

*Kobiety, narracja*  
*i rzeczy naturalne*  
*czy rzecz natury?*

**Tekst** stawia sobie za cel próbę ukazania związków obrazowych między literaturą a materialnymi przedmiotami kultury i świata poza fikcją literacką. Założenie takie skłania do postawienia nowych pytań o relacje mimetyczne i zawieszenie ustalonej tym samym metodologicznej granicy między fikcją a życiem.

Przekonanie, że słowo można zestawiać na równi z obrazem ma wielowiekową i udokumentowaną retoryczną tradycję. W tym jednak wypadku nie będzie chodziło o wyspecjalizowane i widoczne w warstwie językowej zabiegi retoryczne, ale o przedmiotowe elementy stanowiące rekwizyty świata przedstawionego. W ten sposób zamierzam prześledzić relacje między sposobami prezentacji ubioru, funkcjami bohaterów lub elementami natury i materialnymi formami kształtowania przestrzeni ukazanej w opowieści. Wśród omawianych tu rekwizytów pojawi się sukienka, okno, cechy krajobrazu obok rozważań łączących elementy ornitologiczne w postaci *Erithacus rubecula* z wiedzą o literaturze, z których ma powstać spójny model opowieści narracyjnej. Elementy te pozwolą na porównanie ze sobą kilku wybranych z tradycji i odległych w czasie powieści siostr Brontë z powieściami Frances Hodgson Burnett, Virginii Woolf czy Jean Rhys.

Poszukiwanie obrazowych ekwiwalentów świata w literaturze, modelu kultury odzwierciedlonego w warstwie obrazowej oraz wybór wymienionych autorek to trzy przyjęte tutaj wyjściowe założenia. Dlatego nie przypadkiem czytelnik dopatry się być może w tytule odległej aluzji do znanej pracy George'a Lakoffa *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind* (1987). Pojęcie realizmu doświadczeniowego, które Lakoff przyjął jako podstawę językowej teorii kognitywnej, wykorzystuję tutaj do omówienia semantyki wizualności. Przykładem tego doświadczenia nie jest jednak w tej perspektywie język i jego potoczne formy użycia, ale przestrzeń literatury. Powieści wymienionych autorek stanowią uniwersalny materiał kulturowy, odzwierciedlony w różnych aspektach indywidualnego stylu.

Jako wspólne doświadczenie kulturowe rozumiem odkrywane podobieństwa tematyczne oraz ich modyfikacje uwarunkowane zmiennymi zasadami estetycznymi. Te zmienne formy ekspresji są rodzajem sygnałów antropologicznych, przez które, w warunkach społecznego odbioru literatury, ujawnia się wspólna przestrzeń kulturowa.

Pojawia się jednak pytanie, czy analizę wspomnianych wcześniej powieści należy prowadzić w porządku chronologicznym, czy ta oczywista zasada nie będzie w tym wypadku interpretacyjnym ograniczeniem. Jednym słowem, czy przedmiot kultury jako anachronizm może być pełnoprawnym przedmiotem badawczym a nie tylko jawnym błędem metodologicznym. W książce *Charlotte Brontë i jej siostry śpiące* Eryk Ostrowski pisze:

Charlotte Brontë oddała się od nas o przestrzeń nieomówień, domysłów, wreszcie – ciszy. [...] W niej przesuwają się cienie. Z biegiem lat przybywa ich, zaludniają przestrzeń, dają życie legendzie”. [...] Mamy do czynienia z tajemnicą. Jedną z największych zagadek literatury. Rzędu tej homeryckiej czy szekspirowskiej – przewyższającą je jednak, bo [...] niemal współczesną”<sup>1</sup>.

Poza tajemnicą osoby Ch. Brontë we fragmencie tym pojawia się kilka kwestii istotnych także dla znaczenia tradycji literackiej. Autor zaznacza tutaj wyraźnie problem oddalenia wobec współczesnych czytelników. Dystans ten jednak ma wyraźną cechę znaczeniową. Wytwarza on „przestrzeń ciszy”, która nie jest jednak pusta. Przestrzeń ta jest miejscem tworzenia się i narastania nowych znaczeń. Wszystko wskazuje zatem na to, że Ch. Brontë uruchomiła proces konstruowania znaczeń lub ujawniania znaczeń już „dobrze znanych” w kulturze. Do takich znaczeń, jeśli nie dobrze znanych, to przynajmniej „dobrze doświadczonych”, gdzie pierwsze może być świadomie komentowane, a drugie ujawnione w ekspresywnych oznakach jako emocjonalnie przeżyte, należy sfera mitu. Tak można rozumieć tę część wypowiedzi, w której Ostrowski mówi o legendzie i zestawia Charlotte z tradycją homerycką i szekspirowską. W tej serii odwołań Charlotte sytuowałaby się na przeciwległym biegunie wobec Homera z pośrednim elementem mitologicznym w postaci świata Szekspira. Dlatego tym trudniej znaleźć taką spójną konstrukcję mityczną ukrytą za warstwą fabularną powieści dla bliższej naszym czasom, bardziej współczesnej twórczości Charlotte, która jest „zagadką literatury” przewyższającą homerycką i szekspirowską, ponieważ..., i tu pojawia się uzasadnienie – „niemal współczesną”.

Ch. Brontë jako zagadka współczesności zyskuje czytelność dzięki przedmiotowym elementom świata przedstawionego, relacjom między bohaterami czy dostrzeganym jako rodzaj percepcyjnego kodu elementom tła towarzyszącego

---

1 E. Ostrowski, *Charlotte Brontë i jej siostry śpiące*, Kraków 2013, s. 14–15.

sytuacjom fabularnym. „Przestrzeń ciszy”, którą wytworzyła Charlotte, nie jest wyłącznie sprawą jej własnego stylu. Samo określenie Ostrowskiego wskazuje na szczególną wartość, jaką można przypisać przygotowaniu przez Ch. Brontë miejsca dla gry namnażanych do naszych czasów figur wyobraźni. Jeśli możemy rozumieć gest gościnności Ch. Brontë także jako wytwarzanie pustego miejsca, to jest on bliski artystycznemu znaczeniu tła i perspektywy, eksponujących przez wizualną organizację relacje znaczeniowe między przedmiotami, określa on także ich funkcje kompozycyjne. Przestrzeń ciszy to w tym przypadku także konstrukcja wskazująca na konkretne miejsce w znaczeniu Martina Heideggera, tzn. na przestrzeń już zorganizowaną wedle określonych założeń doświadczeniowych. Uwagi Ostrowskiego mogą sugerować, że proces wytwarzania tej przestrzeni, który zapoczątkowała Ch. Brontë wyraźnie przekracza granice jej własnego świata przedstawionego. Dlatego do tej przestrzeni zaliczyć można również późniejsze utwory wymienionych wyżej autorek, które jako aluzje literackie są jawnym nawiązaniem do utworów Currella Bella<sup>2</sup>, ale także do mitycznego kształtu, który może się wyłonić z wzajemnych relacji między figurami znaczenia przestrzeni ciszy i wizualnej perspektywy.

„Nie wystarczy posiadać oka artysty, trzeba mieć również rękę artysty, by obrócić ten pierwszy dar w możliwości praktyczne”<sup>3</sup>. Ch. Brontë wyjaśniała w ten sposób, dlaczego „odrzuciła propozycję wydawcy, by osobiście zilustrować trzecie wydanie *Jane Eyre*”<sup>4</sup>. Malarstwo było drugą pasją Ch. Brontë. Wśród pozostawionych licznych obrazów znajdują się pejzaże, portrety, szkice roślin i zwierząt, a także motywy religijne nawiązujące do stylu i kompozycji malarstwa renesansowego. Autorka *Jane Eyre* wybrała ostatecznie literaturę jako pierwsze tworzywo artystyczne. Mimo jednak własnego krytycznego sądu, który skłonił ją do takiego wyboru, malarstwo i literatura stanowią w jej biografii dziedziny komplementarne, które z tego powodu należy uznać za różne formy ekspresji określone przez tę samą podmiotową potrzebę opisu świata. Dlatego malarstwo oraz znajomość jego technik i tradycji tworzy dodatkowy kontekst oceny narracyjnych konstrukcji Ch. Brontë. W wielu fragmentach jej powieści odnaleźć można podobieństwa do stałych i powtarzających się kompozycji malarskich. Funkcją taką pełni widok z okna i towarzyszące mu motywy przyrody. Widok ten jest także punktem, z którego podmiot wyznacza perspektywę opisywanego świata wraz z uporządkowanymi w niej postaciami i przedmiotami.

Oparta o parapet i patrząc daleko w dół, widziałam zarysy ogrodu, leżącego przede mną jak mapa; widziałam jasny, aksamitny trawnik otaczający z bliska szarą podstawę domu; pole, szerokie jak park, poznaczone tu i ówdzie starymi drzewami;

2 Currell, Ellis, Acton – pseudonimy artystyczne siostrz Brontë: Charlotte, Ellis, Acton, nadane sobie i siostrzom, Emily i Anne, prawdopodobnie przez samą Charlotte jako rodzaj własnej gry autorskiej.

3 Za: *ibidem*, s. 52.

4 *Ibidem*.

las w złotobrazowych barwach, przecięty ścieżką, tak zarośniętą zielonym mchem, że była zieleńsza od drzew i liści; kościół przed bramą, drogę, łagodne pagórki, wszystko to spoczywające w świetle jesiennego słońca; widnokrag objęty pogodnym lazurowym niebem, zasnuty perłowobiałymi obłoczkami<sup>5</sup>.

Krajobraz przyrównany do mapy jest tu sygnałem planowania przez podmiot przestrzeni własnego świata, perspektywicznego wyznaczania miejsca. Organizacja przestrzeni staje się świadomym wyborem podmiotu, choć wybiera on z elementów krajobrazu i natury, które będzie musiał dopiero poddać zadomowieniu. I kolejna cecha wskazująca na malarskie przygotowanie: dalszy opis został oparty na informacji o większej całości, np. o niebie, i dopiero później uzupełnianych jego atrybutach kolorystycznych i kompozycyjnych. Charakterystyczną cechą tego układu jest przyjęta kolejność, pierwsze „niebo”, a następnie, na zasadzie uzupełnienia, o czym świadczy porządek składniowy i wydzielenie tych elementów przecinkiem, szczegółowy opis kolorystyczny i kompozycyjny (*azure, marbled with pearly white*)<sup>6</sup>. Niebo jest tu początkowo obecne jako abstrakcyjne pojęcie (*a proprious sky*), które dopiero musi zostać przedstawione poprzez dobrane dla niego odpowiednie atrybuty. Otrzymujemy w ten sposób analityczny związek między artystycznym pomysłem narracyjnym, szkicem mentalnym, a jego realizacją. Bohaterka planuje i wypełnia atrybutami kompozycyjnymi własny plan przestrzeni. W procesie tym widać wyraźną różnicę między wstępnym wysłowieniem a następującym po nim momentem obrazowego przedstawienia. Ta konstrukcja składniowa towarzyszy również innym opisom. W tym zabiegu dostrzec można indywidualną cechę stylu Ch. Brontë. Widać także, że autorka posiadając „oko artysty” odnalazła w słownej konstrukcji narracyjnej własny malarski ekwiwalent ikoniczny.

