016: 239).

Kako da tumačimo te neobične snove, odnosno – kako bi to Džejn nazvala – te „predosećaje”? Za početak, deluje jasno da je uplakano dete koje se u svim snovima pojavljuje pandan „devojčice sirote” iz Besine pesme u Gejtshedu, a stoga i same devojčice Džejn, uplakane Pepeljuge čije hodočašće počinje u besu i oćajanju. Žalopojku tog deteta – „Bolna mi stopala, ud svaki umoran, / Dalek je put, divlje su planine” – Džejn i dalje deli, bar onim delom sebe koji se opire braku obeleženom nejednakošću. I premda Džejn svesno želi da se oslobodi teške činjenice da siročica nije mogla nigde da spusti, koliko god da su joj ruke bile umorne i koliko god ju je njegova težina usporavala. Drugim rečima, dok ne dostigne cilj svog hodočašća – zrelost, nezavisnost, istinsku jednakost sa Ročesterom (a stoga, u izvesnom smislu, i sa ostatkom sveta) – osuđena je da nosi alter ego siročeta svuda. Breme prošlosti ne može se tako lako odbaciti – primera radi, posredstvom veličan-

stvenog vođenja ljubavi, svilenih haljina, nakita ili novog imena. Džejnina neobična i žalosna svest da se neka prepreka isprečila, koja je razdvaja od Ročestera, zato predstavlja jasan ali prikriven predosećaj problema koji će ona sama predstavljati.

Bezmaloboj još zanimljiviji od prirode slike deteta, međutim, jeste *proročki* aspekt poslednjeg sna o detetu, onog o ruševinama Tornfilda. Kako Džejn ispravno predviđa, Tornfild *zaista hoće* postati „mračna ruševina puna slepih miševa i sova” (2016: 239) u roku od godinu dana. Ima li njeno suptilno i manje suptilno neprijateljstvo prema gospodaru Tornfilda nekakvog udela u katastrofi koja će zadesiti tu kuću? Je li njen vidovnjački san u nekom smislu vizija ispunjenja želja? I zašto se, konkretno, ona oslobađa bremena uplakanog deteta u trenutku kada *ona* pada sa ruševnog zida Tornfilda?

Odgovor na sva ta pitanja tesno je povezan sa događajima koji prate san o detetu. Naime, detetova prikaza u tim ključnim nedeljama pred brak tek je jedan od simptoma rastakanja ličnosti sa kojim se Džejn, kako se čini, suočava, fragmentacije sopstva uporedive s njenom „sinkopom” u crvenoj sobi. Drugi simptom javlja se u prvom delu poglavlja koje počinje rečima „[v]eliki dan venčanja bio je sasvim blizu” (2016: 233). Džejn vispreno a usplahireno spekuliše o prirodi „neke Džejn Ročester, osobe koju još ne poznajem” premda su „u ormanu [...] toalete koje su *navodno* njene odgurnule moje [...] *jer meni ne pripada ova [...] neobična utvarna odora*” (2016: 233; moj kurziv). Treći simptom javlja se ujutro uoči venčanja. Ona se okreće prema ogledalu i vidi „jednu osobu u venčanici, s nevestinskim velom, koja je tako malo ličila na mene da sam skoro pomislila da je to neka strankinja” (2016: 243), podsetivši nas na trenutak u crvenoj sobi kada je sve „izgledalo hladnije i tamnije” u ogledalu „nego u prirodi”. S obzirom na taj zastrašujući niz separacija sopstva – odvajanje Džejn Ejr od Džejn Ročester, odvajanje devojčice Džejn od odrasle Džejn i začudno odvajanje slike Džejn od tela Džejn – ne čudi to što se jedna druga, najtajanstvenija sablast, nekakav „vampir”, pojavljuje usred noći da cepa i gazi venčani veo one nepoznate osobe, Džejn Ročester.

Jasno, doslovno, noćna sablast je zapravo Berta Mejson Ročester. No, na figurativnom i psihološkom nivou čini se sumnjivo jasnim da je i Bertina sablast još jedna – najopasnija – verzija Džejn. Primera radi, Berta sada *radi* ono što Džejn želi da radi. Pošto ne voli „vazdušasti veo” (2016: 233) Džejn Ročester, Džejn Ejr potajno priželjkuje da pocepa tu tkaninu. Berta to čini umesto nje. Plašeci se neizbežnog dana venčanja, Džejn bi želela da ga odloži. Berta i to učini za nju. Osećajući ozlojeđenost zbog novog gospodarskog ophođenja Ročestera, čoveka kog doživljava kao „voljenog” dok ga se istovremeno „*pribojava[la]*” (2016: 242; moj kurziv), ona poželi da mu bude jednaka po veličini i snazi kako bi mogla da se bori s njim u bračnoj bici. Berta, „visoka žena, skoro istog rasta kao i njen muž” poseduje neophodnu „mušku snagu” (2016: 249). Drugim rečima, Berta je najvernija i najmračnija Džejnina dvojnica. Ona je besni aspekt malog siročeta, divlje tajno sopstvo koje Džejn pokušava da potisne još od vremena provedenog u Gejtshedu. Jer, kako napominje Kler Rozenfeld, „romansijerka koja svesno ili nesvesno upotrebljava psihološke dvojnike” neretko dovodi u jukstapoziciju „dve junakinje, jednu koja predstavlja

društveno prihvatljivu ili konvencionalnu ličnost, i drugu koja eksternalizuje slobodno, neinhibirano i često zločinačko sopstvo”.<sup>25</sup>

