

Милица Б. Мојсиловић¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Докторске академске студије Српски језик и књижевност

ПРИКАЗИВАЊЕ ПРОСТОРА У РОМАНИМА *ЦЕЈН ЕЈР* ШАРЛОТЕ БРОНТЕ И *ШИРОКО САРГАШКО МОРЕ* ЦИН РИС²

Компаративно проучавање романа *Цејн Ејр* Шарлоте Бронте и *Широко Саргашко море* Цин Рис омогућило нам је разоткривање различитих интертекстуалних аспеката у којима се ова два дела додирују, а један од њих јесте и приказивање простора. Рад је посвећен откривању, анализирању и упоређивању слика простора у наведеним романима, како бисмо између њих успоставили значењску повезаност и утврдили функције њиховог појављивања. Пажљивим ишчитавањем, уочили смо да простор може бити виђен као уточиште главних јунакиња; може бити и показатељ њиховог емоционалног стања; може бити средство најаве будућих догађаја; он може бити веза прошлости и садашњости; може зависити од перспективе из које јунаци проговарају; уочена је и могућност да је слика карактеристичног простора из канонског романа транспонована у модернистички роман.

Кључне речи: *Цејн Ејр*, *Широко Саргашко море*, функција приказивања простора, кућа, уточиште, перспектива

Предмет рада биће одређивање функција у оквиру којих се врши приказивање простора у романима *Цејн Ејр* (1847) Шарлоте Бронте и *Широко Саргашко море* (1966) Цин Рис. Подстицај за истраживање овог аспекта проистекао је као резултат фокусирања на богату дескрипцију којом обилују оба наведена дела. Помоћу компаративне и аналитичко-синтетичке методе настојаћемо да испитамо типове повезаности простора и бића/субјекта у наведеним романима. Теоријску подлогу рада првенствено ће чинити становишта Гастона Башлара изнета у делу *Поетика простора*, нарочито у поглављима „Кућа од подрума до тавана/смисао колибе” (27–55) и „Углови” (135–145). Ослонићемо се и на дело Михаила Бахтина *О роману*, у погледу схватања појма идиле, односно личног микросвета. Према Жани Дамњановић (2016: 32), интертексту-

1 milica.mojilovic995@gmail.com

2 Текст представља прерађену верзију дела мастер рада „Компаративно проучавање романа *Цејн Ејр* Шарлоте Бронте и *Широко Саргашко море* Цин Рис”, писаног под менторством проф. др Јелене Арсенијевић Митрић, одбрањеног у септембру 2020. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

ално читање отвара велики број могућности за разумевање и анализу романа којима се у овом раду бавимо, с тим што не треба заборавити да су ова дела писана са различитих идеолошких позиција. Тако су тумачења у оквиру постколонијалне теорије блиска данашњем читаоцу, али не и поетици викторијанског романа. Међутим, оно што им је на плану приповедања заједничко јесте исцрпно приказивање слика простора – и екстеријера и ентеријера. Наслеђе романтизма у роману *Џејн Ејр* најочигледније је управо у дескриптивним секвенцама. Као контрапункт њима, у *Широком Сарташком мору*, наративно тежиште је на описима карипских обала и пејзажа. Како у вези са другим наведеним романом запажа Душица Потих (2008: 456), он почива на дескриптивном дискурсу, док је поетизацијом емоционалног и рефлексивног садржаја лирски квалитет дела добио на снази. Трагајући за бројним интертекстуалним везама које спајају канонски викторијански роман *Џејн Ејр* и модернистички – *Широко Сарташко море*, приметили смо да приказивање слика простора у овим делима има више функција: 1) постојање изолованог места које представља уточиште и лични простор јунакиња; 2) специфично кадрирање је у тесној вези са тренутним емоционалним стањем главних јунака; 3) слике простора могу најавити будуће догађаје у сижеу романа; 4) представе ентеријера и екстеријера у садашњем тренутку подстичу да се асоцијативним путем у свести јунака јаве слике из прошлости; 5) простор може бити амбивалентно окарактерисан, у зависности од положаја из кога јунаци проговарају; 6) уметничким преобликовањем, простор описан у канонском роману, транспонован је у модернистички роман. Основна намера рада биће преиспитивање наведених функција и њихово илустровање одговарајућим примерима из обрађених романа.

1. ТАЈНО СКРОВИШТЕ И(ЛИ) УТОЧИШТЕ

Прва наведена функција односи се на литерарно формирање посебног простора који носи одлике тајног скровишта или уточишта. Како сматра Башлар (2005: 29), таквим својствима окарактерисан је простор куће – кућа је уточиште сањара и сањарења – и то не само у свету литературе, већ и у реалности. Када је реч о уочавању таквог простора у романима *Џејн Ејр* и *Широко Сарташко море*, приметан је паралелизам на почецима оба наведена дела. Романи започињу тако што се читаоцу дозвољава да ступи у скривени, интимни простор обеју главних јунакиња. Своје уточиште за сањарење јунакиње су створиле само на једном издвојеном месту у оквиру „куће”, а не у сваком од њених делова. И *Џејн Ејр* и *Антоанета Мезон* у детињству су имале такво место, на којем су тражиле мир и сигурност. Место између прозорског окна и тешке драперије представљало је такав вид простора за *Џејн Ејр*:

„Села сам у нишу крај прозора, подвигши ноге као Турчин и, пошто сам навукла црвену завесу, остала сам тако потпуно сама. Густе набори црвене драперије заклањали су ми поглед здесна, с леве стране штитила су ме прозорска окна, али ме нису раздвајала од суморног новембарског дана” (Бронте 1971: 8).