Wyraźnie planowany w opowieści rozdział między słowem a obrazem ma jeszcze jedną istotną funkcję – wskazuje na próbę budowania symbolicznego przejścia między intelektualnym i kulturowym uniwersum słowa a światem natury. Jest to pierwszy krok, w którym podmiot od wstępnej fazy przygotowawczej w postaci mapy zaczyna podróż zadomowienia w naturze i krajobrazie. Wyglądanie przez okno może stać się dzięki temu istotnym przywilejem, o czym świadczy jedna z pierwszych scen książki.

5 Ch. Brontë, *Dziwne losy Jane Eyre*, przeł. T. Świdarska, Warszawa 1976, s. 132–133. Następane przykłady według tego wydania.

6 I surveyed the grounds laid out like a map; the bright and velvet lawn closely girdling the gray base of the mansion; the field, wide as a park, dotted with its ancient timber; the wood, dun and sere, divided by a path visibly overgrown, greener with moss than the trees with foliage; the church at the gates, the road, the tranquil hills, all reposing in the autumn day's sun; the horizon bounded by a proprious sky, azure, marbled with pearly white. Ch. Brontë, *Jane Eyre*, Q. D. Leavis (red.), Harmondsworth 1986, s. 137–138.

Wdrapałam się na kanapkę w zagłębieniu okna, podwinęłam nogi i usiadłam po turecku, a zaciągnąwszy prawie szczelnie pasową zasłonę z wełnianej mory, poczułam, że jestem ukryta i odosobniona.

Fałdy pasowej draperii zasłaniały mi widok z prawej strony; z lewej szklana szyba chroniła, choć nie odgradzała od posępności listopadowego dnia. Co jakiś czas, obracając karty książki, przyglądałam się naturze. (s. 6)

Istotne jest usytuowanie tej sceny na początku powieści oraz sama czynność lektury w oknie lub okiennej niszy. W opisanej sytuacji podkreślona zostaje funkcja uprzywilejowanego miejsca, zapewniającego podmiotowi ukrycie i odosobnienie. Miejsce to jest dla bohaterki, ale także dla konstrukcji całej sceny, rodzajem tranzytywnego łącznika między światem zewnętrznym a wnętrzem domu. To schronienie, które jednak „nie odgradza”, a więc pozwala na ciągły kontakt z naturą, o czym świadczy zwrot „co jakiś czas”, wskazujący na procesulane powiązanie przez podmiot przestrzeni książki i okna, w którego ramach ujawnia się wykadrowany obraz natury. Obraz ten bliski jest fenomenowi fotografii w rozumieniu Rolanda Barthesa, który wskazując na trudność rozdzielenia w fotografii znaczącego i znaczonego, pisze: „Fotografia należy do tej klasy uwarstwionych przedmiotów, gdzie nie można oddzielić od siebie dwu warstw bez ich zniszczenia: to szyba i pejzaż, a także, czemu nie: Dobro i Zło, pożądanie i jego przedmiot”<sup>7</sup>. Wszystkie te cechy trafnie oddają sytuację oraz jej następstwa przedstawione przez Brontë. Autorka rozwija dodatkowo tę charakterystykę, dołączając własne znaczenie szyby, która „chroni, choć nie odgradza” zarazem. Fraza ta wskazuje, że mamy do czynienia z procesem kształtującym całość podmiotowo-ikoniczną, w której bohaterka i pejzaż odgrywają podobnie aktywne funkcje. Książka i okno zostały zestawione ze sobą na zasadzie lustrzanego odbicia. Powiązanie to łączy ze sobą wymiar słowa i obrazu, natury i intelektu. „Co jakiś czas” oznacza także proces porównania (tak, jak porównuje się okolicę z mapą), analitycznego studiowania i mimetycznej identyfikacji, w której słowny model poddawany jest weryfikacji wobec pierwowzoru natury. Oba te znaczenia stają się bardziej oczywiste, gdy w dalszej części tej sceny poznajemy motywację podmiotu i opisowy model, do którego się odwołuje.

Była to „Historia ptaków brytyjskich” Bewicka. O tekst drukowany mało, naturalnie dbałam; jednakże były tam pewne wstępne stronicy, które zajmowały mnie mimo mých lat dziecinných. Była w nich mowa o siedzibach i gniazdach ptaków morskich, „o samotnych skałach i przylądkach”, które tylko one zamieszkują, i o wybrzeżach Norwegii [...] Nie mogłam też pominąć wzmianki o zimnych wybrzeżach Laponii, Syberii, Spitsbergenu, Nowej Ziemi, Islandii, Grenlandii [...] Tekst tych stronic

---

7 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 16.

wstępnych nawiązywał do następujących dalej obrazków i nadawał znaczenie to skale, sterczącej samotnie wśród morza bałwanów i piany, to zdruzgotanej łodzi, wyrzuconej na opuszczone wybrzeża [...] (s. 6–7).

Widać wyraźnie, że bohaterka „naturalnie dba” o ilustracje, które jednak nie mogą istnieć dla niej bez „wstępnych stron”. Otrzymujemy w konsekwencji rodzaj emblematycznego zestawienia, w którym dalsza część przytoczonego fragmentu jest przykładem ekfrazy, nieznanego świata wyłaniającego się z opisu, „tekst nadaje znaczenie skale”. Czy te ostatnie słowa nie mogłyby zostać przyjęte równie dobrze jako rodzaj motta dla sztuki tradycyjnego malarstwa chińskiego?

Książka ujawnia w ten sposób cechy mapy, dzieląc z nią te same funkcje graficzne, jest także przewodnikiem po krainach ukrytych za horyzontem dostrzeganym z perspektywy okna. Jasne staje się w tej chwili, dlaczego „posępności listopadowego dnia”, o której mowa we wcześniejszym fragmencie, nie towarzyszy przygnębienie. Fraza ta ma raczej techniczne znaczenie szkicu artystycznego, który wypełnia się wizualnym konkretem w lekturze bohaterki.

Z Bewickiem na kolanach czułam się w owej chwili szczęśliwa, a przynajmniej po swoim szczęśliwa. Bałam się tylko, żeby mi nie przeszkodzono; niestety, stało się to aż nazbyt prędko. (s. 7)

„Dobrze zrobiłam, że zaciągnęłam zasłonę” – pomyślałam, gorąco pragnąc, by nie odkrył mojej kryjówki. John Reed nie byłby jej odkrył samodzielnie; nie był on ani bystry, ani pomysłowy, ale Eliza w tej chwili wysunęła głowę przez drzwi i od razu powiedziała:

Siedzi przecież we framudze okiennej, John!

Natychmiast wyszłam z ukrycia, gdyż drżałam na myśl, że mnie John stamtąd wyciągnie. (s. 8)

Miejsce zajmowane podczas lektury oraz sama lektura, jak pokazuje przytoczony fragment, dają bohaterce poczucie bezpieczeństwa i spełnienia. Znaczenie szczęścia, o którym się tutaj mówi, oraz zasiadanie „we framudze okna” zostaje przyjęte przez innych za uzurpację, podkreślając przy tym szczególną funkcję miejsca, które wyróżnia i nadaje uprzywilejowaną pozycję bohaterce. Po tym fragmencie następuje scena, w której John „wyjaśnia” różnice urodzenia dzielące główną bohaterkę od pozostałych, zakończona brutalnym atakiem na Jane.

Coś ty robiła za zasłoną? – zapytał.

Czytałam.

Pokaż książkę.

Poszłam do okna i przyniosłam ją stamtąd.

Nie masz prawa brać naszych książek; powinnaś być żebracą, a nie mieszkać

z pańskimi dziećmi, takimi jak my, jadać to samo, co my jadamy, i nosić suknie, za które nasza mama płaci. A teraz ja cię nauczę, co to znaczy grzebać na moich półkach z książkami; bo one są moje; cały dom do mnie należy [...]

[...] gdy zobaczyłam, że John podnosi, waży w rękę książkę i wstaje chcąc nią we mnie cisnąć, instynktownie uskokczyłam w bok z krzykiem przestachu; nie dość jednak szybko; tom został rzucony, trafił mnie, a ja upadłam, uderzając głową o drzwi i rozcinając ją sobie. (s. 9–10)

Dodatkowe znaczenie ma także komentarz narracyjny bohaterki, w którym porównuje Johna do Kaliguli i Nerona; jak mówi: „Ja rzeczywiście widziałam w nim tyrana, mordercę” (s. 10). Działanie tyrana zwraca się przeciw poznawczym aspiracjom Jane. Podobnych cech nabiera inna scena książki, w której także bezinteresowność dziecięcej zabawy, patrzenia przez okno, zostaje poddana karcącej ocenie i przełożona szybko na język norm i społecznej uzurpacji.

– Ach jakie to nieznośne! – zawołała panna Ingram – Ty nudna smarkulo! – zwróciła się do Adelki

– Kto cię posadził w oknie, ażebyś dawała fałszywe wiadomości? (s. 240)

Przytoczony fragment opisuje postać Adelki, przybranej lub domniemanej córki Rochester. Zdarzenie ma miejsce w jego posiadłości podczas kilkudniowych odwiedzin przedstawicieli elity życia towarzyskiego. Widoczny jest tutaj agresywny gest zakazu i oburzenia, daleko wykraczający poza obyczajowe warunki opisanej sytuacji. Reakcja panny Ingram, pozbawiająca dziewczynkę zwykłego przywileju, którego nabyła wraz z opieką Rochester, podkreśla tu symboliczną funkcję obserwatora i widoku z okna. Wyraźnie na warunki wizualnej perspektywy narzucona zostaje cenzura przyjętych norm społecznych.

Jak widać z przytoczonych fragmentów okno pełni funkcję maszyny do patrzenia, przy pomocy której wyznacza się perspektywę, rysuje mapę mentalną, porządkuje rzeczy i nadaje im ideologiczne znaczenie. Obserwator jest w tym procesie operatorem, który używa maszyny, a jednocześnie poddaje się zasadom działania całej operacji. Nie ma tu mowy jedynie o dystansie *spectatora*, który używa narzędzia. Sytuacji towarzyszy bowiem moment, w którym uruchomiona przez niego maszyna przedstawia go jako integralny element narracyjno-optycznego układu. Obserwator umieszczony w niszy jest w ten sposób nacechowanym semantycznie przedmiotem obserwacji. Mamy tu do czynienia z jednoczesnym ukrywaniem i eksponowaniem roli obserwatora.