Onda je sasvim prikladno to što je postojanje zločinačkog sopstva zatočenog na tanu u Tornfildu krajnja zakonska prepreka za brak između Džejn i Ročestera, te da je njegovo postojanje, paradoksalno, prepreka koju postavljaju i Džejn i Ročester. Naime, sada postaje jasno, ako nije bilo i ranije, da Berta funkcioniše kao Džejnina mračna dvojica tokom čitavog njenog boravka u Tornfildu. Konkretno, svako Bertino pojavljivanje – odnosno, preciznije, svako njeno ukazivanje – dovodi se u vezu sa doživljajem (ili potiskivanjem) besa kod Džejn. Primera radi, Džejin osećaj „gladi, bunta i gneva” na grubo dobru prati Bertino „nisko, prigušeno ha-ha” i njeno „neobično mrmljanje”. Džejin naizgled samouveren odgovor na Ročesterovo naizgled egalitarističko seksualno ispovedanje prati Bertin pokušaj spaljivanja gospodara u njegovoj postelji. Džejnina neizrečena ozlojeđenost zbog Ročesterove manipulativne maskarade kad se preobuče u Ciganku pronalazi izraz u Bertinom užasnom kriku i još užasnijem napadu na Ričarda Mejsona. Džejnine brige u vezi sa brakom, a posebno njeni strahovi od vlastite slike sebe kao nepoznate „osobe u venčanici, s nevestinskim velom”, objektivizuje slika Berte u „beloj i ravnoj” haljini, a „da li je to bila haljina, čaršav ili pokrov, ne mogu vam reći” (2016: 240). Džejinu veliku želju da uništi Tornfild, kao simbol Ročesterovog gospodarenja i njenog služenja, materijalizovaće Berta, koja će zapaliti kuću i uništiti sebe kao da je ona instrument kako vlastite tako i Džejnine želje. I konačno, Džejnino prikriveno neprijateljstvo prema Ročesteru, sumirano u njenom strašnom predviđanju samoj sebi, „iskopaćeš sama sebi desno oko, odseći ćeš sama svoju desnu ruku” (2016: 253), začudo postaje stvarnost posredstvom Bertine intervencije, zbog čije melodramatične smrti Ročester gubi oko i šaku.

Takve paralele između Džejn i Berte isprva mogu da deluju pomalo nategnuto. Ipak je Džejn siromašna, prosečna, sitna, bleđa, uredna i tiha, a Berta je bogata, velika, rasokošna, senzualna i ekstravagantna. Zapravo, nekada je čak bila i veoma lepa, kako Ročester napominje, nalik Blanš Ingram. Nije li ona onda znak upozorenja, a ne dvojica Džejn Ejr? Kako to formuliše Ričard Čejs, „Džejn kao da se pita nije li Berta živi primer onoga što se desi ženi koja pokuša da bude otelovljenje [muškog] elana?” (Chase, 1971: 467). „Upravo kao što [Džejn] od ranijih iskušenja spasava njen instinkt za samoodržanjem”, primećuje Adrijen Rič, „on mora da je spase i od postajanja takvom ženom zadržavanjem njene mašte u granicama podnošljivog za jednu nemoćnu ženu u Engleskoj četrdesetih godina devetnaestog veka” (Rich, 1973: 72).<sup>26</sup> Čak i sam Ročester donosi sličnu kritičku ocenu veze između ta dva. „Eto, to je moja žena”, kaže on prstom pokazujući ludu Bertu,

<sup>25</sup> Rosenfeld, 1967: 314. Rosenfeld takođe primećuje sledeće: „Kada je strastveno neinhibirano sopstvo žena, ona je najčešće tamna.” Berta je, naravno, kreolka, tamnopusna, „raspomamljena” i tako dalje.