Дакле, својим избором Џејн је истакла и своју позицију унутар Гејтсхед Хола, а то је позиција оног ко је смештен на периферију. Стварајући зид повлачењем завесе, јунакиња је поставила границу између себе и непријатељски настројених рођака. Прозорско окно представљало је другу границу којом је њен простор за читање био омеђен. Природа те границе била је двострука. Она је омогућавала јунакињи да гледајући у истом правцу види две различите слике. Усмеравајући свој поглед кроз прозорско стакло, Џејн би видела јесењи пејзаж, који јој је скретао пажњу са читања књиге. Међутим, ако би се њен поглед зауставио на самом стаклу, она би видела свој одраз у њему, као у огледалу. Завеса-зид спречава туђе погледе да дођу до Џејн, али, помоћу одраза у стаклу, она сама себе може да сагледа у том тренутку издвојености и самоће. Јунакиња још само са читаоцем жели да подели тај приказ потпуне смирености и сигурности. „Свест да смо у свом углу мирни пропагира, ако се тако може рећи, једну непокретност. Непокретност зрачи. Имагинарна соба се изграђује око нашег тела које верује да је добро скривено кад се повучемо у неки угао. Сенке су већ зидови, комад намештаја је преграда, застор је кров. [...] Простор непокретности треба напросто означити као простор бића” (Башлар 2005: 136). Дакле, непокретност, сагледана као достизање апсолутног спокојства унутар одабраног простора, појављује се као она карактеристика која омогућава бићу да се са тим простором у целисти повеже. Пун потенцијал башларовски схваћене куће, посредством сањара, сакупља се у један њен део и трансформише у уточиште.

Са друге стране, главна јунакиња романа *Широко Саргашко море*, Антоанета Мезон, своје уточиште не проналази унутар простора своје куће, већ изван њега. „Када сам се коначно домогла сигурности дома, села сам уз стари зид у дну врта. Зид беше прекривен зеленом маховином меком као баршун и желела сам заувек да останем ту” (Рис 2006: 10). И у овом случају се може уочити један вид жељене непокретности која доноси мир и на психолошкој равни доводи до јединства између бића и простора. Равнотежа која се на тај начин успоставља показује да „кућа” може да се прошири и ван својих оквира уколико је то неопходно. Она ипак не подразумева само простор, већ и сасвим одређено осећање припадности које се у субјекту развија. Како бисмо ово што боље разјаснили, ослонићемо се на Башларово тумачење:

„...сваки стварно насељен простор у себи носи суштину појма куће. Видећемо [...] како имагинација дејствује у том смислу кад биће пронађе и најмање уточиште: видећемо како машта конструише ‘зидове’ од не-

опипљивих сенки, како се окрепљује илузијама заштите – или, обрнуто, како дрхти иза дебелих зидова и сумња у најчвршће бедеме. Укратко, у најбескрајнијој дијалектици заклоњено биће даје чулна својства границама свог заклона” (Башлар 2005: 28).

Место уз зид у дну врта се појављује као онај простор у коме се јунакиња осећа најбезбедније. И она је, као и Џејн, уласком у своје скровиште заклоњена и заштићена од нежељених погледа. Још једну сличност учавамо у позицији скровишта обеју јунакиња: то место је издвојено на маргини простора куће у Џејнином, односно породичног имања у Антоанетином случају. Дакле, обе посматрају себе као личности које припадају периферији, а не центру. И једна и друга јунакиња најсигурније се осећају када су на маргини, када су неуочљиве. Једино тада оне могу да успоставе стабилан однос према свом унутрашњем бићу, а та веза је она која обезбеђује мир, осећај сигурности и спокојства. Тај осећај је близак осећају припадности једном одређеном месту, за којим обе трагају. Према Гастону Башлару (2005: 135), сваки угао у кући, сваки угао у соби и сваки ограничен простор у којем човек воли да се шћућури, да се повуче у себе, представља за његову имагинацију самоћу у којој се развила клица куће. Жељена самоћа је она временско-просторна димензија у романима *Џејн Ејр* и *Широко Сарташко море* која омогућује главним јунакињама да изађу из реалног света и приступе свом тајном свету у коме их нико неће повредити или одбацивати. Клицу куће о којој говори Башлар, можемо у овом случају схватити као Џејнин и Антоанетин сан о дому који би био њихова креација. Настајање таквог дома могло би да се обезбеди тиме што би се у њега уселило оно осећање сигурности које њих две имају када се налазе у својим скровиштима.