Nisza i okno to elementy mediatyzujące postać obserwatora i usytuowany na przeciwległym biegunie tej relacji pejzaż. Victor Stoichita zauważa, że pierwotnie w malarstwie europejskim, od czasów starożytnych do XVII wieku, obrazy natury nie

miały samodzielne znaczenia, a pełniły jedynie funkcję drugiego planu, na którym przedstawiano osoby<sup>8</sup>. Zmiany tej relacji widzi autor w stopniowym uwalnianiu tematu pejzażu i martwej natury jako odrębnego nurtu w malarstwie. Początkowy punkt tej zmiany ma miejsce jeszcze w średniowieczu, gdy główny temat obrazu o charakterze religijnym był otoczony przez symboliczne przedmioty umieszczone w przeznaczonych dla nich i oddzielonych między sobą niszach/wnękach. Nie bez przyczyny Stoichita nazywa tę formę „inkunabułami martwej natury”. Autor ma tutaj na uwadze przede wszystkim ich pierwotną funkcję, łączącą je genetycznie z późniejszymi formami martwej natury, kiedy poszczególne nisze z przedmiotami stają się odrębnymi obrazami. W pracy Stoichity można jednak dopatrzyć się jeszcze innego znaczenia, którego wizualna analogia mogła stać się podstawą dla zastosowanego przez niego określenia. Kompozycja inkunabułów martwej natury to odpowiednik średniowiecznego kodeksu. Ciekawe, że przy takim ujęciu temat główny obrazu musi stać się tekstem otoczonym przez obraz „właściwy”(?). Obecność tej zależności pozwala inaczej spojrzeć na słowa „Siedzi przecież we framudze okiennej”. Jane jest tu zarazem tekstem i obrazem, zajmując miejsce w niszy okiennej. Pozostaje jednak określić jej relację do marginaliów kompozycji zawartych w narracyjnym układzie opowieści, w której mamy z jednej strony scenę brutalnej napaści, a z drugiej, pozwalającą się porządkować według planu mapy, naturę. Ważny jest przy tym także gest zasłaniania kotarą niszy, w której znajduje się Jane. Bohaterka otwiera się tym samym na pejzaż, zamykając jednak przestrzeń przeznaczoną dla widza. Obraz zostaje w tym geście odwrócony do niego tyłem, uniemożliwiając percepcję i wpisanie go w użytkową funkcję otaczającej widza przestrzeni. To zabieg narracyjny, w którym Brontë sugeruje, że poza fabularną motywacją lektury cała scena ma także naddane znaczenie modelujące. Działanie pozostałych postaci na Jane oznacza próbę zniszczenia symbolicznej więzi postaci głównej bohaterki z pejzażem.

Odwroćcie w powieści obrazu tyłem do otoczenia jest gestem obronnym, w którym ujawnia się narracyjna próba zachowania pierwotnej całości ikonicznej. Stoichita zwraca uwagę na tendencję w malarstwie flamandzkim XVII wieku do przedstawiania samego rewersu obrazu, a także malowania na rewersach portretów scen z przedstawieniem kompozycji roślinnych lub o charakterze wanitatywnym. W zabiegu tym ujawnia się, jego zdaniem, intertekstualna refleksja nad tradycją form malarskich<sup>9</sup>. Biorąc pod uwagę artystyczne zainteresowania Ch. Brontë, a także jej roczny pobyt w Brukseli, należy przypuszczać, że autorka mogła się bliżej zapoznać z tymi formami malarstwa. Jane Eyre tworzy swój rewers, budując jednocześnie więź z pejzażem, gdzie ona i pejzaż są razem elementami większej całości. Bohaterka, jak czytamy,

8 V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 15–45.

9 *Ibidem*, s. 31–45.

„co jakiś czas przygląda się naturze”, przyznając temu, co widzi za oknem autonomiczną wartość, a jednocześnie poszukując w tej części konstruowanego obrazu narracyjnego potwierdzenia własnej tożsamości. Obecność Jane narażonej na ataki otoczenia nie jest w nim tak samo oczywista i domaga się afirmacji, podobnie jak znaczenie odrębnej wartości artystycznej pejzażu w malarstwie XVII wieku. Widać jednocześnie, że osoba Jane, aby być zaakceptowana, musi zostać wpisana przez opresywny mechanizm społeczny w jakiś ustalony uprzednio układ funkcjonalny. Pejzaż wskazuje tutaj na swoje źródłowe znaczenie, uprzednie wobec przypisywanej mu przez wieki funkcji tła. Mimo jednak zmian tradycji malarstwa od XVII do XIX wieku, aby mógł być dostrzegany, podobnie jak Jane, powinien zostać wpisany w użyteczny kontekst funkcji i powinności nadanych mu przez otoczenie.

## *Sisters are doing it for themselves*

— Eurhythmics, 1985

Umieszczenie przez Ch. Brontë na początku powieści motywu okna i powiązanie go z główną bohaterką jest wyraźnym sygnałem narracyjnym. Autorka wykorzystała kompozycyjne znaczenie początku, który silnie waloryzuje zawarte w nim informacje, podkreśla źródłowe znaczenie wydarzenia przedstawionego w tekście. Wrażenie zaskoczenia i tajemnicy, jakie wywołuje ta scena, związane z zakładanym brakiem przygotowanej motywacji na początku utworu, to także czynnik semantyczny, sugerujący szczególną funkcję powiązanych ze sobą w przestrzeni elementów: okna jako ramy wyodrębniającej postać głównej bohaterki. *Jane Eyre* to nie jedyna wśród wymienionych powieści, w której mamy do czynienia z porządkującą znaczenia wizualną funkcją okna i pozornie nieumotywowanym fabularnie, perwersyjnie przedstawionym okrucieństwem. Te charakterystyczne cechy odnaleźć można także w *Wichrowych wzgórzach* Emily Brontë. Na naddaną funkcję nacechowanych brutalizmem scen tej powieści zwrócił już uwagę Georges Bataille. Poszukując właściwej funkcji zła w *Wichrowych wzgórzach*, Bataille wskazuje na konflikt między czasem dzieciństwa Katarzyny i Heathcliffa, ich miłości, a porządkiem społecznym. Działania pary głównych bohaterów określone zostały, jak mówi, przez „[...] warunki poezji, poezji nie poprzedzonej refleksją, do której żadne z dzieci nie chciało się ograniczyć. Tym, co społeczeństwo przeciwstawia swobodzie naiwności, jest rozum opierający się na kalkulacji interesów”<sup>10</sup>. Co istotne, Bataille podkreśla także wskazany wcześniej nienaturalny charakter

---

10 G. Bataille, *Literatura a zło*, przeł. M. Wodzyńska Walicka, przedm. Z. Bieńkowski, Kraków 1992, s. 22.

okrucieństwa, widoczny w sposobie przedstawienia kluczowej dla tego problemu postaci: „Rozpatrywany poza opowieścią – i jej urokiem – charakter Heathcliffa wydaje się nawet **sztuczny, sfabrykowany**”<sup>11</sup> (podkreśla M.G.). Porównanie obu powieści pozwala dodać przyczynek do rozważań francuskiego badacza, który oparł swoje rozważania tylko na *Wichrowych wzgórzach*. W jednym i drugim przypadku zło wymykające się narracyjnej motywacji pełni funkcję wyodrębniającą dla zakazanej dziedziny świata, której obrazową reprezentacją jest dla Bataille’a okres dzieciństwa głównej pary bohaterów, świat oparty na warunkach „poezji”, wydzielony z porządku społecznego. Dlatego w *Wichrowych wzgórzach* Bataille widzi „wątek porównywalny z tragedią grecką: w tym sensie, że tematem powieści jest tragiczne przekroczenie prawa, tragiczna transgresja”<sup>12</sup>. Próbując określić warunki tego zakazanego świata pisze: „Dziedzina zabroniona jest dziedziną tragiczną, lub raczej jest dziedziną świętą. Prawdą jest, że ludzkość ją wyklucza, lecz po to, by ją czcić. Zakaz uświęca to, do czego broni dostępu”<sup>13</sup>.

Poszukiwaniom Bataille’a, które prowadzą go do świata tragedii antycznej, bliska jest też przytoczona na początku uwaga Ostrowskiego, który w twórczości drugiej siostry, Charlotte, dostrzega cechy „współczesnego” mitu. Tragedia i mit pozwalają wyjaśnić właściwe znaczenie silnie waloryzowanej konstrukcyjnej funkcji początku, w którym Charlotte umieściła scenę „w oknie”. Podobnie tutaj, jak w przypadku „sztucznego” charakteru Heathcliffa czy hiperbolizowanego zła mamy do czynienia z działaniem wyodrębniającym ukryte znaczenie, którego funkcja stylistyczna tylko częściowo odpowiada porządkowi fabularnemu. Początek wraz z rozwinięciem i zakończeniem to Arystotelesowska triada, wyraźnie określone miejsca, na których opiera się spójność i logika tragedii oraz mitu. Dla Bataille’a zabronione miejsce, poza wymienionymi cechami tragedii oraz świętości, jest także przestrzenią mistycyzmu rozumianego jako forma indywidualnego, kontemplacyjnego namysłu podmiotu nad światem. Badacz dostrzega takie inicjujące ten proces cechy w literaturze. Wszystkie te elementy, tzn. cechy tragedii oraz sytuację dramatycznej transgresji, wskazującej na wydzielenie wyjątkowego miejsca, odnajdujemy w scenie „w oknie” projektowanej w/na początku powieści Charlotte Brontë. Choć nie jest to już tekst, do którego odnoszą się uwagi Bataille’a, to obawy Jane przed odkryciem jej miejsca, w którym czyta literaturę i jej opisy porównuje z obrazem świata za oknem, wskazują na cechy „dziedziny zabronionej”. Szczególnego znaczenia nabierają w tym kontekście cytowane wcześniej słowa bohaterki: „czułam się w owej chwili szczęśliwa, a przynajmniej po swojemu szczęśliwa. Bałam się tylko, żeby mi nie przeszkodzono”. Widać w nich wszystkie cechy wymienione przez francuskiego badacza, które

---

11 *Ibidem*, s. 23.

12 *Ibidem*, s. 24.

13 *Ibidem*, s. 25.

charakteryzują postawę podmiotu, a wraz z jej opisem odsyłają do funkcji miejsca. Pojawia się więc tutaj uwaga o indywidualnym doświadczeniu – „po swojemu” oraz transgresyjny moment wahania – „szczęśliwa, a przynajmniej po swojemu szczęśliwa”. W tym ostatnim fragmencie widać konflikt między tym, co własne, a tym, co społecznie akceptowane. To wymowna uwaga, w której zawarta została sugestia, że szczęście nie jest autentycznym stanem ducha, ale jego wymiar zostaje wcześniej zaprojektowany przez normy społeczne, bez związku z tym, czego powinien dotyczyć. Pozostałe części informują o lęku zerwania ciągłości między podmiotem a jego aktywnością, są zapowiedzią cech tragicznych obecnych w ataku na Jane.