<sup>26</sup> Pitanje šta je bilo „podnošljivo za jednu nemoćnu ženu u Engleskoj četrdesetih godina devetnaestog veka” neizostavno priziva u pamćenje istinitu priču o Izabeli Tekeru, koja je izgubila razum 1840. i često se (istina, pogrešno) poistovećivala sa Ročesterovom ludom ženom. Sličnosti su slučajne, ali zanimljivo je da je Izabelu odgajala majka nalik Berti Mejson, za koju se govorilo da su je „oluje, kovitlaci, vodopadi i tornada” pratili gde god bi krenula”. Jednako je zanimljivo da je neprikladan smeh bio pokazatelj

*I evo šta sam poželeo da prisvojim [...] ovu mladu devojkicu koja ozbiljno i mirno stoji pred vratima pakla i koja ume da vlada sobom i pred kreveljenjem demona. Hteo sam nju, kao promenu posle ovog strašila. [...] Uporedite samo ove bistre oči sa onim zakrvavljenim beonjačama, ovo lice sa onom maskom, ovaj stas sa onim naslaganim salom.* (Bronte, 2016: 249)

Jasno, u izvesnom smislu, odnos između Džejn i Berte jeste neka vrsta upozorenja: dok ostvaruje Džejnine fantazije, Berta (u najmanju ruku) zaista nudi primer guvernantki kako ne treba da se ponaša, učeći je lekciji poučnijoj od svake kojoj bi neka gospođica Templ mogla da je nauči.

Ipak, zabrinjavajuće je jasno iz slika koje se ponavljaju kroz čitav roman da se Berta i ponaša kao Džejn, a ne samo da dela *umesto* Džejn. Zatočena Berta, koja trči „goredole” na sve četiri po tavanu, na primer, podseća ne samo na guvernantu Džejn, čiji je jedini predah od mentalnog bola da hoda tamo-amo na trećem spratu, nego i na deseto-godišnju Džejn kao „neposlušnu životinju”, zatočenu u crvenoj sobi dok urla i ludi. Bertin „avetinjski izgled” – „upola san i upola java”, kako Ročester kaže – podseća na ljubavne epitete Džejn, „zlokobna vilenjakinja”, „vila”, „podmeče” (2016: 241, 232) kao i na Ročesterovu šaljivu optužbu da je onda posredstvom magije utopila njegovog konja prilikom njihovog prvog susreta. Ročesterov opis Berte kao „čudovišta” („Kakvo užasno putovanje s tim čudovištem na brodu” [2016: 262]) ironično podseća na Džejnin strah da i sama ne postane čudovište („Jesam li ja neko čudovište? [...] zar je nemoguće da gospodin Ročester gaji prema meni čista osećanja?” [2016: 226]). Bertino đavolsko ludilo podseća na opasku gospođe Rid upućenu Džejn („da mi se jednog dana obratila kao da je poludela, kao neka furija”), kao i na Džejinu procenu vlastitog mentalnog stanja („dok sam bila pri čistoj svesti, a ne luda kao što sam sada” [2016: 269]). Najdramatičnija od svih paralela jeste ona između Bertinih piromanskih poriva i Džejninih vatrenih nastupa gneva na početku romana, u Lovudu i Gejtshedu, kao i greben vresa u plamenu koji je i sama videla kao simboličnu sliku vlastitog uma u buntu protiv društva. Stoga je veoma prikladno to što odrasla Džejn, kao da želi da dovede u ravnotežu zastrašujuću viziju male Džejn o sebi kao neznanki u ogledalu u crvenoj sobi, odrasla Džejn jasno vidi svoju zastrašujuću dvojnicu kada Berta obuče venčani veo namenjen drugoj gospođi Ročester, i okreće se ka ogledalu. U tom trenutku, Džejn vidi „odblesak lica i crta u mračnom ovalnom ogledalu” (2016: 240), kao svoj.

Uprkos svim harmoničnim navikama koje je stekla u Lovudu, moramo na kraju da prepoznamo, zajedno sa samom Džejn, da je po dolasku u Tornfild ona *delovala* „ukroćeno i primireno”. Krunisana trnovim vencem, otkrivši da je, kako je to Emili Dickinson formulisala, „Supruga – bez Prstena!” (Dickinson, 1988: 235), ona potiskuje bes iza fasade

---

Izabeline bolesti, okarakterisane nasilnim pokušajima samoubistva koji su se smenjivali sa poslušnošću u stilu Džejn Ejr. Kada se jednom prilikom Tekeri doslovno *vezao* za nju u nastojanju da je zaštiti („vrpca oko njenog struka i mog struka, koja me je budila svaki put kad se ona pomeri”) kao da podseća na Ročesterovo strašno sužanjstvo. Za više informacija o Izabeli Tekeri, vidi Ray, 1955: 182–185 (o Izabelinoj majci) i 10. poglavlje, „A Year of Pain and Hope”, 250–277.

potčinjenosti. Ali impuls njene duše da pleše „kao Bomba, van”,<sup>27</sup> da se opet poslužimo rečima Emili Dickinson, nije isteran niti će biti isteran sve dok je Bertina doslovna i simbolična smrt ne oslobodi furija koje je muče i ne omogući joj brak u kom vlada jednakost, odnosno celovitost unutar nje same. Značajno je što u tom trenutku, kada Berta u Džejn padne sa ruševnog zida Tornfilda i tako nestane, i malo siročće, kako san predviđa, otkotrlja joj se iz krila. Breme prošlosti će prestati da je pritiska, a ona će se probuditi. U međuvremenu, kako Ročester kaže, „nikada nisam video takvo stvorenje, nežno i neukrotivo u isti mah [...] videćete u tom pogledu odblesak odlučne, divlje i slobodne duše. Ma šta uradio s kavezom, to surovo i lepo stvorenje ne mogu da uhvatim” (2016: 269).

