

Mariusz Gołąb

UKRYTE OGRODY, NIEOBECNE PRZESTRZENIE

LITERACKIE I KULTUROWE
METAORY WSPÓŁCZESNOŚCI



universitas

UKRYTE OGRODY,
NIEOBECNE PRZESTRZENIE



Mariusz Gołąb

UKRYTE OGRODY, NIEOBECNE PRZESTRZENIE

LITERACKIE I KULTUROWE
METAORY WSPÓŁCZESNOŚCI

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Łódzki

© Copyright by Mariusz Gołąb and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2012

ISBN 97883-242-1573-7

TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Jolanta Stal

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Na okładce

figura Pegaza ze ściany kamienicy w Łodzi przy ul. Piotrkowskiej 203/205,
oficina (fot. Mariusz Gołąb), w tle fragmenty planu parku Potockich
w Łańcucie, na podstawie: Andrzej Michałowski i inni (red.),
Magdalena Lisowska (red. i oprac. proj.), *Ogród i Park Potockich
w Łańcucie: badania, projekty, realizacja*, Warszawa 1999.

www.universitas.com.pl

Spis treści

Wstęp	7
1. Przestrzenie ogrodu – przestrzenie kultury	21
2. Kulturowe sensorium i paradygmat natury	31
3. Hermeneutyka i pragmatyka ogrodu	50
4. Metafora ogrodu – przestrzeń narracji, narracja przestrzeni	71
5. Ogrody magiczne (metafora ogrodu w realizmie magicznym)	83
6. Pałubiczność udręczona – nowy model świata czy akceptowany topos? Przyczynek do problematyki ogrodu na przełomie stuleci (Karol Irzykowski i Octave Mirbeau)	98
7. Semiotyka ogrodu. Na przykładzie <i>Ogrodów</i> Jarosława Iwaszkiewicza	115
8. Ukryte ogrody	129
9. Ogrody intensjonalne. O estetycznych przestrzeniach najnowszej poezji polskiej	152
Ogrody – przestrzenie inkluzywne	154
Mikroogrody – w poszukiwaniu Umweltu	182
Ogród, natura, ciało	203
Różnicowanie czy ikonoklazm?	235
Prześwit i pustka	248
Intertekstowe wirydarze i poetyckie konsekwencje	272
10. Cztery traktaty – o sztuce korespondencji	289
Zakończenie. Estetyczne i antropologiczne „przed” czy „po” <i>Traktatów?</i> – w mikroogrodzie przestrzeni	315
Bibliografia	323
Indeks nazwisk	335

Wstęp

Książka podejmuje próbę określenia miejsca ogrodu pośród różnorodnych aspektów współczesnej kultury, asymilowanych i odzwierciedlanych w semantyce tekstów literackich. Przyjęta perspektywa badawcza pozwala rozpatrywać omawiane pojęcie jako problem literaturoznawczy, a także zjawisko antropologiczne. Tak rozumiany ogród staje się kategorią, która z jednej strony wskazuje na trwałość pewnego typu tradycji, a z drugiej pełni funkcję kryterium pozwalającego obserwować proces dokonujących się przemian estetycznych. Zaproponowane ujęcie prowadzi do wyróżnienia trzech podstawowych zagadnień, określających zakres problemowy pracy. Pierwsze z nich dotyczy przeobrażeń kulturowej funkcji ogrodu oraz ich dyskretnej obecności w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Kierunek rodzimej refleksji nad literackimi aspektami omawianego terminu ma już swoją dobrze udokumentowaną tradycję. W znacznym stopniu do jej określenia przyczyniły się *Mysli różne o ogrodach* (1968) Jarosława Marka Rymkiewicza, a także *Ogrody romantyków* (1978) Ryszarda Przybylskiego¹. Przywołani Autorzy omawiają zespół historycznie uwarunkowanych

¹ Drugie, niezmienione wydanie książki Rymkiewicza ukazało się w 2010 roku. Autor zamieścił jednak kilka dodatkowych uwag wstępnych, w których stwierdza konieczność ponownego opracowania tematu.

wyobrażeń, które ostatecznie złożyły się na znaczenie toposu ogrodu. W tym zakresie ocenie poddane zostaną trwałość oraz funkcjonalność kulturowego obrazu, ujawnionego przez tych badaczy, wobec współczesnych tendencji literackich. Dzięki temu w omawianych utworach będzie można ostatecznie wyróżnić zarówno te aspekty pojęcia, które stanowią kontynuację, jak i nowe cechy estetyczne oraz powiązany z nimi zakres aksjologicznych modyfikacji.