Brutalny atak wymierzony w Jane wynika z podwójnego znaczenia transgresji. Jane konstruuje więź między tekstem a obrazem, a to już zadanie dla wtajemniczonych i poddane kontroli tradycji lub przeciwnie, więź zapomniana, którą próbuje się z wielkim trudem rekonstruować we współczesności<sup>14</sup>. Jane dokonuje transgresji także wtedy, gdy się waha i nie ma pewności, czy jej szczęście zostanie ocenione jako stan akceptowany przez innych. W tym znaczeniu jej działanie wiąże się ze zburzeniem dotychczasowego modelu pojęciowego, któremu wartość i obrazową reprezentację nadaje społeczeństwo. Istotny jest tu także fakt, że Jane czyta nie swoją książkę, a John używa po chwili tej samej książki jako fizycznego narzędzia ataku, rzucając nim w Jane. Książka zostaje usytuowana w tym samym szeregu potwierdzającym zakaz lub przyzwolenie i nobilitację, co prawo do jedzenia, mieszkania i noszenia modnego stroju (sukienki). Transgresyjne wykroczenie, jak widać, musi się liczyć z pozbawieniem środków do życia i udziału w porządku społecznej ciągłości. To właśnie cechą ciągłości, do której dąży porządek społeczny i dorosłość, przeciwstawia Bataille dzieciństwu, chwili związanej z przestrzenią landów i wrzosowisk, do której należy, jego zdaniem, główna para bohaterów w *Wichrowych wzgórzach*.

Uwagi Bataille’a dotyczące powieści Emily pozwoliły odnaleźć właściwy sens pozanarracyjnego okrucieństwa w powieści Charlotte. Mimo innego kierunku tych ataków w obu utworach (destrukcyjne działania Heathcliffa i uzupełniająca funkcja tragicznej postaci Katarzyny oraz Jane Eyre jako ofiara), w przedstawionej scenie początkowej ujawniają się te same funkcje symboliczne. Ich znaczenie wskazuje na konflikt między przestrzenią zakazaną i uświęconą jednocześnie, wydzieloną z porządku społecznego, a światem społecznej ciągłości. Proces przemieszczeń i widocznych podobieństw między dwoma powieściami pozwala na usytuowanie Jane w miejscu Katarzyny jako komplementarny element podmiotowej konstrukcji Heathcliffa. Kierunek uzupełnień przebiegał dotąd od *Wichrowych wzgórz* do *Jane Eyre*.

---

14 Por. Na ten temat: E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997; H. Belting, *Obraz i kult, Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010.

W powieści Emily można jednak także odnaleźć zagubiony element inicjalny powieści Charlotte:

Siedzieli oboje przy otwartym na oścież oknie, za którym widać było bujną zieleń parku, a dalej dolinę Gimmerton przepasaną krętą smugą mgły. [...] Nad srebrzystą mgłą wznosiły się Wichrowe Wzgórza [...] Pokój, znajdujące się w nim osoby i krajobraz oglądany przez nie – wszystko tchnęło cudownym spokojem<sup>15</sup>.

Fragment przedstawia Edgara i Katarzynę na chwilę przed otrzymaniem wiadomości o powrocie Heathcliffa. Informacja o „cudownym spokoju”, charakteryzująca całą scenę, pojawia się w powieści na prawach wyjątku, w otoczeniu dominujących obrazów okrucieństwa, a także emocjonalnego dramatu Katarzyny. W niewłaściwej decyzji o małżeństwie z Edgarem i odrzuceniu Heathcliffa jako przyszłego męża, podjętej ze względów obyczajowych i pod wpływem presji otoczenia, można widzieć Bataille’owskie paktowanie z opresywnym rozumem. W tej sytuacji obraz „cudownego spokoju” zdominowanego przez opisy okrucieństwa dzieli z nimi podobną cechą nienaturalnego elementu, którego znaczenie przekracza fabularną motywację powieści. Poza konstrukcyjną funkcją okna jako ramy dla przedstawionego motywu wprowadza on podobne cechy konotacyjne chwili i refleksji widoczne w omówionym wcześniej fragmencie *Jane Eyre*. Obraz, od którego zaczyna się ta powieść, w *Wichrowych wzgórzach* pełni funkcję zagubionego elementu, pojawiającego się na chwilę przypomnienia. Scena „z oknem” ujawnia swoją szczególną funkcję także ze względu na sposób przedstawienia głównej pary bohaterów, ponieważ są oni obserwowani z perspektywy zewnętrznego narratora, służącej Nelly<sup>16</sup>. Dla podkreślenia tego efektu autorka zdecydowała się dodatkowo na zastąpienie imion własnych Katarzyny i Edgara określeniem „postaci”, dzięki czemu bohaterowie zostali pozbawieni atrybutów wyodrębniających ich dotychczasowe funkcje narracyjne. Ujęcie takie sugeruje spojrzenie z dystansu. Bohaterowie ci zostają włączeni w inny układ relacji przestrzennych i semantycznych. Przyjmują oni nowe cechy, które zostają im narzucone przez układ optyczny projektowanej sceny. Wszystkie te zabiegi sprawiają, że powstaje obraz podlegający zasadom malarskiej kompozycji, wyodrębniony przez motyw okna.

Całość dopełnia ostatecznie określenie „wszystko”, wskazujące, że osoby wraz z oknem i krajobrazem są elementami tej samej perspektywy, podlegając innym prawom semantycznym niż te związane z porządkiem głównej fabuły. Wprowadzenie zewnętrznego obserwatora w miejsce uczestniczącej bohaterki jest istotne,

15 E. Brontë, *Wichrowe wzgórze*, przeł. J. Sujkowska, oprac. B. Bałutowa, BN, S. II, nr 228, Wrocław 1990, s. 96.

16 Na problem zastosowania punktu widzenia służącej Nelly jako perspektywy narracyjnej w *Wichrowych wzgórzach* zwraca także uwagę Peter Stockwell, por. *idem, Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. E. Tabakowska, Kraków 2006.

ponieważ pozwala odnaleźć symetryczną relację między częścią pokoju a krajobrazem. W ten sposób konstruowany obraz można odwrócić, traktując pokój i krajobraz jako równoprawne części perspektywy wyznaczonej przez neutralnego obserwatora. Ostatecznie powstaje sytuacja, w której podążając także od strony krajobrazu, „z zewnątrz” w kierunku wnętrza pokoju, można poszukiwać komplementarnej części konstruowanej całości. Jest to powrót do maszyny optycznej stwarzanej i stwarzającej nowe relacje w przestrzeni, którą posłużyła się Jane ukryta w niszy okna.

Metoda, którą tutaj zastosowano, polegająca na odnajdywaniu ukrytego znaczenia utworu i komplementarnych uzupełnień pośród cech drugiego utworu, pozwala sądzić, że obie powieści odsyłają do większej całości, której nie obejmują oba porządki narracyjne. Nie tylko więc odnajdywane w nich elementy stylu domagają się uzasadnień wykraczających poza motywację fabularną, ale także całe utwory pełnią w tym wzajemnym zestawieniu funkcję elementów niesamodzielnymi i dopełniających się części. Problem ten zmusza, by powrócić do wątpliwości dotyczących autorstwa, od których rozpoczęła się recepcja utworów Currela i Ellisa Bellów. Zdaniem dziewiętnastowiecznej krytyki i czytelników za pseudonimem ukrywał się ten sam autor. Dziś wątpliwości te ponownie wracają w świetle najnowszych badań. W dalszej części rozważań idę za uwagami Ostrowskiego, który jest zdania, że wszystkie dzieła Bellów, włączając w to także utwory poetyckie, napisała Charlotte Brontë. Wykazane wyżej podobieństwa dotyczące obrazów i cech stylistycznych, które w charakterystyczny sposób domagają się uzupełnień, świadczą o jednej autorce, której tematy zostały jednak z jakiegoś powodu rozpisane na głosy siostr Brontë. Ostrowski, badając fakty biograficzne i cechy stylu Currela Bella, uważa ostatecznie, że ważniejsza od samych społecznych motywacji tej tajemnicy jest wpisana w twórczość Charlotte autorska umiejętność pozostawiania śladów własnej tożsamości pisarskiej. Jego zdaniem, autorka wpisując imiona siostr do historii literatury, zadbała o pozostawienie własnego autografu jako klucza służącego czytelnikom do odnalezienia właściwego autorstwa tej twórczości.

Uwagi Ostrowskiego pozwalają interpretować takie działanie jako świadome potwierdzenie przez Charlotte jej wartości pisarskiej, sprawności stosowanych reguł narracyjnych, a także jako podjęty przez nią proces kształtowania własnego dyskursu ze światem norm społecznych. Pseudonim był potrzebny Charlotte, by włączyć się w krytyczny dialog ze światem obowiązującego modelu kultury i życia publicznego, co istotne z perspektywy prowincji i oddalenia od arystokratycznych salonów kultury. Pseudonim oraz związana z nim gra autorskich śladów działa też silniej, ponieważ zachęca do odnawianej interpretacji w literaturze i czytelniczej recepcji, staje się socjalnym i kulturowym procesem, a unika spetryfikowania przez obowiązujący w danej chwili model opisu, narzucony przez instytucję życia publicznego, historii literatury, itp. Choć jej obecność w powieści zostaje zdemaskowana,

to autorka uwalnia się przed zarzutem przekroczenia normy dialogu, pozostawiając depozyt – własny projekt obrazowy za oknem, w naturze i przestrzennej organizacji elementów świata. Charlotte przekazała własną wizję świata, rozpisując ją między fingowane wspólne autorstwo trzech siostr. Od tej chwili rozpoczyna się, poddana dotąd sankcji i restrykcji historii oraz krytyki literackiej, gra między pozostawionym autografem stylu a autorską tożsamością rozpisaną na głosy siostr.

Proces pozostawiania autorskich śladów odbywa się więc dzięki obrazom, których wzajemna spójność ujawniona zostaje przez włączenie do narracyjnego porządku odkrywanego w drodze interpretacji. Procesualny charakter interpretacji sprawia, że narracja obejmuje podobieństwem obrazów wypowiedzi kilku autorek. Zapoczątkowanie tego kulturowego procesu rozpowszechniania obrazowych śladów sprawia także, że i wyjściowy układ trzech głosów musi ulec kulturowej multiplikacji, by nadać sens literackiemu pomysłowi Brontë, by literackie stało się również antropologicznie trwałe w drodze historycznych zmian świadomości. Pierwszy z tych głosów należy do Frances Hodgson Burnett, u której można odnaleźć obraz podobny do inicjalnego motywu Brontë:

**Za oknem osadzonym w grubym murze** rozciągała się bezkresna, pozbawiona drzew przestrzeń, przypominająca posępne, fioletowe morze.

– Co to takiego? – zapytała, wskazując palcem ten niezwykły widok.

Młoda służąca, która, jak się potem okazało, ma na imię Martha, powstała właśnie z klęczek i spojrzała we wskazanym kierunku.

– To tam? – zapytała.

– Aha.

– To wrzosowisko – rzekła Martha z uśmiechem. – Podoba się panience?

– Jest okropne! – odparła Mary.