Kao što je slučaj sa mnogim drugim događajima u romanu, činjenicu da hodočašće tog „surovog i lepog stvorenja” sada nužno mora da je odvede iz Tornfilda nagoveštava mesec koji izlazi, u pratnji sna koji je podseća na crvenu sobu. Nepravедno zatočena, kao i onda, u jednu od zamki patrijarhalnog društva za izopštene Pepeljuge, Džejn shvata da ovoga puta mora da pobegne posredstvom promišljanja, a ne ludila. Ispostavlja se da je majčinski mesec, koji je upozorava („Kćeri moja, beži od iskušenja” [2016: 271]), „neka bela ljudska prilika” koja nadvija „svoje divno čelo”, sve snažnija slika Velike Majke, kako Adrijen Rič sugeriše (Rich, 1973: 106). Ipak – kao „duboko, impozantno arhetipska” (1973: 106) – ta figura nije lišena dvosmislenosti, baš kao ni ličnost Džejn Ejr. Naime, poslednja noć kada Džejn posmatra mesec kako izlazi upravo je noć kada Berta napada Ričarda Mejsona, a jukstapozicija ta dva događaja tom prilikom gotovo je šokantno sugestivna:

*[mesečev] veličanstveni pogled me je podigao. Probudivši se duboko u noći, uprla sam pogled u tu sferu [...] Bila je lepa, ali odveć svečana. Pridigla sam se i pružila ruku da navučem zavesu.* (Bronte, 2016: 174)

Kako Džejn uviđa, mesec je nju podstakao na čin jednako nasilan i nametljiv kao i Bertin te noći. „[A] šta sam bila ja?” (2016: 272), pomisli ona dok se iskrada iz Tornfilda. „Uvredila sam, ranila sam, napustila sam svoga gospodara. Mrzela sam samu sebe” (2016: 272). No, iako njeno bekstvo može da deluje jednako moralno dvosmisleno kao i poruka meseca, ono je neophodno za njeno samoodržanje. Uskoro i ona, kao Berta, „puzeći na sve četiri” ustaje „odlučna i spremna da stignem do drumu” (2016: 273).

Njena lutanja na tom putu predstavljaju simboličnu sumu lutanja siromašnog malog siročeta koja čine hodočašće čitavog njenog života. Jer, poput Džejninih snova, Besina pesma bila je sablasno tačno predviđanje onoga što sledi. „Zašto me poslaše samu i daleko, / Tamo gde močvare i stene su?” Džejn zaista luta sama i daleko, izglednala i promrzla dok posrće i ostavlja za sobom ono malo svojine koju poseduje, svoje ime, pa i samopoštovanje u potrazi za novim domom. Jer „ljudi su grubi, a anđeli dobri / Pratiše korake siročeta”. Poput iscrpljujućih lutanja Heti Sorel u delu *Adam Bid*, Džejnino užasno putovanje preko močvara ukazuje na suštinsku bezdomnost – nestalan status bez ime-

<sup>27</sup> Vidi pesmu “The Soul has Bandaged Moments”.

na i mesta – žena u patrijarhalnom društvu. No, zbog toga što Džejn, za razliku od Heti, poseduje unutrašnju snagu koju njeno hodočašće teži da razvije, „dobri anđeli” je neposletku zaista dovedu do onoga što je u izvesnom smislu njen istinski dom, do kuće simbolično nazvane *Marš End* (ili *Mur Haus*), što predstavlja kraj njenog marša ka sopstvu. Tu se ona sreće sa Dajanom, Meri i Sent Džonom Riversom, „dobrim” rođacima koji će joj pomoći da se oslobodi ljutnjom ispunjenih sećanja na zlu starateljsku porodicu Rid. To što se ispostavlja da su joj članovi porodice Rivers doslovno rođaci nije, u psihološkom smislu, nategnuta slučajnost, kako su to tumačili pojedini čitaoci. Ostavivši Ročestera, zbacivši sa sebe trnov venac koji je on ponudio i odbacivši nejednaku šaradu od braka sa njim, Džejn je dobila snagu da počne da otkriva svoje pravo mesto na svetu. Sent Džon joj pomaže da nađe posao u školi, a ona ponovo razmatra opcije koje joj se nude: „da budem robinja u ludinom raj u Marseju [...] ili da budem seoska učiteljica, slobodna i časna, u vetrovitom, planinskom gnezdašcu u zdravom srcu Engleske?” (2016: 307). Čini se da je njen nedvosmisleni zaključak da je bila „u pravu kada sam prigrlila svoja načela i moralni zakon” (2016: 307), onaj ka kom vodi čitav roman.