2. ПРОСТОР И ЕМОЦИОНАЛНО СТАЊЕ ЈУНАКИЊА

Као другу функцију издвојили смо ону која се односи на везу између приказивања слика простора и описивања емоционалних стања главних јунака. Стварање ове врсте паралелизма постигнуто је тако што се јунаково тренутно расположење (срећа, страх, узнемиреност, туга) рефлектује на простор који га окружује. Испитујући међуоднос категорија времена и простора кроз историју писања романа, Михаил Бахтин (1989: 352–353) одређује појам *идиле* као органску повезаност, тј. сраслост животних догађаја са местом – с родном земљом, али и са родном кућом, *конкретним просторним кућком*. Како наводи Бахтин у свом делу *О роману*, тај идилични микросвет је себи довољан. Као такав он је виђен и из перспективе бића/субјекта са којим је повезан. Тако се, на пример, Антоанета Мезон поистовећује са дивљим просторством карипске обале. Слика њене куће која се уздиже на каменим темељима,

око окружена папратима и реком, потпуна је тек ако у њене оквире уведемо и саму Антоанету. Како сматра Душица Потих (2008: 457), природа је за Антоанету уточиште, представља „егзистенцијални оквир њене самоће, али и скривени живот коме се она, хиперсензибилна и повучена, спремна да одговори на сваки невидљиви покрет око себе, препушта далеко од очију света.” Јунакиња је персонификација свог родног краја. Једно без другог они су недовршени.

Са друге стране, карипски пејзажи добијају сасвим супротне одлике када се на њих пресликава емоционално стање Едварда Рочестера. „Са једне стране је био зид од зеленила, а са друге стране стрма литица, која се обрушавала све до јаруге. [...] и ја схватих зашто је носач назвао овај крај дивљим. Јер није изгледао само дивље, већ и претеће. Чинило се као да ће се брда склопити над тобом” (Рис 2006: 47). Наведеним примером илустровали смо другу функцију коју у романима има приказивање слика простора. То што је странац, што не припада месту на коме се нашао, изазива у њему осећај угрожености. Однос који је Рочестер установио према Карибима и њиховој дивљој природи додатно се усложњава оног тренутка када јунак схвати да је његова супруга неодвојиви део те природе и да је подједнако неукротива. „Антоанета доводи у питање његов поглед на свет који му пружа некакву сигурност и на том острву на којем не вреди систем вредности на који је навикао, он доживљава кризу идентитета” (Дамњановић 2016: 34). Рочестерово неповерење и опрезност пред карипским крајоликом у вези је са сликама зида од зеленила, стрме литице и јаруге. Тиме што није дао себи прилику да се саживи са природом, већ јој се уместо тога одупирао, Рочестер је своја осећања заробио у клопку. То је разлог што он не може да перципира лепоту, већ само потенцијалну опасност. Одбијањем да се препусти чарима ових предела, он је одабрао да и према Антоанети гаји неповерење. Временом Рочестер све више почиње да верује у својеврсну заверу између „претеће” природе и Антоанете. Јасно наговештавајући своје уверење о томе да је читаво место непријатељски настројено према њему, Рочестер себе идентификује као заробљеника (уп. Рис 2006: 97). Као Британац, навикнут на присуство западне цивилизације и културе, Рочестер не може да опстане у оном простору где оне још увек нису оставиле никакав траг. Страност је, дакле, обострана: Рочестер је стран нетакнутој природи, као што су њене лепоте биле и остале стране њему.

И у роману *Џејн Ејр* налазимо примере паралелизма између описа простора и психофизичког стања јунака. Један такав пример уочавамо пред крај дела, када главна јунакиња одлази да пронађе тешко повређеног Рочестера. „Није било ни цвећа ни леја, само широка шљунковита стаза, која је опкољавала травњак оивичен тешким оквиром шуме. Кућа је имала две шиљате куле на фасади; прозори с решеткама били су узани, као и врата до којих се долазило преко једног степеника” (Бронте 1971: 525). Потпуно супротно величанственом Торнфилд Холу, нови

дом Едварда Рочестера био је оронуло здање, изоловано и заштићено шумом. Такво место симболично је представљало господареву сломљену снагу. Можемо уочити везу између слике прозора са решеткама и чињенице да је Рочестер у несрећи која га је задесила остао без вида. Онај који је годинама био тамничар, сада се самовољно осудио на један вид заточеништва, сматрајући да га више нико неће тражити. Ипак негостољубив изглед овог места није спречио Џејн да оствари свој циљ.

„Џејн Ејр је можда „најгладнија” од свих фикционалних јунакиња, јер жели све, или бар све оно што јој приче могу пружити. У погледу њихове структуре, велики број тих прича представља основу западњачке литературе: прича о нахочету у потрази за породицом или домом; прича о тестирању јунака или јунакиње, у процесу стицања зрелости или њеног доказивања; прича о задатку, у потрази за решењем загонетке или кључем који води до блага; прича о борби између онога што се слободно може назвати добрим и злим; прича о жртви која тражи спас или ослобађање; и прича о љубави, испуњеној или неузвраћеној. [...] Али свака од ових прича представља другачију жељу – дом, место у свету одраслих, неко благо, победу над зараћеним елементима, спасавање или праву љубав – а Џејн их све жели”³ (Mitchell, Osland 2005: 177–178).