– Bo panienka niezwyčajna – rzekła Martha, powracając do swego zajęcia. – Wydaje się panience za duże i **puste**. Ale jeszcze je panienka polubi.

– A tobie się podoba? – zapytała Mary.

– No pewnie! – odpowiedziała Martha wesoło, czyszcząc energicznie ruszt. – Ja je kocham. **Dla mnie wcale nie jest puste**. Pełno tam najrozmaitszych roślinek, a jak to wszystko pachnie!<sup>17</sup> (podkreśl. M.G.)

Tutaj także odnajdujemy niszę okienną Brontë z tą jednak różnicą, że znaczenie tego elementu pozostaje nierozpoznane przez bohaterkę. Fragment ten pełni podobną funkcję inicjalną. Różnica polega jednak na tym, że motyw niszy nie jest tu pierwotnie odbierany jako związany z własnym punktem widzenia. Na tym polega jego inicjalne

---

17 F. Hodgson Burnett, *Tajemniczy ogród*, przeł. Z. Batko, Warszawa b.d., s. 19, następne przykłady na podstawie tego wydania.

znaczenie u Burnett wpisane w proces kształtującej się świadomości głównej bohaterki. Jedną z przyczyn tego negatywnego odczucia bohaterki wydaje się być wyobrażenie otaczającej ją przyrody, bezkresnego krajobrazu wrzosowiska. Widoczny tutaj obraz jest daleki od ustanowionego przez Jane Eyre *continuum* między wnętrzem pokoju a pejzażem za oknem. Podobnie charakterystyczna, choć przedstawiająca z pozoru odmienny problem, jest narracyjna kontynuacja rozmowy ze służącą:

Mary słuchała jej słów nachmurzona i jednocześnie stropiona. Służący w Indiach byli zupełnie inni. Uniżeni i pokorni, nie ośmielali się odzywać do swych państwa jak do równych sobie. [...] indyjskiej służby o nic nie proszono; wydawano jej wyłącznie rozkazy. Nie było w zwyczaju mówienia „proszę” i „dziękuję”, a Mary, gdy wpadła w złość, często biła swą aję po twarzy. Przez chwilę zastanawiała się, co by się stało, gdyby uderzyła Marthę<sup>18</sup>.

Reakcje Mary noszą cechy zachowania wykształconego w Indiach. Niechęć do otaczającej przyrody jest tym samym, co pogardliwa postawa wobec służącej. Bohaterka postawiona w nowej dla niej sytuacji reprodukuje wyuczoną postawę kolonizatorów wobec podległej służby i rozumianej podobnie natury. Z tego też powodu dokonywana przez bohaterkę ocena widoku z okna nosi semantyczne cechy umotywowane przez jej wcześniejsze doświadczenie. Sugerowana brutalność przypomina tę, która dla Bataille'a jest zapowiedzią procesu transgresji. Scena ta ma inicjalną funkcję, ponieważ wraz z innymi sygnałami utworu przynosi informację o procesie zmian głównej bohaterki, wpisując się w porządek narracyjny powieści o dojrzewaniu (*novel about adolescence*). Widok z okna zyskuje ostatecznie znaczenie *leitmotiv*u jako początkowy element rozdziału IV i V. Widok za oknem jest ostatecznie dla Mary inspiracją do podjęcia aktywności, budzi jej świadome działanie. Istotna jest także rozbieżność między głosem narratora, stojącego po stronie natury i projektującego w pewnym sensie kierunek rozwoju świadomości bohaterki, a doraźnym działaniem samej Mary. Przyczyny wstępnych ograniczeń tego procesu oraz właściwa funkcja obrazu widzianego z okna ujawnione zostają po raz kolejny w konfrontacji z doświadczeniem wyniesionym z Indii:

W Indiach panował zawsze zbyt obezwładniający upał, żeby się mogła czymkolwiek zbyttno przejąć. Tymczasem tu rześki wiatr wiejący znad wrzosowiska pozrywał pajęczyny oplatające jej świadomość i obudził ją z letargu. (s. 35–36)

Należy zwrócić uwagę, że początkowo także obraz bezkresnego wrzosowiska ma podobny do „obezwładniającego upału” Indii wpływ na Mary. Konfrontacja z indyjskim klimatem ujawnia nie tyle świadomą postawę wobec przyrody, co wyuczony

---

18 *Ibidem*, s. 20.

wzór reakcji na to, co obce i dalekie od świata kolonizatorów, zgodnie z przedstawionym wcześniej przekonaniem, że wobec przyrody obowiązuje ta sama zasada kulturowego użycia i wyższości, co wobec służby. W tym też znaczeniu zmiana w postrzeganiu przyrody i wrzosowiska widzianego z okna, jest zmianą uważnego zainteresowania i empatii budzącej się wobec otoczenia, do którego Mary włącza w podobny sposób, i od którego się początkowo izoluje, wraz z przyrodą także inne osoby<sup>19</sup>.

Zachowanie Mary i narracyjnie potwierdzony obraz zmian jej tożsamości, którym poświęcona jest książka Burnett, nabiera dodatkowego znaczenia, gdy weźmie się pod uwagę, że główną narratorką i jedynym wiarygodnym świadkiem historii przedstawionej w *Wichrowych wzgórzach* jest także służąca. Co istotne dla uzupełnienia serii podobieństw, także Jane Eyre funkcję narracyjną przypisuje służącej/opiekunce, o której mówi: „Bessie Lee [...] miała wybitny dar opowiadania, tak mi się przynajmniej zdaje, sądząc z wrażenia, jakie wywierały na mnie jej bajki” (s. 33). Między osobą służącą a naturą zachodzi symboliczny związek podobieństwa, kulturowo obie traktowane są jako podległe wobec oficjalnej narracji. Jane uczy się od przyrody za sprawą książki i krajobrazu, Mary uczy się od służącej o funkcji przyrody, wrzosowiska, które „nie jest puste”, a więc jest nośnikiem znaczenia. Refleksyjny proces budowania perspektywy, kompletny już jako konstrukcja maszyny optycznej w *Jane Eyre*, tu zostaje wpisany w narracyjną konstrukcję *novel about adolescence*. Nazwa gatunkowa tej formy powieści zyskuje jeszcze jedno i szczególne znaczenie w zestawieniu z uwagami Bataille’a, który zakazane miejsce uświęcone utożsamiał z krainą dzieciństwa. Jego znaczenie chwili, charakteryzujące to doświadczenie, u Burnett zostało wpisane w gatunkowy format powieści o dojrzewaniu, stając się rodzajem kulturowej peryfrazji i procesu interpretacji.

Bezkres wrzosowiska może być pierwotnie doświadczany na wzór tropikalnego dyskomfortu przyrody Indii. Oba te obrazy w miejsce hierarchicznej systematyzacji wskazują na wielość odmian, będąc znakiem różnorodności form natury. Z tego też powodu jako znak i komplementarne uzupełnienie nie mogą być sprowadzone wyłącznie do cech charakteryzujących postać Mary w powieści Burnett. Przestrzenie te stały się także przyczyną dramatu i tajemnicy, na której zbudowano mechanizm fabularnych motywacji powieści *Jane Eyre* i *Szerokiego Morza Sargassowego*. Ze względu na intertekstualne odwołania główny kierunek opinii badawczych na temat utworu Jean Rhys wyznacza, co zrozumiałe, powieść Charlotte Brontë. Listę tych odwołań należałoby jednak rozszerzyć również o książkę Burnett i *Wichrowe wzgórza*. Jeden z fragmentów początkowych *Tajemniczego ogrodu* mógłby pojawić się

19 Jak w jednym z wcześniejszych fragmentów opisuje tę zmianę narrator: „ponieważ dotąd myślała wyłącznie o sobie, jej zaciekawienie było oznaką, że coś się w niej zmienia, i to na dobre”, *ibidem*, s. 24.

także jako streszczenie relacji łączących w powieści Rhys bohaterkę z jej rodzicami, a przede wszystkim jej matką:

Jej ojciec, urzędnik administracji kolonialnej, był wiecznie zajęty i sam chorowity, matkę zaś, kobietę wielkiej urody, interesowały tylko rozrywki i wesołe towarzystwo. Nie pragnęła mieć dziecka, toteż gdy Mary przyszła na świat, powierzyła ją opiece *aji*, dając służącej do zrozumienia, że jeśli ta chce sobie zaskarbić łaski *memsahib*, musi trzymać małą jak najdalej od niej. (s. 3)

Informacja ta jednak jest u Burnett jednym z wielu aspektów psychologicznej motywacji postaci Mary. U Rhys oparto na nim natomiast główny problem tożsamości głównej bohaterki. W tym wypadku aspekt ten zostaje wzmocniony przez powtórzenie, i sugerowane podobieństwo imion: matki – Annette i córki – Antoinette. W tym fonetycznym oddźwięku zawarty zostaje dramat kolonialnej przeszłości i sugerowana w powieści kreolska tożsamość głównej bohaterki. Powtórzenie imion jest też śladem, w którym ujawnia się nawiązanie do kolejnego źródła odwołań, jakim są *Wichrowe wzgórze* z imieniem Katarzyny i Katy dla pary głównych bohaterek, matki i córki. Imię Antoinette jest kojarzone przez męża z bezkresem przyrody tropikalnej wyspy i rodzinnej posiadłości głównej bohaterki.

Wszystkiego tu za dużo, czułem jadąc za nią znużony. Za dużo błękitu, za dużo fioleto, za dużo zieleni. Kwiaty zbyt czerwone, góry zbyt wysokie, wzgórze zbyt niskie. A i ta kobieta jest mi obca<sup>20</sup>.

[...] miałem wrażenie, że wszystko dokoła jest nastawione do mnie wrogo. **Teleskop odsunął się** i powiedział, nie dotykaj mnie. Drzewa obrzucały mnie pogroźkami, a cienie drzew przesuwające się wolno po podłodze groziły mi. Zieleno zagrożenie. Czułem to już od chwili, gdy ujrzałem to miejsce. Nie znalazłem tu niczego, co było mi znane, niczego co by dodało otuchy<sup>21</sup>. (podkreśl. M.G.)

Pomiędzy wybranymi cytatami, wyznaczającymi początkowy i końcowy moment pobytu męża na wyspie, kilkakrotnie jeszcze w formie monologu wewnętrznego powracają fragmenty o podobnym znaczeniu, podkreślającym nadmiar, wrogość i obcość krajobrazu. W książce powtarza się także regularnie motyw teleskopu umieszczonego na werandzie domu. Można w nim dostrzec odpowiednik niszy okiennej Brontë. Teleskop ma podobną funkcję wyznaczania perspektywy. Tym samym informacja o odsuwającym się teleskopie będzie zaprzeczeniem postawy integrującej podmiot z przyrodą i otoczeniem, a zamiar przypisania słownej reprezentacji pojęcia obrazowym elementom natury nie zostanie przez męża Antoinette ostatecznie zrealizowany.

---

20 J. Rhys, *Szerokie Morze Sargassowe*, przeł. M. Topczewska-Metelska, Kraków 1987, s. 68.

21 *Ibidem*, s. 163.