Neophodno je, međutim, to okarakterisati rečima „čini se”. Iako u izvesnom smislu to što Džejn pronalazi svoju porodicu u *Marš Endu* ne predstavlja kraj njenog hodočašća, napredovanje ka sopstvu neće se zaokružiti dok ne nauči da se apstraktna „načela i zakoni” ne podudaraju uvek sa dubinskim načelima i zakonima njenog bića. Već joj je to nagovestio rani osećaj da su učenja gospođice Templ tek nametnuta njenoj iskonskoj živosti. Posredstvom susreta sa Sent Džonom Riversom, međutim, ona temeljno usvaja tu lekciju. Kako je veliki broj kritičara primetio, sva tri člana porodice Rivers imaju zvučna i gotovo alegorijska imena. Imena Džejninih pravih „sestara”, Dajana i Meri, napominje Adrijen Rič, prizivaju u pamćenje Veliku Majku u dualnosti kao Dijane, boginje lova, i Device Marije (Rich, 1973: 106). Na taj način, kao i putem svojih nezavisnih, učenih i dobronamernih ličnosti, one nude ideal ženske snage za kojim je Džejn tragala. Sent Džon, sa druge strane, ima gotovo blatantno patrijarhalno ime jer istovremeno aludira na maskulino prisvajanje Jevanđelja po Jovanu („U početku beše reč”) i na prikrivenu mizoginiju Svetog Jovana Krstitelja, čiji se patristički i evangelistički prezir prema telu najmoćnije manifestuje u dubokom preziru prema ženi. Poput Salome, čiji je bunt protiv takve mizoginije i Oskar Vajld kasnije povezao sa mesecom ženske moći koji izlazi, Džejn mora simbolički, ako ne i doslovno, da odrubi glavu apstraktnih principa tog čoveka kako bi konačno dostigla istinsku nezavisnost.

Isprva, međutim, deluje da Sent Džon Džejn nudi uverljivu alternativu načinu života koji nudi Ročester. Dok je Ročester, poput svog razvratnog imenjaka, na kraju ponudio život zadovoljstava, stazu posutu ružama (sa skrivenim trnjem) i strastven brak, čini se da Sent Džon nudi život principa, stazu posutu trnjem (bez skrivenih ruža) i duhovni brak. Njegov čin samoodricanja u vidu odbacivanja svetovne lepote otelovljene u liku Rozamund Oliver – čije je ime takođe zvučno – uznemirava strastvenu i bajronovsku stranu Džejn Ejr, ali bar pokazuje da Sent Džon, za razliku od licemernog Broklher-

sta, upražnjava ono što propoveda. A on propoveda u stilu Tomasa Karlajla o samoostvarenju kroz rad: „Radi za dana jer noć stiže, a po noći nijedan čovek ne može da radi” (*Sartor Resartus*, chap. 9). Ako ga bude pratila, shvata Džejn, ona će zameniti jednog božanskog Gospodara za gospodara kom je služila u Tornfildu, a ljubav će zameniti radom – jer „stvoreni ste za rad, ne za ljubav” (Bronte, 2016: 343), kaže joj Sent Džon. Ali kada je, nekada davno u Lovudu, tražila „novo robovanje”, nije li delom upravo takvo rešenje imala na umu? Kada je, koračajući grudobranom u Tornfildu, insistirala da je ženama „potrebno da vežbaju svoje moći” (2016: 92), nije li žudela za takvom nekom praktičnom „vežbom”? „Otac moj, obećanjem i blagoslovom, / Priviće devojčicu sirotu”, predvidela je Bessina pesma. Nije li Marš End onda obećani kraj, a put Sent Džona put do božjeg okrilja?