За разлику од Рочестера, којем је сопствени страх од непознатог био непремостива препрека, Џејн је успела да овакво ограничење превлада зарад заједничке среће.

3. ПРОСТОР И НАЈАВА БУДУЋИХ ДОГАЂАЈА

Као трећу функцију приказивања слика простора у делима Шарлоте Бронте и Џин Рис, навели смо ону која се односи на најављивање будућих догађаја у сижеема оба романа. Међутим, први одабрани пример превазилази оквире текста коме припада и наговештава кључни догађај другог романа. „Кућа је била у пламену, а небо жуто-црвено, као при заласку сунца, и знала сам да више никада нећу видети Колибри. [...] неће остати ништа осим поцрнелих зидова и камена за узјихивање. То увек остане. То се не може украсти нити спалити” (Рис 2006: 28). Трауматично искуство из детињства модификује се у архетипску слику пожара која ће Антоанету Мезон пратити читавог живота. Призор

3 Превела ауторка рада. Цитат из оригинала: „Jane Eyre is perhaps the hungriest of all fictional heroines; she wants everything – or at least everything that stories can give her. In terms of their basic structure, half-a-dozen stories account for most Western literature: the story of the founding in search of family or home; the story of a hero or heroine’s testing, in the process of either acquiring maturity or proving it; the story of a quest, in search of the solution to an enigma or the key to a treasure; the story of a contest between what can loosely be called good and evil; the story of a victim seeking rescue or release; and the story of love, either fulfilled or unrequited. [...] But each of these stories represents a different desire – a home, a place in the adult world, a treasure of some kind, a victory over warring elements, rescue, or true love – and Jane wants them all.” (Mitchell, Osland 2005: 177–178).

ватре која је прогутала њену родну кућу и имање остао је заувек урезан у њеној свести. Помињање поцрнелих, нагорелих зидова код читаоца *Џејн Ејр* одмах ће изазвати асоцијације на трагичну ноћ у којој је нестао Торнфилд Хол. Дакле, почетак *Широкој Саргашкој мора* пружа нам могућност да извор Антоанетиног наводног лудила тражимо у њеној прошлости, тачније у догађају који је за њу представљао трауму. Тиме што је изазвала пожар у Торнфилд Холу, Антоанета је реконструисала слику која је годинама живела у њеном сећању.

У роману *Џејн Ејр* такође учојавамо предвиђање будућих догађаја посредством описа одређеног простора. Изабрани пример показује како се то предвиђање пројављује кроз сан главне јунакиње. „Сањала сам други сан, господине. Торнфилд Хол био је претворен у древну рушевину пуну слепих мишева и буљина. Чини ми се да је од предњег дела куће остао само један зид, као нека шкољка, врло висок и веома трошан. Лутала сам по месечини кроз травом обрасле зидине, и спотакла сам се преко мермерног камина и палих поломљених украса с таванице” (Бронте 1971: 341). За *Џејн Ејр* приказ из сна био је подједнако трауматичан као и слика родне куће која нестаје у пламену за Антоанету. Торнфилд Хол био је место на коме се *Џејн* први пут осетила безбедно, самим тим га је сматрала својим домом. Сан у коме је тај дом претворен у рушевине изазива у њој егзистенцијални немир. Ако би се предвиђање из сна обистинило, *Џејн* би поново остала без икакве заштите. У току првог читања овог романа може нам се учинити да је злослутни сан главне јунакиње био наговештај њеног привременог расанка са Рочестером. Радња након тога тече у другом правцу и то довољно дуго да заборавимо на *Џејн*ин сан. Тек после њеног повратка и покушаја да пронађе Рочестера, схватамо да се предвиђање из сна дословно односило на пропаст Торнфилд Хола. „Травњак, цео врт, све је било изгажено и пусто: врата су зјапила. Фасада куће, као што сам је некада видела у сну, претворила се у висок трошан зид, избушен прозорима без окана, без крова, без кула, без димњака. Све је било срушено” (Бронте 1971: 518). Угледавши уништено здање замка, главна јунакиња поново проживљава трауматично искуство свог сна, али овог пута на јави. Сновиђење и његова реконструкција у реалности подударају се и у најситнијим детаљима. Ипак јунакиња успева да превазиђе своје искуство трауме: она зна да сигурност и даље може да пронађе поред Рочестера, у коме је оличен дух Торнфид Хола.

4. ПРОСТОР И ВЕЗА ПРОШЛОСТИ И САДАШЊОСТИ

Слична последњој наведеној функцији је и она која подразумева асоцијативно повезивање слика простора из прошлости са онима из садашњег тренутка. Врхунац лепоте карипских пејзажа за Антоанету Мејсон био је оличен у њеном родном месту Колибри, које је нестало у по-