Rhys rozwinęła temat, który w powieści Brontë jest ledwie sygnalizowaną tajemnicą. Sugestia narracyjna Brontë związana z przeszłością Rochestera stanowi jednak główne źródło jego działań i relacji ze światem. Także i w tym wypadku przyczyną traumy jest kolonialne doświadczenie tropików i problem z jego asymilacją. W powieści Brontë jest ono ukryte za fabularną motywacją związaną z niechcianym małżeńskim kontraktem. Rochester powraca do Anglii jednak z tym samym niezaspokojonym pragnieniem, z jakim po latach wraca także Heathcliff w *Wichrowych wzgórzach*. Wszystkie przytoczone powieści przedstawiają historie powrotu, stając się historią o realizacji pragnienia. Do czego jednak wraca Mary w *Tajemniczym ogrodzie*? By odpowiedzieć na to pytanie, należy uzupełnić listę historii o jeszcze jeden powrót zanotowany przez Virginię Woolf. Autorka *Pani Dalloway* z uznaniem odnosiła się do pisarstwa Charlotte Brontë, doceniając jej wkład w powstanie powieści psychologicznej. W *Pani Dalloway* także przedstawiła powrót z Indii, wykorzystując epizod związany z postacią Piotra Walsh, niespełnionej miłości głównej bohaterki. Piotr wraca z poczuciem klęski, a w relacji z Klarysą ujawnia się dodatkowo kryzys tożsamości bohatera, aktywizując podejmowany przez Woolf wątek relacji między tym, co męskie i kobiece. Rozmowa uzupełniana monologiem wewnętrznym ujawnia problem androgynicznej przyległości bohaterów, a sam monolog pozwala na metaforyczną grę wymiany i przemieszczenia, w której Klarysa przejmuje na siebie część męskich cech Piotra. W procesie tym postać Piotra traci podmiotową jednorodność, przejmując cechy żeńskie, a jednocześnie domagając się dopełnienia i ponownej konkretyzacji w relacji z Klarysą. Epizod powrotu Piotra pojawia się też jako pierwszy rozbudowany fragment *Pani Dalloway* przytoczony w powieści *Godziny* Michaela Cunnighama. Pretekstem odwołania do książki Woolf jest powracający wątek lektury, którą zajmuje się Laura Brown, jedna z trzech bohaterek Cunnighama<sup>22</sup>. Usytuowanie Mary na początku tej męskiej serii bohaterów wydaje się nieprzypadkowe. Mary wraca do Anglii z wykształconym kolonialnym i męskim zarazem sposobem postrzegania świata, reprezentowanym wymownie przez brak możliwości asymilacji wizualnej perspektywy natury, którą reprezentuje bezkres wrzosowiska. „Za dużo fioletu”, mogłaby powiedzieć Mary, choć to przecież nie jej słowa, ale męża Anette, dla którego także... „za dużo zieleni”. Czy w tej wypowiedzi zaczerpniętej od Rhys nie tkwi przypadkiem jakiś rodzaj przesady, która pozwala w sobie rozpoznać ślad kulturowej i tekstowej kalki zaczerpniętej nie tylko z „wichrowych wrzosowisk” Brontë, ale także Burnett (?) – w Indiach Zachodnich nie ma wrzosowisk.