Džejnino prvobitno odbacivanje duhovne harmonije koju nude Helen Berns i gospođica Templ predstavlja prvi nagoveštaj da se, uprkos iskušenju koje znači Sent Džonov put, tom putu mora odupreti. Jasno je da joj je i on, kao i Ročester, „sličan”. Ali dok Ročester predstavlja vatrenost njene prirode, njen rođak predstavlja led. Za pojedine žene led je možda dovoljan, ali ne i za Džejn, koja se celog života bori, kao zdravorazumska verzija Berte, protiv polarne hladnoće sveta lišenog ljubavi. Dok postepeno pada pod „ledene čini” Sent Džona, sve više uviđa da bi morala da se odrekne „polovine svoje prirode” (2016: 340) kako bi mu ugodila. A „kao njegova žena”, razmišlja Džejn, bila bi „prinudena da uvek ostavlja[m] vatru svoje prirode da tinja” (2016: 347). Zapravo, kao supruga Sent Džona i drug „na kog ću moći da utičem u životu, da ga potpuno zadržim do smrti” (2016: 346), ući će u vezu koja je u većem stepenu nejednaka u odnosu na onu koju je ponudio Ročester, u brak koji je još jedan odraz njene apsolutne isključenosti iz života celovitosti koja je cilj njenog hodočašća. Naime, uprkos integritetu principa koji Sent Džona razlikuje od Broklhersta, uprkos njegovoj sličnosti sa ratnikom po imenu Veliko srce koji čuva svoj konvoj hodočasnika od napada Apoliona, Sent Džon je, kao i Broklherst, stub patrijarhata, hladan i masivan. Ali dok je Broklherst izbavio Džejn iz zatočeništva u Gejtshedu tek da bi je zarobio u vlažnoj dolini gladi, a čak je i Ročester pokušao od nje da napravi robinju strasti, Sent Džon želi da zatvori njenu odlučnu, divlju i slobodnu dušu u najstrašniju ćeliju, u „gvozdeni obruč” (2016: 344) principa.

Iako iz mnogo razloga Sent Džonovo nastojanje da „zatvori” Džejn može da deluje kao najneodoljivije, budući da se javlja u trenutku kada ona sebi čestita upravo na pridržavanju „načela i principa” koje on preporučuje, ona beži od njegovih okova lakše nego što je pobegla od Broklhersta i Ročestera. Figurativno govoreći, to je pokazatelj dokle je stigla u hodočašću ka zrelosti. Doslovno, međutim, njen beg olakšavaju dva događaja. Prvo, pošto je shvatila šta je, uprkos svim njenim dvosmislenostima, njena prava porodica, Džejn je konačno došla u posed svog nasledstva. Džejn Ejr je sada naslednica rođaka iz Madeire koji se, prigodno, prvi put pojavljuje u njenom životu da definiše pravnu prepreku ostvarenju braka sa Ročesterom. Sada je i doslovno i figurativno nezavisna žena, slo-

bodna da ide svojim putem i prati sopstvenu volju. Ali njenu slobodu nagoveštava još jedan događaj: Bertina smrt.

Prvi „predosećaj” tog događaja javlja se dramatično, kao odgovor na molitvu za savet. Sent Džon pritiska Džejn da donese odluku o njegovoj bračnoj ponudi. Uverena da je „odbacila [...] ljubav i iznad svega mislila samo na dužnost”, ona „preklinje nebo” rečima „[p]okaži mi put” (Bronte, 2016: 357). Kao i uvek u ključnim trenucima u Džejninom životu, soba je obasjana mesečinom, kao svojevrstan podsetnik na moćne sile koje su i dalje aktivne oko nje i u njoj. A sada, stoga što su te sile na delu, Džejn konačno čuje Ročesterov bestelesni povik – za koji je prijemčiva – „Džejn! Džejn! Džejn!” (2016: 357). Ona odmah odgovara postupkom zauzimanja za sebe. „Otrčala sam od Sent Džona. [...] Kucnuo je *moj* čas da preuzmem vlast. *Moje* moći su se razigrale i ojačale” (2016: 358). Ali, poput njenog „predosećaja”, njena moć je vrhunac svega što se do tog trenutka dogodilo. Džejninu novu i naizgled telepatsku sposobnost komuniciranja sa Ročesterom, koju mnogi kritičari smatraju bespotrebno melodramatičnom, omogućili su njena novostečena nezavisnost i Ročesterova novostečena poniznost. Povik u funkciji zapleta tek je znak da je veza za kojom su ovi ljubavnici oduvek žudeli sada moguća, odnosno znak da se Džejnin metaforički govor u prvoj sceni zaruka pretočio u stvarnost: „već se moja duša obraća vašoj, i kao da smo s one strane groba i stojimo pred bogom, jednaki kao što i jesmo!” Jer spoj tih vernih duša, kako Džejn podsvesno nagađa, smetnja više ne remeti.