жару. Поглед на дивљу природу која је окружује не може јунакињи надоместити тај губитак. Напротив, тај поглед јој све време враћа сећања на лепоту која сада постоји једино у њеном уму. „Ништа није остало. Сравнили су Колибри са земљом. То место је било свето. Посвећено сунцу” (Рис 2006: 100). Овај исказ можемо схватити на два начина. Први би подразумевао Антоанетину емотивну везаност за Колибри која је толико изражена и јака да се може упоредити са поштовањем светилишта. Схваћен дословно, овај исказ би значео да је сва Антоанетина несрећа проузрокована рушењем светог места које је било њен дом. Башларово становиште (2005: 29) да „сећања на спољни свет никад неће имати исту тоналност као сећања на кућу”, овде проналази своју потврду. Супротно од Антоанете, која стално пред очима има слику рајског места, Џејн у подсвести чува слику црвене собе, као простора свог највећег страха: „...никада нисам могла да заборавим онај страшни догађај из црвене собе, када је мој страх превазишао границе;” (Бронте 1971: 85). Под „страшним догађајем” Џејн подразумева време које је провела у црвеној соби, послушкујући звуке и питајући се да ли је заиста сама у том тренутку. У тој неизвесности и неповерењу јунакиње у сопствена чула треба тражити извор њеног неконтролисаног страха.

5. ПРОСТОР И ПЕРСПЕКТИВА ПРОГОВОРА

Наредна функција коју слике простора могу имати у романима *Џејн Ејр* и *Широко Сарташко море* односи се на то како исти простор може бити различито окарактерисан, у зависности од положаја из кога јунаци проговарају. Када су главне јунакиње ових дела у питању, место на коме се њихове перспективе сусрећу је замак Торнфилд Хол. Говорећи о развоју историјског и готског романа, Бахтин (1989: 375) истиче значај приповедања о замку – простору који је (пре)засићен временом историјске прошлости. Трагови тог времена сачувани су „у градњи појединих делова здања, у намештају, у оружју, у галерији портрета предака, у породичним архивама, у специфичним људским односима династијског наслеђа, преносу наследних права. Најзад, легенде и предања сећањима на минуле догађаје оживљавају све кутке замка и његову околину.” Према Бахтиновој краткој поетици простора замка, само присуство таквих трагова времена ствара карактеристичну атмосферу у тексту, која се показала нарочито продуктивном у доба готског романа.

За Антоанету, простор замка сведен је на мрачну собицу на трећем спрату, која је постала њена тамница. Са друге стране, Торнфилд Хол за Џејн има потпуно другачије значење. То је простор њене среће и спокојства. Међутим, Џејн та осећања везује за ниже спратове и приземље замка, док јој трећи спрат остаје неприступачан због тајне коју крије. И не само то, он у њој изазива сличан осећај страха какав је некада искусила у црвеној соби. Према Гастону Башлару, кућа је замишљена као

вертикално биће. Та вертикалност је обезбеђена поларитетом подрума и тавана. На тај начин се, како наводи Башлар (2005: 39–40), рационалност крова може супротставити ирационалности подрума. „На тавану се страх лакше *рационализује*. У подруму [...] рационализација је спорија и мање јасна: она ту никад није *дефинитивна*.” Ипак у роману *Џејн Ејр* дошло је до изокретања вертикале, па ће рационалност припадати нижим деловима куће (Торнфилд Хола), а ирационалност ће бити заробљена у поткровљу. Поларитет ове вертикале је успостављен на основу положаја који главне јунакиње, Џејн и Антоанета, заузимају у замку; Џејн представља рационални принцип и њена позиција је, како смо већ нагласили везана за ниже и средње делове Торнфилд Хола, док је Антоанета симбол свега ирационалног и инстинктивног, и смештена је на последњем спрату. Пошто је означио полове на вертикали куће, Башлар одређује подрум као место које постаје закопано лудило, зазидана драма (уп. Башлар 2005: 41). Како смо већ установили да је Торнфилд Хол „кућа” чија је вертикала изокренута, као простор тајне маркираћемо поткровље, а не подрум. Живот Антоанете Мезон у соби на трећем спрату Торнфилд Хола заиста би се могао описати као „закопано лудило” и „зазидана драма”. Иако не може да дефинише разлог своје узнемирености, Џејн успева да јој одреди извор; и поред све своје везаности за замак, она препознаје у себи страх и узнемиреност при помисли на тајанствену собу у поткровљу. У том тренутку њен однос према замку постаје амбивалентан – Торнфилд Хол је за Џејн истовремено и храм успомена и сива јазбина пуна мрачних ћелија (уп. Бронте 1971: 127–141). Разрешењем мистерије, овакво двоструко сагледавање простора замка се укида, али се јавља други проблем: како прихватити чињеницу да то место више није и никада поново неће бити дом? Поново долазимо до тачке у којој се искуства двеју јунакиња додирују – губитак оног места које сматрају својим домом.