Kolejnym zagadnieniem pracy jest antropologiczna funkcja ogrodu. Kontekst ten umożliwia wskazanie miejsca, w którym dokonuje się przekroczenie tematycznego zakresu toposu. Przyjęta perspektywa badawcza powiązana została w pracy z dwoma nowymi dziedzinami humanistyki: ekologiczną estetyką przyrody Gernota Böhmego oraz estetyką transkulturową reprezentowaną przez Wolfganga Welscha². Układ odniesień stanowi także odkrywane obecnie znaczenie filozofii przyrody Jakoba Johannesesa von Uexküll³. Wymienione kierunki badawcze pozwalają usytuować rozważania nad ogrodem w ramach antropologii literackiej.

Trzecią konsekwencją proponowanych założeń badawczych jest próba połączenia kwestii tematycznych i antropologicznych składających się na rekonstruowane w pracy znaczenie „metafory ogrodu”. Uznanie ogrodu za rodzaj metafory daje możliwość rozpatrywania tego pojęcia jako uniwersalnej reprezen-

² Por. G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody (w dobie kryzysu środowiska naturalnego)*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2002; W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, przeł. K. Gućalska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005. Do teorii Welscha odwołała się B. Tokarz, formułując na podstawie jego koncepcji rozumu transwersalnego pojęcie ogrodów transwersalnych jako przestrzeni przejścia, w których dokonuje się przewartościowanie tradycji kulturowej. Por. *idem*, *Ogrody transwersalne (przyczynek do tematu)*, w: G. Gazda, M. Gołąb (red.), *Przestrzeń ogrodu – przestrzeń kultury*, Kraków 2008, s. 15–30.

³ A. Pobjewska, *Istota żywa jako podmiot. Wybór pism Jakoba Johannesesa von Uexküll*, wprowadzenie, wybór pism i przypisy A. Pobjewska, przeł. A. Pobjewska, M. Półrola, Łódź 1998.

tacji antropologicznych aspektów kultury, odzwierciedlonych w estetycznych cechach tekstów literackich. Ujęcie takie ma prowadzić z jednej strony do odnalezienia uniwersalnej funkcji ogrodu w zmieniających się warunkach kultury, a z drugiej wskazać na awangardowe formy jej przyswojenia. Ujawniony aspekt estetyczny pozwoli także widzieć w pojęciu ogrodu jedno z kryteriów wskazujących na kierunki kulturowych przeobrażeń współczesności. W tym znaczeniu proponowana tu „metafora ogrodu” sytuuje się pomiędzy dwoma biegunami polemiki określającej wstępne założenia książki Rymkiewicza, w której negatywnym punktem odniesienia stało się stanowisko Michała Głowińskiego na temat toposu jako „kulturowej skamieliny”. Stwierdzenie to, zdaniem Rymkiewicza, miało charakteryzować sposób rozumienia toposu w artykule Głowińskiego poświęconym motywowi Dionizosa w literaturze młodopolskiej⁴. Wydaje się jednak, że autor *Mysli różnych...* odniósł się przede wszystkim do szczególnie sugestywnej formy określenia użytego przez drugiego z badaczy. Cały tekst Głowińskiego uznać bowiem można za przegląd ewolucji toposu (a więc bardzo podobnie, jak to czyni Rymkiewicz), ograniczony jednak przez wymagania artystyczne i światopogląd epoki⁵. Dla Głowińskiego tak rozumiany topos, określony dodatkowo przez specyficzne warunki recepcji myśli Nietzschego, ztraca ostatecznie cechy swojej estetycznej produktywności wraz ze zmieniającymi się potrzeba-

⁴ Mowa tu o artykule Głowińskiego *Maska Dionizosa* zamieszczonym w „Twórczości” (1961, nr 11). Następne odwołania do tego tekstu wg: M. Podraza-Kwiatkowska (red.), *Młodopolski świat wyobraźni*, Kraków 1977, s. 353–406.

⁵ Głowiński pisze: „Topika jest bowiem nie tylko rezerwuarem tradycyjnych, od wieków istniejących wyobrażeń, poszczególne jej elementy są w sprzyjających warunkach aktualizowane, by wejść w obieg bynajmniej nie w roli zażytku muzealnego, szacownego, ale i skostniałego świadectwa przeszłości. Pisarz, szkoła literacka czy wręcz cała epoka reaktywuje jakiś motyw literacki, by mu nadać nowe znaczenie, wyrazić poprzez niego to, co jest w takim czy innym sensie najbardziej żywotne”; *ibidem*, s. 355.