Džejnin povratak u Tornfield, saznanje o Bertinoj smrti i propasti koje je njen san predskazao, njen ponovni susret u Ferndinu s osakaćenim i oslepljenim Ročesterom, kao i njihov potonji brak čine ključni epilog hodočašća ka sopstvu koje se u drugim aspektima okončalo u Marš Endu, Džejninom spoznajom da ne može da se uda za Sent Džona. U tom trenutku, „[o]naj čudesni potres osećanja došao je kao zemljotres koji je uzdrmao temelje tamnice Pavla i Sile; otvorio je vrata na ćeliji moje duše, popustio zategnute veze i probudio je iz sna” (2016: 359–360). Jer upravo u tom trenutku ona se zauvek oslobađa tereta prošlosti, oslobađa se Bertine razjarene sablasti (koja je, zapravo, već pala sa ruševnog zida Tornfilda), kao i samosažaljive sablasti malog siročeta (koje se, kao u snu, simbolično otkotrljalo iz krila). I u tom trenutku, opet kao u snu, ona se *budi* pred svojim sopstvom i svojim potrebama. Slično tome, Ročester, „orao u kavezu” (2016: 368) kakvim se čini, oslobađa se onoga što je za njega predstavljalo teret Tornfilda, premda istovremeno deluje okovan od povreda koje je zadobio nastojeći da spase Džejninu ludu dvojnicu od plamenova što su proždirali kuću. Da njegovi „okovi” nisu smetnja novom braku, te da su on i Džejn sada zapravo jednaki, jeste osnovna ideja dela romana koji se odvija u Ferndinu.

Mnogi kritičari, počevši od Ričarda Čejsa, videli su Ročesterove povrede kao „simboličnu kastraciju” (Chase, 1971: 467), kaznu za pređašnju razuzdanost i znak da Šarlot Bronte (kao i sama Džejn), u strahu od muške seksualne moći, brak može da zamisli samo kao zajednicu sa oslabljenim Samsonom. „Tempo i energiju univerzuma može da umi-



ri, kako vidimo, jedna strpljiva, praktična žena”, primećuje Čejs ironično (1971: 467). A u toj ideji ima i pomalo istine. Ljutita Berta u *Džejn zaista* je želela da kazni Ročestera, da ga spali u njegovoj postelji, uništi mu kuću, odseče mu šaku i iskopa odveć dominantno oko sokolovo. Dok se zagonetno smeškala, pomislila je na „Herkula i Samsona, i na one koje su ih očarale”.

Nije joj, međutim, bio cilj da umiri „tempo i energiju univerzuma” nego naprosto da sebe osnaži, da sebe učini jednakom u svetu koji Ročester predstavlja. Nesumnjivo se još jedan važan simbolički detalj nagoveštava susretom ljubavnika u Ferndinu: kada su oboje bili fizički celoviti, nisu bili u stanju, u izvesnom smislu, da *vide* jedno drugo zbog društvenih maski – gospodar/sluga, princ/Pepeļjuga – koje su ih zaslepele. Sada kad su se oslobodili tih maski, sada kada su jednaki, mogu (iako je jedno od njih dvoje slepo) da vide i da govore čak i izvan granica tela kao medijuma. Naizgled slep, Ročester – po tradiciji oslepljenog Glostera – sada vidi jasnije nego kada se kao slabovidi tupan oženio Bertom Mejson. Naizgled osakaćen, on je paradoksalno jači nego što je bio kada je gospodario Tornfildom jer sada, kao i Džejn, on crpi snagu iz sebe, a ne iz nejednakosti, maske i varke. U Tornfildu, on vredi „koliko i onaj stari divlji kesten koga je grom pogodio u voćnjaku” (2016: 379), čije uništenje nagoveštava katastrofu koju će doživeti njegova veza sa Džejn. Kako mu Džejn saopštava, sada je on „svež i pun snage. Biljke će nicati oko vašeg korena, hteli vi to ili ne” (2016: 379). A sada, kada su jednaki, Džejn i on mogu da priušte da zavise jedno od drugog bez straha da će jedno od njih izrabljivati ono drugo.

Ipak, uprkos optimističnom portretu jedne egalitarne veze koji Bronte u ovom romanu oslikava, scene u Ferndinu odlikuju „prigušeni jesenji tonovi”, kako je istakao Robert Bernard Martin (Martin, 1966: 90). Sama kuća, smeštena duboko u mračnoj šumi, stara je i oronula: Ročester nije ni pomislio da je prikladna za odvratnu Bertu, a atmosfera u njoj nalik na onu u „Dolini senki”<sup>28</sup> ukazuje na veliku sličnost sa Lovudom. Reč je o životnoj školi u kojoj Ročester mora da nauči lekcije koje je i sama Džejn naučila onako rano. Štaviše, kao dramatično okruženje, Ferndin je приметно ogoljen i asocijalan, te fizička izolovanost ljubavnika ukazuje na duhovnu izolovanost u svetu u kom su egalitarni brakovi poput njihovog retki, pa i nemogući. Čini se da Šarlot Bronte želi da poruči da verne duše moraju da se povuku u udaljene šume, pa i divljinu, kako bi zaobišle ograničenja hijerarhijskog društva.