6. ЦРВЕНА СОБА: СЛИКА ПРОСТОРА И ЊЕН ПРЕЛАЗАК У МОДЕРНИСТИЧКИ РОМАН

Последња издвојена функција тиче се преноса карактеристичне слике простора из једног романа у други. Црвену собу, описану у роману *Џејн Ејр*, означили смо као онај простор где се јунакиња суочава са својим страховима. Време које је она тамо провела карактеристично је по својој згуснутости: читалац га уједно перципира и као тренутак и као вечност. Димензија времена је наизглед уклоњена, а остао је само ограничен простор у коме је Џејн заробљена. Та соба се није користила, нити је ко у њу улазио откад је у њој преминуо господин Рид, Џејнин ујак. Време у црвеној соби као да је заустављено у тренутку његове смрти, не дозвољавајући члановима породице да избришу сећања на тај догађај. Госпођа Рид не бира случајно баш ову просторију да у њу

затвори Џејн. Она то чини свесно, знајући да црвена соба код посетилаца изазива необјашњив страх и да је заувек обележена као онај део Гејтсхед Хола у коме је живот главе породице окончан. Та соба је озарена ауром господина Рида. У соби-тамници, Џејн ће се суочити са својом патњом и покушати да открије њен узрок. „Зашто ја увек патим? Зашто ме увек муче? Увек оптужују? Увек осуђују? Зашто им никад нисам у вољи? Зашто узалуд да покушавам да задобијем нечију наклоност?” (Бронте 1971: 16). Ова озбиљна животна питања која Џејн себи поставља, сведоче о томе колико је њен унутрашњи мир уздрман. Јунакињин пут индивидуације од тог тренутка поприма јасан правац: колико год била у неповољном положају у односу на Ридове, неће им се покоравати нити им дозволити да буду њени господари. Све време док она трага за одговорима важним за њену даљу будућност, простор себе уноси у њу језу, немир и хладноћу.

Шарлота Бронте је следећу сцену врло промишљено обликовала: ни читалац ни јунакиња неће бити сигурни шта су видели, да ли их чула varaју или не? „Пошто сам склонила косу са очију, исправила сам главу и покушала да смелије гледам мрачну собу. У том тренутку нека светлост се појави на зиду” (Бронте 1971: 19). Можемо заједно са Џејн да проживљавамо њену недоумицу везано за то шта је заиста видела – да ли је то светлост која је дошла однекуд споља или је по среди нека онострана светлост. Можемо и да сагледамо цео догађај са другачијег аспекта: шта ако је светлост била само производ јунакињине физичке и психичке исцрпљености, ако јој се само причинило? Ово последње решење и сама јунакиња наводи као тачно. Из перспективе одрасле особе, након временске дистанце од двадесет година, она са сигурношћу тврди да је светлост дошла споља. Сцену са светлом можемо сврстати у фантастично, а узимајући у обзир њено разрешење, закључићемо да она припада чудном. Занимљив поступак који је Бронтеова применила у писању овог романа јесу честе дигресије главне јунакиње. Тиме је читаоцу омогућено да паралелно прати развој мисли Џејн Ејр као девојчице и као одрасле жене. Претходна сцена је једна од оних у којима је тај процес и више него очигледан. Као девојчица Џејн је била склона да верује у натприродно, онострано и фантастично, да би као зрела личност та веровања одбацила и држала се чисто рационалних објашњења. Суочавање са егзистенцијалним питањима које је Џејн доживела у црвеној соби утицало је на измену њеног погледа на реалност. То је најочигледније у оном тренутку када она схвата да више не ужива у дотадашњој омиљеној књизи *Гуливерова путовања*. Немогућност поновног формирања имагинарног света посредством литературе, означила је кључан моменат: повратак у јунакињино скровиште трајно је спречен.

„Ту сам књигу са великим задовољством прелиставала. Сматрала сам да је та приповетка стварност и она ме је више заинтересовала од вилинских прича. [...] Па ипак када ми је та омиљена књига дошла у руке – када сам превртала листове и тражила дивне слике које су ме досада заносиле и

које сам раније лако могла да пронађем – сада су ми се учиниле језиве и суморне” (Бронте 1971: 24).

Трауматични боравак у црвеној соби имао је за последицу ограничавање јунакињине имагинације – она више није могла да производи приче гледајући илустрације фантастичних призора. Тренутак у ком је напустила уточиште света маште означио је истовремено несвесно ступање јунакиње у један потпуно другачији свет – свет реалности.

Посветићемо пажњу распореду детаља који сачињавају ентеријер црвене собе: централни део заузимала је постеља покривена завесама од тамноцрвеног дамаста, на прозорима су биле исто тако црвене драперије, ћилим је такође био црвен, као и тканина превучена преко стола. Контраст том обиљу црвене боје чинили су бели јастуци, покривач и фотеља, која је изгледала као неки бледи престо (уп. Бронте 1971: 14–15). Када покушамо да замислимо тај простор, схватамо да у њему има нечег што бисмо могли назвати демонским, а везано је за доминацију црвеног. Постаје јасно зашто је светлост коју је Џејн угледала тамо била толико уочљива: истицала се наспрам загаситих тонова целе собе. Говорећи о црвеној соби, Салах Даира (2018: 160) упућује на симболику црвене боје која може варирати од љубави и страсти, па до беса, опасности и зла.⁴ Црвену собу ћемо пронаћи и у роману *Широко Саргашко море*. Оно што ће нам отежати препознавање овог простора је чињеница да доминантна боја сада није црвена, већ бела. Али управо помињање ових боја подсетиће нас да смо се раније већ сусрели са једним таквим местом. Према томе, наспрам Џејнине црвене собе поставићемо Антоанетину „белу собу”. Међутим, док је црвена соба реалан простор, бела соба то није, она је визија из јунакињиног сна. „Била је то велика соба са црвеним тепихом и црвеним завесама. Све остало беше бело. Села сам на кауч да је разгледам и учинила ми се некако тужном, хладном и пустом, попут цркве без олтара” (Рис 2006: 142). Напомена да је бела соба хладна и да одише тугом, искоришћена је како би се успоставила значењска веза са црвеном собом из романа *Џејн Ејр*. Ова два места испуњена су истим осећањем. Прерасподелу боја можемо објаснити тиме што црвена соба припада оностраном, а бела соба оностраном. Да ли можемо да претпоставимо да је то једна те иста соба? Да ли Антоанета Мезон сања собу у којој је некада давно боравила Џејн Ејр? Догађаји из црвене собе заузимају почетне стране романа Шарлоте Бронте, док се бела соба из Антоанетиног сна појављује на самом крају *Широкој Саргашкој мора*. Како бисмо објаснили присуство већег броја детаља у опису црвене собе, поново ћемо се ослонити на опозицију стварност/сан. „Претерана питорескност једног стана може да прикрије његову интимност. [...] Праве куће сећања, куће у које нас враћају наши снови, куће