Powrót Mary, jest jednocześnie jej drogą *about adolescence*, wpisaną w gatunkową formę *Bildungsroman*. Niemiecki odpowiednik trafniej jednak oddaje proces, który przechodzi Mary. Nazwa angielska podobnie jak i polska sugerują pracę nad

~~~~~  
 22 Por. M. Cunnigham, *Godziny*, przeł. M. Charkiewicz, B. Gontar, Łódź 1999, s. 43.

niedojrzałością, wyznaczając jedyny możliwy kierunek rozwiązania tego problemu przez podążanie ku dorosłości. Sytuacja Mary, a także przykłady pozostałych przytoczonych ksiązek w innym świetle przedstawiają dojrzałość, rozumiejąc ją zgodnie z uwagami Bataille'a jako rodzaj restrykcyjnego paktu, narzuconego zakazu, a nie świadomego uczestnictwa w świecie. Niemieckie *Bildung* sugerujące „tworzenie, formowanie”, obecne w nazwie gatunkowej, jest wolne od tego ograniczenia, dopuszczając dwa równoprawne kierunki, ku światu dzieciństwa i socjalnie określonej dorosłości. Pojęcie to jest także bardzo silnie związane z tradycją niemieckiej filozofii, kierując uwagę ku postrzeganiu zmysłowemu, odsyłając zatem etymologicznie do greckich źródeł nowożytnej estetyki<sup>23</sup>. W tym sensie odnajdywanie pojęciowych funkcji tożsamości bohaterki na dwukierunkowej drodze *Bildung* odpowiada procesowi tworzenia obrazowego *continuum* przez Jane Eyre. Powrót Mary jest drogą do źródeł własnego postrzegania, procesem uwolnienia od narzuconego jej filtra kolonialnych form estetycznych w wymiarze ikonicznym i obyczajowym. Reprezentacją tego zniekształcenia jest zarzucany jej, po przybyciu do Anglii, brak uprzejmości i empatii. Mary wraca z niezrozumiałym także dla niej konfliktem między tym, co poszukiwane i estetyczne, a tym co narzucone, kolonialne i męskie. Postawa uprzejmości ujawnia właściwą funkcję *Bildung* jako otwartość na naukę i świadome, aktywne kształtowanie podmiotu w konfrontacji ze światem. Ta postawa wyraźnie została zablokowana z jakichś powodów w przypadku męskich postaci wymienionych powieści na pewnym etapie narracyjnego rozwoju historii lub brak jej zupełnie w przypadku męża Antoinette w *Szerokim Morzu...* Nie przypadkiem na zarzuty Antoinette o sposób traktowania mieszkańców wyspy i kolonialną tradycję plantatorów odpowiada: „Niewolnictwo nie było sprawą lubienia czy nielubienia – odezwałem się, próbując zachować spokój – To kwestia sprawiedliwości”<sup>24</sup>. Odnajdujemy w jego wypowiedzi zasadę, którą przywołał Bataille, a która wykluczyła Katarzynę i Heathcliffa z przestrzeni natury w imię społecznego zakazu transgresji. Narracyjne *Bildung* jest tajemnicą ukrytą w powieściach Brontë, w tej części, w której zasada ta odnosi się do męskich bohaterów. Znaczenie tej zasady ujawnia się tu jednak tym silniej za sprawą tejże zaplanowanej skrytości i aluzji dodających szczególnej dynamiki działaniom bohaterów. Działanie *Bildung* dotyczy u Brontë także kobiecych postaci, z tą jednak różnicą, że w tym wypadku obserwujemy inicjujący opowieść proces jego przyswojenia.

W linii podobieństw Jane pojawia się między Katy, matką i córką z *Wichrowych Wzgórz* jako prefiguracjami kobiecych postaci, a ich kontynuacją w osobie Anette z *Szerokiego Morza...* Wszystkie te postaci łączy problem szaleństwa, transgresji będącej

---

23 Na związek ten zwraca uwagę W. Welsch, por. *idem, Estetyka poza estetyką*, K. Wilkoszewska (red.), przeł. K. Guczalska, Kraków 2005.

24 J. Rhys, *Szerokie Morze...*, *op. cit.*, s. 159.

wykroczeniem ku zakazanemu światu natury. W tym kierunku idą poszukiwania Rochesterera, który wzorem wymienionych bohaterów wyznacza wraz z Heathcliffem grę kontynuacji tożsamości ukrytą za fabularnymi inwariantami osobowymi. W tej linii ewolucyjnej szczególnie miejsce zajmuje także osoba Archibalda Cravena i Colina, jego syna. Postawę ojca określa podtrzymywana od wielu lat rozpacz po śmierci żony. To kolejna tajemnica, która determinuje całą powieść, znajdując swój odpowiednik w tytule. Bez niej nie byłoby „tajemniczego ogrodu” także jako miejsca, którego poszukuje Mary Lennox. Ogród pełni funkcję śladu po utraconej żonie Cravena. Dlatego zostaje ukryty i skazany na zapomnienie. W postawie Archibalda, podobnie jak w przypadku wymienionych bohaterów, ujawnia się poczucie straty, porażki, a także rodzaj skrywanej agresji. Jej obecność zostaje związalizowana w postaci skazanego na zagładę ogrodu. Ujawnia się tym wymowniej w osobie syna, wobec którego można dopatrzeć się podobnych działań jak w przypadku ogrodu. Colin ma podzielić los ogrodu, podobnie jak on skazany na wyniszczającą wegetację i powolny kres. Jego choroba jest rodzajem zaprogramowanej i ucieleśnionej w jego osobie niechęci ojca. Podobnie jak w innych omówionych przypadkach postać kobiety jest punktem narracyjnym, który kieruje uwagę ku przestrzeni transgresji.

## Achromatic Jane and the fashion game

Gdy przyjrzeć się garderobie Jane w całej powieści, okaże się że zakres wariantów kolorystycznych obejmuje głównie różne odcienie szarości i czerni. Wymowny jest w tym przypadku gest odrzucenia nowej sukienki, odbiegającej od tej tonacji, podarowanej jej wraz z oświadczeniami przez Rochesterera. Problem odcieni ubioru dotyczy kształtowania wizerunku i znaczenia, jakie osoba Jane tworzy w relacjach z otoczeniem. Poza Marthą także postać Mary Lennox jest prefigurowana przez Jane. Pełnia tego wzorca ujawnia się jednak dopiero w konfrontacji postaci Jane z wizualną tradycją literackich komentarzy:

Kiedy Mary zdecydowała się wreszcie wstać, stwierdziła, że sukienka, którą Martha wyjęła z szafy, nie jest tą, w której przyjechała tu wczoraj.

To nie moja – powiedziała – **Moja jest czarna.**

Przyjrzała się białej sukience z grubej wełny i dodała z chłodnym uznaniem: – Jest ładniejsza od mojej.

– Ma ją panienska założyć – rzekła Martha. – Pan Craven kazał pani Medlock kupić ją w Londynie. „Dziecko nie będzie mi się tu snuło w czerni jak jakaś dusza potępiona” – powiedział. „Dom byłby jeszcze smutniejszy, niż jest. Trzeba ją ubrać bardziej kolorowo”. Moja matka mówi, że wie, o co mu chodziło. Matka zawsze wie, o co komu chodzi. Sama nie lubi czarnego koloru.

**Ja nie cierpię czarnych rzeczy!** – rzekła Mary. (s. 22)

Przykład Mary wskazuje, że także w przypadku Jane czerń jest narzucona, a kolor jest ukrytym ogniwem barwnego *spectrum*, domagającym się więzi i kontynuacji z postacią bohaterki. Brontë zdecydowała się na konsekwentne utrzymanie odcieni szarości dla osoby Jane ze względu na wprowadzoną w ten sposób różnicę między jej perspektywą obrazową a atrybutami społecznej opresji. Kolor uzupełniałby w tym znaczeniu enumeracyjny ciąg prawa do słowa, jedzenia i wizerunku. Obie bohaterki pokazywane są jednak na tle kolorowego pejzażu przyrody. W przypadku Mary istnieje szczególna zbieżność między budzącym się w niej pragnieniem poznania tajemnicy ogrodu i stopniowym odkrywaniem znaczenia w pierwotnie postrzeganej nieczytelnej dla niej pustce ogrodu. Zmiana sukienki staje się tu symbolicznym momentem aktywizacji tego zainteresowania. Jako komentarz obrazowo-pojęciowego zwrotu pojawia się kończące przytoczony fragment eksklamacyjne „nie cierpię czarnych rzeczy!” wypowiedziane przez Mary. Różne aspekty kolorystyczne tworzą podobne kontrastowe zestawienia w obu powieściach. Zbudowano na nich związek, w którym to, co tematycznie jawne, osobowe i achromatyczne otrzymuje kontynuację i zostaje zakorzenione w ukrytej lecz zarazem barwnej podstawie znaczenia – w pejzażu natury. Czerń i odcienie szarości są przy tym warunkiem różnicowania wobec enumeracyjnego obszaru zakazów. Przykładem takiego samego kontrastowego układu obrazów jest także narracja prowadzona z perspektywy Annette w *Szerokim Morzu...* oraz niechęć jej męża do nasyconej barwami egzotycznej przyrody. Ubiór w tych powieściach jest zarazem komentarzem do osoby. Widać w nich wyraźną zależność między strojem a deklarowaną niechęcią oraz kształtowaną postawą empatii.

Porównanie początkowych opisów wprowadzających postać Jane Eyre i Mary Lennox wskazuje na podobieństwa w sposobie przedstawienia tych postaci. Podobieństwa te są dodatkowo warunkowane na poziomie fabularnym przez wprowadzenie w obu przypadkach tej samej historii dzieciństwa. Obie bohaterki są sierotami. Każda z nich odbywa podróż z domu rodzinnego do posiadłości swoich opiekunów. W rozmowie służących poświęconej Jane pojawia się opinia: „gdyby to było miłe, ładne dziecko, można by współczuć z jej sieroctwem; ale doprawdy nie można lubić takiej małej ropuchy jak ona” (s. 29). Okazuje się, że kategoria empatii także należy do sekwencji zakazów wymierzonych w Jane, o czym przekonuje dalsza część tej rozmowy: „w każdym razie taka piękność jak panna Georgianna byłaby bardziej wzruszająca w tym samym położeniu” (s. 29). Współczucie jest więc także zarezerwowane dla posiadaczy książek i sukien. Podobnie też zostaje wprowadzona postać Mary w powieści Burnett, o której na podstawie jej wyglądu [...] „wszyscy orzekli zgodnie, że jest to najbardziej niesympatyczne dziecko, jakie kiedykolwiek zdarzyło się widzieć”, a następnie narrator dodaje: „była to niestety prawda” (s. 3). Różnica między tymi wprowadzeniami polega jednak na tym, że Jane postawiona zostaje wobec społecznego systemu prawa i przywilejów, którego wyrazicielkami są służące. W przypadku Mary natomiast jej wygląd zostaje powiązany z rodowodem kolonizatorów: „Dziewczynka miała niepozorną

sylwetkę [...] i stale kwaśną minę. Cere, podobnie jak włosy miała żółtawą, co wiązało się z tym, że Mary urodziła się w Indiach i nieustannie chorowała”. (s. 3)

W *Szerokim Morzu Sargassowym*, podobnie jak w powieści Brontë, ujawnia się sfera zakazu i arystokratyczne prawo do sukni. Po raz pierwszy, gdy Annette zostaje okradziona przez koleżankę i zarazem reprezentantkę dawnych niewolników. Zmuszona jest wtedy wracać do domu w jej zniszczonej sukience. Scena ta została wyprofilowana przez odwołanie do topologicznej wymiany szaty i łachmanów. Po raz drugi wtedy, gdy bohaterka obserwuje wydane w jej domu przyjęcie, na które nie ma wstępu: „Jakie one piękne, pomyślałam, i jakie mają piękne suknie. Tak piękne, że aż opuściłam wzrok na kamienne płyty”. (s. 15) Zestawienie przytoczonych przykładów pozwala wskazać na jeszcze jedną wspólną cechę. Opis ubioru nie jest w nich bezpośrednio powiązany z fragmentami, w których omawia się inne cechy wyglądu i osobowości. Achromatyczny sposób przedstawienia Jane nie wynika z ocen innych bohaterów. Został on natomiast uwzględniony w narracji na różnych etapach ewolucji postaci Jane, a także Mary. Jak zaznaczono już wcześniej, zestawienie z bohaterką Burnett pozwala ujawnić dodatkowe znaczenie tego zabiegu w powieści Brontë. Ubiór pojawia się dzięki temu jako rodzaj tematycznego przesunięcia wobec obecności bohaterek. Pełni funkcję autonomicznego obiektu wizualnego, który oddzielony od modelu bohaterki, zachowuje jednak z nią więź semantyczną. Dzieje się tak szczególnie w przypadku Jane, której achromatyczna cecha zostaje wyodrębniona dzięki pomocniczej postaci Mary, oddalonej w czasie za sprawą kulturowo-literackiej kontynuacji. Powiedziano wcześniej, że uzyskana przez Brontë tonalna gradacja szarości ma swój rodowód w ukrytej palecie barw natury. Więź semantyczna między modelką/bohaterką jest zatem jednocześnie motywowana przez proces *Bildung* profilowany w naturze.

Na początku *Dziwnych losów...* pojawia się także inny fragment, który z pozoru nie wyróżnia się pośród innych epizodów jako zapowiedź nowego problemu powieści:

Ponieważ to wszystko niczym było dla mnie, zwróciłam uwagę na coś ciekawszego, na małą głodną raskę, która nadleciała i ćwierkała na gałęziach bezlistnej czereśni [...] rozkruszywszy kawałek bułki, starałam się właśnie otworzyć okno, ażeby wysypać okruszyny, gdy Bessie wpadła pędem do dzieciennego pokoju. [...]

Szarpnęłam oknem raz jeszcze zanim odpowiedziałam, gdyż chciałam, żeby ptaszek dostał pożywienie; okno puściło, a ja wysypałam okruszyny trochę na kamienny parapet, a trochę na gałęzie czereśni, po czym zamykając okno, odpowiedziałam [...] (s. 35)

Fragment ten można by uznać za kolejny zabieg narracyjny służący potwierdzeniu tła psychologicznego i fabularnie motywowanych relacji między bohaterami, gdyby nie kilka zwartych w nim informacji. Wypowiedź Jane pojawia się w chwili, gdy jej przyszłość ma zostać określona przez jej opiekunów. Jak się jednak okazuje