Da li se buntovni feminizam Šarlot Bronte – oličen u „neverničkom” nezadovoljstvu društvenim poretom, koje su приметili gospođica Rigbi i drugi viktorijanski kritičari *Džejn Ejr* – kompromituje tim povlačenjem? Da li je Džejn isterala gnev siročeta tek da bi se povukla pred odgovornostima koje njeni vlastiti principi podrazumevaju? Provizorne odgovore na ta pitanja lakše možemo da izvučemo iz romana *Profesor, Šerli i Vilet* nego iz *Džejn Ejr* jer nerazrešeni, pa i (u romanu *Vilet*) nezaokruženi krajevi ostalih romana Šarlot Bronte pokazuju da ni ona sama nije umela jasno da zamisli moguća rešenja problema patrijarhalnog ugnjetavanja. Pišući (kao što smo videli) u nekakvom transu, u

<sup>28</sup> Reč je o naslovu jedne epizode igrane serije *Zona sumraka*. (Prim. prev.)

svim svojim knjigama umela je da prenese strastveni poriv prema slobodi koji je vređao predstavnike statusa kvo, ali ni u jednoj nije uspela svesno da definiše puno značenje postignute slobode. Možda stoga što niko od njenih savremenika, čak ni Vulstonkraft ni Mil, nisu umeli adekvatno da opišu društvo toliko drastično izmenjeno da bi sazreli Džejn i Ročester mogli zaista da žive u njemu.

No, ono što Bronte nije umela logički da definiše, umela je da predstavi kroz nepostojane ali sugestivne slike i u svom poslednjem, i možda najznačajnijem redefinisaju Banjana. Priroda u najširem mogućem smislu sada kao da je na strani Džejn i Ročester. *Ferndin*, kako ime sugerise, lišen je svake vrste izveštačenosti – „Nije bilo ni cveća ni leja” (Bronte, 2016: 367) – ali imanje je zeleno, kao što Džejn nagoveštava Ročesteru, zeleno i puno paprati i pošćropljeno blagim kišama.<sup>29</sup> Izolovani od društva dok napreduju u prirodnom poretku koji su sami stvorili, tu će se Džejn i Ročester fizički sjediniti jer će ona postati „kost njegovih kostiju i telo njegovog tela” (2016: 385), i tu će se pod blagotvornim dejstvom prirode Ročesteru vratiti vid u jednom oku. Drugim rečima, tu će priroda, oslobođena društvenih ograničenja, učiniti nešto što „nije tvoja čarolija, to je delo prirode” (2016: 358). Jer, sada shvatamo da odredište Džejnino hodočašća nikada nije bilo Nebeski grad nego prirodni raj, zemlja Bjula na granici nebesa, gde se obnavlja spona između mlade i mladoženje.

Kada je reč o samom Nebeskom gradu, Šarlot Bronte nagoveštava (iako će se kasnije predomišljati) da je takvo odredište san onih koji prihvataju ovozemaljske nejednakosti, jedan od mnogih instrumenata koje patrijarhalno društvo koristi da drži, recimo, guvernante tamo gde im je „mesto”. Zato što toliko duboko u to veruje, ona sasvim svesno zaključuje *Džejn Ejr* aluzijom na *Hodočasnikov put* i sa poluironičnim obraćanjem apostolu nebeske transcendencije, senci „velikog ratnika po imenu Veliko srce”, Sent Džonu Riversu. „On je”, kaže nam ona, „kao apostol koji govori umesto Hrista, kad kaže 'Svako ko hoće da pođe za mnom, treba da se odrekne sebe. Neka uzme svoj krst i neka krene'” (2016: 387). Ipak su zbog želje za odbacivanjem takvog požrtvovanog poricanja sopstva „glad, bunt i gnev” naveli Šarlot Bronte da uopšte napiše *Džejn Ejr* i da taj roman pretvori u „neverničko” redefinisanje, a bezmalo i parodiju, Banjanove vizije.<sup>30</sup> A zapanjujući put Džejn Ejr ka jednakosti, u kojoj je gospođica Rigbi dobro uočila „personifikaciju nepopravljivog i nedisciplinovanog duha”, svojim krajem odgovara na gorko pitanje koje će Emili Dikinson postaviti petnaest godina kasnije: „'Moj Suprug' – kaže ženski stvor – / Glasom od svile – / Je li u tome čvor?” (Dikinson, 1988: 235). Ne, izjavljuje Džejn svojim bekstvom iz Tornfilda, to nije čvor. Ovo, kaže ona – ovaj spoj vernih duša – to je čvor. Možda je njen čvor nerazrešen i izolovan, ali je barem obeležje nade. Šarlot Bronte se sasvim sigurno nikada više neće upustiti u takvo optimistično maštanje.

<sup>29</sup> Naziv *Ferndean* potiče od eng. *fern* u značenju „papat”. (Prim. prev.)

<sup>30</sup> Treba napomenuti da su aluzije Šarlot Bronte na *Hodočasnikov put* u romanu *Vilet daleko* konvencionalnije. Lusi Snou oseća da će istinsko blaženstvo naći samo posle smrti, kada se nada da će stupiti u Nebeski grad.

## IZVORI:

- 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.

(S engleskog prevela Arijana Luburić Cvijanović)