4 Превела ауторка рада. Цитат из оригинала: „Red Room is a room within Gateshead where Jane is locked in for mistakes she did not commit, it is also the same room where her uncle passed away. Most of the things in the place are red; the carpet, curtains. In this instance, red can symbolize many things ranging from love, rage, passion, danger and wicked” (Daira 2018: 80).

богате верним ониризмом, одупиру се сваком опису. Описати их значило би омогућити другима да у њих уђу” (Башлар 2005: 35). Минимализам у опису беле собе присутан је, дакле, баш зато што је она сновидни, а не реални простор. Црвена соба је место преживљене трауме, а бела соба је имагинарна тамница у којој је могуће заробити свест. Бројност описаних детаља у црвеној соби омогућује читаоцу да закорачи у њу и да тиме наруши интимност простора, о чему говори Башлар. Са друге стране, опис беле собе не доноси нам ни приближно толико исцрпан каталог предмета који се у њој налазе. Читаоцу је та соба неприступачна, јер представља само сећање на сан. Она ће нестати оног тренутка кад јунакињино сећање избледи. Буђењем из сна, Антоанета излази из беле собе, али се и даље налази у простору који она не сматра реалним, већ конструисаним, лажним светом.

Већ смо изнели претпоставку о томе да је јунакиња пожар изазвала са намером да уништи зидове тог лажног света, верујући да се иза њих налазе стварност и слобода. Међутим, њена побуна није јој донела жељени излазак из Торнфилд Хола. Када узмемо ову околност у обзир, можемо да закључимо зашто се Антоанета попела на кулу: са те тачке био јој је омогућен поглед на оно што се налази изван зидина замка. Како онда да разумемо њен крик пред скок са куле? Претпоставимо да је крик био реакција на неиспуњена очекивања и наде. Антоанетино разочарање проистекло је услед спознаје да зидови нису крили никакву другачију стварност од оне унутар њих. Јунакињина свест о томе да из тамнице нема излаза ни спаса, огласила се криком. Торнфилд Хол нестаје заједно са својом заточеницом. Вертикала куће сажима се у једну једину тачку у простору, окружену рушевинама и поцрнелим зидовима.

ЗАКЉУЧАК

Искуство читања два романа, једног викторијанског и другог модернистичког, подстакло нас је на подробније ишчитавање оних наративних места у њима која се тичу приказивања простора. Компаративном методом испитали смо такве одељке унутар ових дела и препознали шест доминантних функција у оквиру којих се слике простора јављају. Прва уочена функција односи се на текстуално формирање специфичног простора који се перципира као тајно скровиште или уточиште главних јунакиња романа. Установили смо да је жељена непокретност основна одлика таквог простора, али и то да она потиче од бића/субјекта који се на психолошкој равни повезује са тим простором и трансформише га у своје уточиште. Уочен је својеврстан паралелизам када је овај тип простора у питању у контексту романа *Џејн Ејр* и *Широко Сарташко море*. Обе главне јунакиње посматрају себе као личности које припадају периферији, а не центру. И Џејн Ејр и Антоанета Мезон најсигурније се осећају када су неуочљиве, када су на маргини, па