nie to przełomowe wydarzenie będzie najważniejsze dla bohaterki. Epizod ten wyraźnie odwraca porządek i prawo ważności zdarzeń i relacji. Gest ten manifestuje się tym silniej, że dokonuje się także wbrew fabularnej logice narracji. Za chwilę przecież okaże się, że Jane zostanie wysłana na wiele lat do szkoły z internatem, bez prawa powrotu do posiadłości ciotki. Ten wątek zdominuje także fabularny porządek powieści, a tym samym określi kierunek oczekiwań czytelnika. „To wszystko” jest jednak „niczym” zdaniem Charlotte i Jane. Słowa Jane ustanawiają nową hierarchię ważności między funkcją fabularną narracji a osobowo określoną potrzebą ekspresji bohaterki i narratorki zarazem. Uporządkowanie tematyczne wprowadzone przez Jane w przytoczonym fragmencie, marginalizuje znaczenie przypadłości „wszystkiego”, na które składa się narzucany jej przez innych plan przyszłości, a także rozmowa z opiekunką. Retoryczna i komunikacyjna konieczność odpowiedzi na pytanie ustępuje pragnieniu obserwacji i czynności nakarmienia ptaka za oknem. Widać w tym opisie wyraźny opór sytuacji i zmaganie się z nieprzychylnymi okolicznościami symbolizowane przez nagłe wtargnięcie Bessie oraz wstrzymaną retardacyjnie i budującą napięcie całość obrazową wyznaczoną zakresem słów: „Szarpnęłam oknem” – „okno puściło”. Obiektem określonym jako „coś ciekawszego” i jednocześnie tak niepozornego przez przypisaną mu cechę okazuje się „mała raszka”. W *Tajemniczym ogrodzie* podobnie „Mała puszysta kuleczka z miniaturowym dziobkiem podskakująca na cienkich nóżkach” zajmuje uwagę głównej bohaterki:

[...] wchodząc do ogrodu zauważyła, że zewnętrzny mur nie kończy się na wysokości sadu, lecz ciągnie dalej, jakby za sadem znajdował się jeszcze jeden ogród. Teraz zresztą widziała ponad murem wierzchołki drzew, a po pewnym czasie dostrzegła na najwyższej gałęzi jednego z nich ptaszka o rdzawym upierzeniu na piersi. [...] (s. 27)

I wtedy zdarzyło się coś zdumiewającego. Mary usłyszała cichy trzepot skrzydeł i po chwili ptaszek z czerwonym gardziołkiem wylądował na grudzie ziemi u stop ogrodnika. [...]

A co to za ptaszek? – zapytała Mary.

To panienka nie wie? Przecie to rudzik. (s. 29)

U Burnett mowa o rudziku, a u Brontë ptakiem zajmującym uwagę Jane jest raszka. Jak się jednak okazuje, w obu przypadkach chodzi o ten sam gatunek, ale z innym odpowiednikiem nazwy w tłumaczeniu. W polskiej terminologii ornitologicznej, uwzględniając także regionalne odmiany nazwy gatunkowej, obecnych jest kilka wariantów leksykalnych na oznaczenie tego gatunku ptaka, w tym zastosowane odmiennie w tłumaczeniu Teresy Świdorskiej i Zbigniewa Batki określenia raszki i rudzika. W oryginalnych wersjach językowych obu powieści ten problem nie istnieje z uwagi na jeden angielski odpowiednik gatunkowy – *robin*, obecny w obu powieściach. Parafrazując słowa Mary, Brontë mogłaby powiedzieć: „Czytelniku –

nie wiesz? Przecie to rudzik”. To jeden z tych przypadków, w których poprawność przekładu okazuje się błędem w komparatystycznym obszarze kultury, to także jeden z tych przykładów, w których niezamierzony błąd pozwala zobaczyć więcej niż tekstowa poprawność przekładu.

Podobieństwo obu tekstów przez odwołanie do tego samego motywu ptaka staje się nieczytelne dla polskiego odbiorcy, może z wyjątkiem znawców ornitologicznej synonimii. Problem ten ujawnia się jednak nie w obrębie interpretacji jednego tekstu, ale w przypadku porównania obu powieści. Ta ukryta informacja jest tak samo istotna dla angielskiego i polskiego czytelnika. Dzieje się tak, ponieważ w powieści Brontë *raszka* czy *robin* są podobnie „achromatyczne”. W porównaniu z utworem Burnett pozbawiono je atrybutu czerwieni, który wyraźnie został wyeksponowany w *Tajemniczym ogrodzie* jako kolorystyczna obecność *Erithacus rubecula* – „małej kuleczki”, „ptaszka o rdzawym upierzeniu, z czerwonym gardziółkiem”. Dopiero razem rozpatrywana tożsamość nazwy i kolorystyczne wskazówki z *Tajemniczego ogrodu* pozwalają zrozumieć, że Brontë też chodzi o tego samego ptaka z czerwonym akcentem upierzenia. Choć jednak Charlotte przemilcza ten kolorystyczny atrybut, dając po raz kolejny autotematyczny dowód, że narracyjny porządek fabuły nie jest tym „wszystkim”, co ją interesuje, to pozostawia pewien ślad ujawnionej u Burnett atrybucji. Pojawia się on w czynności wysypywania okruchów chleba. Wyjęta z powieści fraza: „sypać okruchy chleba na gałęzie czereśni” może stać się samodzielną metaforą, która budzi pytania o znaczeniową wykładnię tego obrazu. Rozwiązanie pojawiającej się metafory przynoszą określenia Burnett, których zakres znaczeniowy łączy się w obrazie „małej czerwonej kuleczki” wyznaczonej przez ptaka na tle achromatycznego, w przypadku obu książek, zimowego krajobrazu. Gałęzie drzewa owocowego konotują obecność podobnego czerwonego punktu oddalonego w czasie, ku innej porze roku. Uwagę Jane zwraca punkt wyznaczony przez rudzika i sugerowana możliwość obrazowego powtórzenia w postaci owocu czereśni. Ten proces metaforyzacji utrwała całą kompozycję, podkreśloną zainteresowaniem i procesem percepcyjnym bohaterki a zarazem autorki, jak na malarzkę przystało.

Cunningham, przedstawiając w swej powieści własną fabularną wersję ostatnich dni życia Virginii Woolf, posłużył się także motywem ptaka. Jest nim chory drozd znaleziony w ogrodzie przez dzieci. Autor rozbudował ten epizod, przedstawiając dziecięcą troskę i zarazem nieudaną próbę ratowania ptaka, zakończoną jego pogrzebem. Decyzja Cunninghama nabiera szczególnego znaczenia, ponieważ wątek ten jest drugim, obok powrotu z Indii, do którego odwołał się ten autor, konstruując swoją powieść. Drozd to nie rudzik, a jednak. Wcześniejsza ornitologiczna taksonomia zaliczała rudzika do grupy *Turdidae*, a więc łacińskiego odpowiednika drozdów. Oba ptaki należą też do najbardziej literackich motywów ornitologicznych literatury angielskiej i amerykańskiej. Wybór Cunninghama wydaje się więc nieprzypadkowy. Zestawienie drozda z rudzikiem, spowinowaconym z nim przez podobieństwo

rodzinne, jest ponownie zgodne z achromatycznym pomysłem Brontë, w którym zachowane zostaje konotacyjne odwołanie do przemilczanego barwnego punktu. *Godziny* w całej serii wywołanych przez Charlotte odwołań można by przy tym nazwać najbardziej achromatycznym przykładem. Śmierć drozda stanowi w tej powieści jawną aluzję do ostatnich scen z życia Virginii Woolf. W podobnym destrukcyjnym układzie narracji przedstawione są także inne postaci powieści, zarówno losy pozostałych dwu głównych bohaterek jak i mężczyzn. Nie przypadkiem autor zdecydował się na trójdzielny układ powieści oraz sekwencyjne powtórzenia każdej z opowiadanych historii. Porządek taki utrwała sugerowane podobieństwa między losami bohaterek, idąc dalej, wpływa także na losy przedstawionych tam męskich bohaterów. Konstrukcja jest więc trójdzielna, naśladując antyczny porządek dramatyczny i sugerując narracyjną determinację przedstawionych historii. Trójdzielność konstrukcji to także w tym wypadku sugestia prymarnej funkcji głosu narratorek (czy również trzech siostr i kolejnych kulturowych pseudonimów obok Currela, Actona i Ellisa Bellów?). Obecność ich głosów inicjuje opowiadane historie, pozwalając zaistnieć męskim postaciom bohaterów. Ujawnia się tym samym uprzywilejowana funkcja wybranego przez Cunninghama fragmentu powieści Woolf, zapowiadającego powrót Piotra z Indii. Mamy tu zatem powtórzenie przedstawionej wcześniej motywującej serii powrotów opartej na opozycji między prawem reprezentowanym przez kolonialny porządek a nieprzyswojoną przestrzenią natury. Śmierć drozda oznacza zerwanie ciągłości obrazowych powiązań ustanowionych przez Brontë i Burnett, przerwanie drogi wskazywanej przez rudzika ponad murem ogrodu. Praca zasady *Bildung* nie może zostać w tym wypadku doprowadzona do końca, jest ona jałowym wysiłkiem pozbawionym świadomości celu. To postmodernistyczna wersja działań podjętych przez Mary Lennox.

Świat przedstawiony przez Cunninghama nie jest dobry dla kobiet ani dla mężczyzn. To także wizja świata po upadku kolonialnego imperium, w którym słowo poszukuje więzi z utraconą obrazową reprezentacją. W świecie tym powraca problem postawiony przez Jane Eyre w postaci maszyny optycznej ustanawiającej łączność z obrazem natury. Zerwanie więzi oraz brak ponawianej próby transgresyjnego przekroczenia granicy między społecznym uzusem a światem natury i Bataille'owskiego dzieciństwa, narażone jest na regres ujawniony w autodestrukcyjnym geście Cravena, skazującym ogród jego pragnień na zagładę. Wydaje się, że w ten sposób może się zakończyć znaczenie dziedzictwa Brontë. Autorka знаła jednak dobrze funkcję ikonicznej reprezentacji, której nie wyczerpuje znaczenie słowa, tak jak pojedyncze słowo nie jest źródłem metafory. Moc narracji rzuconej ku przyszłości Brontë odnajduje w sugestii obrazu, którego ukryta część domaga się od przyszłości dopowiedzenia. W tym znaczeniu można rozumieć kolejne ustanowione przez nią *continuum* łączące to, co achromatyczne z przestrzenią natury. Element achromatyczny domaga się w tej ukrytej relacji barwnego dopowiedzenia. Porównanie Brontë – Burnett wskazuje,

że relacja ta może przebiegać w odwrotnym kierunku, unieważniając funkcję chronologii i przypisywanego tej zasadzie niesłusznie porządku przyczynowego. W tym znaczeniu przywołałem na początku zagadnienie anachronizmu jako problemu interpretacji ponadtekstowych odwołań, odnajdujących sens i antropologiczne dopowiedzenie poza obszarem jednego tekstu, w przestrzeni kultury tekstów. Eksperyment współczesnej powieści pozwolił wskazać, że motywacja narracyjna obowiązuje także w nieliniarnym porządku literatury. Temu służą autotematyczne zabiegi Brontë. Jednym z nich jest achromatyczna funkcja obrazu, projektująca własne ukryte barwne dopowiedzenia. Drozd Cunnighama zawsze odnajdzie swój barwny odpowiednik w postaci rudzika/raszki Brontë-Burnett, nawet jeśli stanie się to za cenę anachronizmu, w którym tradycja romantyzmu łączy się przez medium literatury dziecięcej z powieścią postmodernistyczną, a uprzejmość natury z feministycznym aspektem procesu *Bildung*.

Barthes, rozważając w *Światle obrazu* estetyczną tajemnicę fotografii, posłużył się pojęciem *punctum*<sup>25</sup>. Pojęcie to przeciwstawia się jednolitości kompozycyjnej fotografii nazwanej *studium*, które stanowi główny i dla Barthesa oczywisty temat zdjęcia. *Punctum* natomiast pojawia się jako przedmiot, często poboczny szczegół głównego tematu. Przyciąga jednak uwagę, aktywizując emocje i budząc niepokój widza. Działa też punktowo wyodrębniając się ze *studium*. Takim *punctum* u Brontë i Burnett staje się rudzik, przedmiot, który można nazwać, ale zarazem punkt wizualny, „czerwona kuleczka”, wyróżniający się z całości. Dla *studium* badacz rezerwuje odczucia z zakresu zdystansowanej oceny. Jak pisze: „*Studium* należy do porządku *to like*, a nie *to love*”, określając je jako rodzaj zainteresowania „bez zobowiązań”<sup>26</sup>. Rozwijając myśl Barthesa, rudzik należy do porządku *to love*, w którym jest pragnienie zainteresowania, a także oddalająca „to wszystko”, co należy do indyferentnego *studium*, postawa Jane Eyre, wskazująca na raskę i w tym deiktycznym geście ustanawiająca samodzielną metaforę. *Punctum* ujawnia się podobnie w postawie samowoli i geście transgresji Mary prowadzonej przez rudzika. Pojęcie to jest miejscem wykazanej serii konfrontacji społecznego zakazu, normatywnego kolonializmu z przestrzenią natury. Narracyjne prawo ustanowienia *punctum*, które przywraca utraconą łączność z pejzażem, przyznaje się kobiecie w grze tożsamości siostr oraz powoływanych do tego celu pseudonimów autorskich i literackich postaci. *Punctum* natury, które wyłania się z fabularnego *studium* tekstu staje się dla Brontë aktywnym i ponawianym zaangażowaniem *to love*.

Czy Ch. Brontë stworzyła mitologię? – z pewnością stworzyła narzędzie optyczne, które połączyło literackie pokolenia. Efektem działania tego procesu jest równoczesne

25 Por. R. Barthes, *Światło obrazu...*, *op. cit.*

26 *Ibidem*, s. 53.

umieszczenie prawa feminizmu i krytyczne przepracowanie socjalnych oraz kulturowych aporii kolonializmu. Feminizm staje się tu narzędziem, które z jednolitego Barthesowskiego *studium* kolonialnego obrazu świata wydobywa obrazowe *punctum* dalekie od obowiązującej fabularnej reprezentacji. Ten proces dekonstrukcji ujawnia niejednorodność postkolonialnej tradycji, opartej na geście prowadzącego do usunięcia świata dzieciństwa i poezji Bataille'a poza przestrzeń porządku społecznego. To przestrzeń, do której opracowany został system przywilejów w postaci przyznanych kompetencji do interpretacji odkryć geograficznych i badań archeologicznych II połowy XIX wieku. Porządek mitologii Brontë oparty został na pierwszeństwie obrazu wobec jednolitego *studium* obowiązującego dyskursu. Brontë stworzyła rodzaje *punctum*, które przywracają pierwotną jedność słowa i obrazu zniekształconą przez kolonializm. To wejścia do przestrzeni natury, którą wcześniej opatrzone zakazem, rozdając przepustki wtajemniczonym.