mi obowiązującej poetyki. Topos występuje u tego badacza jako odniesienie do określonego typu świadomości, którą reprezentuje, stanowi zatem jego kulturową i historyczną reprezentację, nie wyczerpując przy tym tkwiących w nim możliwości semantycznych. Obaj autorzy, ze względu na różne funkcje ich tekstów, wskazują pośrednio na wspólny problem aktualizacji spetryfikowanych znaczeń kulturowych: Rymkiewicz dostrzegając zmienność i konieczność aktualizacji opisu ogrodu w określonych warunkach kulturowych, Głowiński wskazując na kulturową zmienność funkcji motywu Dionizosa. Różnice pojawiają się natomiast w sposobie ujmowania estetycznych funkcji toposu. Dla autora *Maski Dionizosa* termin ten może ujawnić swoją aktywność w określonej sytuacji kulturowej ze względu na utajony związek z mitem. Przykład ten pokazuje, że według Głowińskiego aktywizacji podlega ta część znaczenia, która nie weszła w zakres spetryfikowanej funkcji toposu. Inaczej przedstawia się natomiast założenie metodologiczne przyjęte w *Myślach różnych...* Topos staje się tam podstawowym kryterium, pozwalającym określić estetyczne aspekty omawianych problemów. Rymkiewicz zrezygnował dlatego z odwołania do archetypu, formułując założenia metodologiczne swojej książki. Topos potraktował jako zjawisko równie trwałe i uniwersalne jak archetyp. Dla badacza miało ono jednak tę przewagę, że mogło, jego zdaniem, zostać uznane za nośnik wartości estetycznych, których pozbawione jest drugie z wymienionych pojęć. Różnice ujawniają się zatem w założeniach metodologicznych. Rymkiewicz uznał ogród za temat, który poddawany jest określonym modyfikacjom estetycznym dokonywanym w zgodzie z duchem epoki. Kolejne warstwy interpretacji nie zostają w takim ujęciu zupełnie odrzucone, ale składają się ostatecznie na obraz ogrodu utożsamiony ze znaczeniem, do którego odnoszą się jego spadkobiercy. Do pewnego więc stopnia każde przyszłe odwołanie będzie miało charakter powtórzenia najbliższego kulturowego modelu ogrodu. W tym też znaczeniu Rymkiewicz

mógł prześledzić dzieje jednego toposu odzwierciedlone w malarskich i literackich reprezentacjach. Głowiński zaproponował natomiast rozwiązanie, w którym topos jest odwołaniem do bardziej pierwotnego od niego wzorca. Kierunek poszukiwań przebiega u niego w odwrotnym kierunku: od aksjologicznego modelu do jego inspirującej funkcji wobec konkretnej estetycznej realizacji. Dla Rymkiewicza punktem wyjścia była natomiast już istniejąca estetycznie reprezentacja i odwołujące się do niej kolejne artystyczne inwarianty.

Niezależnie od różnic metodologicznych książka Rymkiewicza oraz esej Głowińskiego wskazują na jeszcze jeden istotny problem dotyczący zależności między powtórzeniem a toposem powracającym w zmienionych warunkach kulturowych. Bożena Tokarz zauważa, że „powtarzanie prowokuje pytanie o początek. W oparciu o nie powstawały wielkie mity kulturowe i cywilizacyjne (...)”⁶. Autorka jest zdania, że zwłaszcza w epoce ponowoczesnej ze względu na brak zadowalającej odpowiedzi potwierdzeniem powtórzenia jest samo pytanie, które „umieszcza pytającego we wspólnocie i w czasie historycznym; w tym wszystkim co wydarzyło się już kiedyś, a czego on jest spadkobiercą dzięki przynależeniu do wspólnoty”⁷. Powtarzanie jest dla Tokarz rodzajem dominanty estetycznej powszechnej w literaturze XX wieku, stanowi także miejsce konfrontacji jednostkowego oglądu, ujawnionego w percepcji zmysłowej oraz konceptualizacji świata, ze zbiorowym doświadczeniem kulturowym⁸. Problem powtórzenia wyznacza także główny kierunek książki Marka Zaleskiego poświęconej toposowi idylli we współczesnej literaturze polskiej⁹. Jego zdaniem „wszyscy poeci

⁶ B. Tokarz, *Przedstawianie, powtarzanie, mówienie*, w: J. Święch (red.), *Ponowoczesność a tożsamość*, Katowice 1997, s. 76.

⁷ *Ibidem*, s. 76–77.

⁸ *Ibidem*, s. 81.

⁹ M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Kraków 2007.