стога своје уточиште тамо и проналазе. Друга уочена функција односи се на везу између приказивања слика простора и описивања емоционалних стања главних јунака. Главна јунакиња *Широкој Саргашкој мора* је персонификација свог родног краја, идиличног микросвета, конкретног просторног кутка. Једно без другог они су недовршени. Као опозицију претходном, уочене су сцене у којима је други јунак окружен истим простором. Карипски пејзажи попримају сасвим супротне одлике уколико се на њих пресликава емоционално стање Едварда Рочестера. То што је странац, што не припада месту на коме се нашао, изазива у њему осећај угрожености. Као трећа функција приказивања слика простора у делима Шарлоте Бронте и Џин Рис, издвојена је она која се односи на најављивање будућих догађаја у сужеима оба романа. Сан у коме је Торнфилд Хол претворен у рушевине изазива егзистенцијални немир код јунакиње. Као читаоци, можемо испрва помислити да је улога овог сна била да најави растанак двоје јунака, међутим сиже романа развија се тако да схватамо да се предвиђање из сна дословно односило на пропаст Торнфилд Хола. Четврта функција подразумева асоцијативно повезивање слика простора из прошлости са онима из садашњег тренутка. Анализом издвојеног одељка из романа *Широко Саргашко море*, разоткрили смо његову вишесмисленост. Емотивна везаност Антоанете Мезон за родно место може се упоредити са поштовањем светилишта. Схваћен дословно, овај исказ би значео да је сва јунакињина несрећа проузрокована рушењем светог места које је било њен дом. Пета функција коју слике простора могу имати у романима Џејн Ејр и *Широко Саргашко море* односи се на то како исти простор може бити различито окарактерисан, у зависности од положаја из кога јунаци проговарају. За Антоанету, простор замка сведен је на мрачну собицу на трећем спрату, која је постала њена тамница. У овом делу рада највише смо се ослонили на теорију Гастона Башлара према којој је кућа је замишљена као вертикално биће. Та вертикалност је обезбеђена поларитетом подрума и тавана, где се рационалност крова може супротставити ирационалности подрума. Приметили смо да је у роману *Џејн Ејр* дошло је до изокретања те вертикале тако да рационалност припада нижим деловима куће (Торнфилд Хола), док је ирационалност заробљена у поткровљу. Поларитет ове вертикале је успостављен на основу положаја који главне јунакиње, Џејн Ејр и Антоанета Мезон, заузимају у замку; Џејн представља рационални принцип и њена позиција је везана за ниже и средње делове Торнфилд Хола, док је Антоанета симбол свега ирационалног и инстинктивног, и смештена је на последњем спрату. Последња, шеста издвојена функција тиче се транспоновања карактеристичне слике простора из викторијанског романа у модернистички. Црвену собу из романа *Џејн Ејр* означили смо као простор у коме се главна јунакиња суочава са својим страховима, а након проживљене трауме више не успева да ступи у своје уточиште света маште. Црвену собу пронашли смо и у роману *Широко Саргашко море*. Препознавање овог простора било

је отежано с обзиром на то да доминантна боја више није црвена, већ бела. Друга важна разлика огледа се у чињеници да је црвена соба реалан простор, док бела соба то није, она је визија из јунакињиног сна. Овакву прераспodelу боја објаснили смо тиме што црвена соба припада оностраном, а бела соба оностраном. Црвена собу означили смо као место преживљене трауме, а белу собу као имагинарну тамницу у којој је могуће заробити свест.

Извори

Бронте 1971: Ш. Бронте, *Џејн Ејр*, Сарајево: Издавачко предузеће „Веселин Маслеша”.

Рис 2006: Ц. Рис, *Широко Сарташко море*, Зрењанин: Агора.

Литература

Бахтин 1989: М. Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит.

Башлар 2005: Г. Башлар, *Поетика њосџора*, Чачак, Београд: Уметничко друштво „Градац”.

Daira, S. *The Symbolic Use of Nature in Jane Eyre and Wuthering Heights in Representing the Characters: A Stylistic Approach*. <<http://eprints.univbatna2.dz/1690/1/Th%3%A9se%20doctorat%20DAIRA.pdf>>. 17. 1. 2022.

Дамњановић 2016: Ж. Дамњановић, *Књижевно-кулџуролошки концепџи лика жене у њосџколонџјалној књижевности*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет.

Mitchell, Osland 2005: M. Mitchell, D. Osland, *Representing Women and Female Desire from Arcadia to Jane Eyre* Basingstoke, UK; New York, USA: Palgrave Macmillan.

Потић 2008: Д. Потџић, Трећа страна, Нови Сад: *Лешоџиц Маџиџице срџске*, књ. 481, св. 3, Нови Сад, 455–459.

Milica Mojsilović / REPRESENTATION OF SPACE IN CHARLOTTE BRONTË'S NOVEL *JANE EYRE* AND JEAN RHY'S NOVEL *WIDE SARAGASSO SEA*

Summary / A comparative study of the novels *Jane Eyre* by Charlotte Brontë and *Wide Saragasso Sea* by Jean Rhys enabled us to reveal different intertextual aspects in which these two works are touching, and the presentation of space is one of those aspects. The paper is dedicated to discovering, analyzing and comparing images of space in these novels, in order to establish a meaningful connection between them and determine the functions of their appearance. Upon careful reading, we noticed that the space can be seen as a shelter of the main characters; it can also be an indicator of their emotional state; space can be an announcement of future events; it can be a link between the past and the present; it may depend on the perspective from which the characters speak; it was also noticed that the image of the characteristic space from the canonical novel was transported into the modernistic novel. Both main heroines feel most secure when they are on the margins, when they are invisible. Only then they can establish a stable relation with their inner being, and that connection is the one that provides peace, a sense of security and tranquility. That feeling is very close to the feeling of belonging to a certain place, which both are looking for.

Key words: *Jane Eyre*, *Wide Saragasso Sea*, function of presenting the space, house, shelter, perspective

Примљен: 10. марта 2022.

Прихваћен за штампу априла 2022.