(...) są komiwojażerami tropów idyllicznych. Partycypują w starej i ciągle odnawiającej się tradycji”¹⁰. Powtórzenie ujawniałoby się w „pastoralnym goście powrotu” do rajskiego ogrodu. „Od początku w poezji idyllicznej świat ludzki to przestrzeń rytuału, konwencji, *role-playing*, czyli codziennych praktyk symbolicznych (...)”¹¹. Idylla jest dla tego autora miejscem, w którym ukazany zostaje związek między tożsamością podmiotu a wymiarem symbolicznym i jego pastoralną „transfiguracją”¹². Równocześnie jednak idylla byłaby także powtórzeniem w znaczeniu „wypowiedzi protoliterackiej”, tzn. ujawniałaby swoją ostentacyjną retoryczność¹³. W pracy Zaleskiego wyróżnić zatem można dwa główne sposoby określenia funkcji idylli. Jeden z nich podkreśla jej antropologiczny, źródłowy charakter, drugi natomiast przedstawia ją jako grę retorycznej tradycji toposu, w której, zgodnie z uwagami Tokarz, gubiłaby się odpowiedź na pytanie o początek powtórzenia. Podejmowane przez mnie rozważania nad ogrodem biorą pod uwagę obydwie te aspekty. Ujęcie takie ma pozwolić na ujawnienie obecnej we współczesnych tekstach literackich próby wyjścia poza retoryczne powtórzenie.

Odnosząc się m.in. do stanowisk Rymkiewicza i Głowińskiego, próbuję ukazać ogród jako zjawisko podległe procesowi estetycznych przeobrażeń, w które wpisana zostaje równocześnie określona perspektywa świata przedstawionego i podmiotu. Wraz z zaproponowanym ujęciem konieczne było przemodelowanie znaczenia trwałej funkcjonalności estetycznej ogrodu. Będzie on tutaj przedstawiony jako obraz uwolniony od retorycznych ograniczeń, które niesie ze sobą znaczenie toposu, przyjmujący różne figuratywne reprezentacje,

¹⁰ *Ibidem*, s. 5.

¹¹ *Ibidem*, s. 12–13.

¹² Por. *ibidem*, s. 14.

¹³ *Ibidem*, s. 18.

wskazujące na ukryte funkcje symboliczne aktywizowane wraz ze zmiennymi problemami kultury. Z drugiej zaś strony perspektywa taka pozwoli ujawnionym problemom antropologicznym ogrodu nadać wymiar estetyczny. Funkcja estetyczna będzie rozumiana jako zagadnienie transkulturowego porozumienia, w którym pojęcie ogrodu otwiera się na różne tradycje kulturowe, wskazując pomijane dotąd znaczenia, ograniczone przez rodzimy, tzn. np. śródziemnomorski, kontekst kultury. Za sygnał tych nowych lub utajonych znaczeń przyjmuję ekspresywne relacje podmiotu i przestrzeni. Mają one stanowić szczególną oznakę przekroczenia tradycji toposu, którego dzieje przedstawił Rymkiewicz.

Wszystkie wskazane aspekty ogrodu składają się na tytułową skrytość tego pojęcia. W tym też znaczeniu książka ma być próbą ujawnienia obecności ogrodu wobec, lub pomimo, powszechnego poglądu o wpływie tendencji urbanizacyjnych, związanych z kulturową funkcją miasta, na formy współczesnego namysłu nad przestrzenią. Ogród, będąc zjawiskiem przypominającym o swej obecności w metaforach literackich, staje się czynnikiem otwierającym polemikę na temat funkcji miasta jako przestrzeni decydującej o ekspresywnych aspektach tożsamości podmiotu¹⁴. Rozważania uwzględniające ukryte aspekty metafory ogrodu łączą fenomenologiczne zagadnienia ekspresji z próbą zastosowania interpretacji hermeneutycznej do analizy zjawisk estetycznych współczesnej literatury polskiej. W tym też zakresie metafora ogrodu ujawnia się jako problem struktury narracyjnej opisującej zagadnienie tożsamości podmiotu w powiązaniu z jej literacką funkcją¹⁵. Odniesienie narracyjne pozwala połączyć antropo-

¹⁴ Na temat literackiej funkcji miasta por. E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, a także: E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w literaturze polskiej*, Kraków 2003.

¹⁵ Hermeneutyczny i fenomenologiczny wymiar narracji omawia K. Rosner

logiczne ujęcie kulturowego doświadczenia, którego potwierdzeniem, nawet jeśli negatywnym, może być topos, z jego literacką funkcją rozumianą jako genologiczna reprezentacja uniwersalnych potrzeb podmiotu. Tak rozumiany ogród będzie rozpatrywany jako znaczenie nadające określony porządek opowieści. Ewa Kosowska, definiując zadania antropologii literackiej, wskazuje, że na proces kształtowania się zbiorowego modelu kultury wpływ mają ponadindywidualny proces kumulacji, ale także jednostkowy udział podmiotu¹⁶.

Antropologia literatury jest projektem, w którym akceptacja diachronicznie postrzeganej tradycji grupy nie stanowi przeciwwagi dla podmiotowo zindywidualizowanych doświadczeń jednostkowych. W ramach tego projektu należałoby uznać podmiot i kulturę za dwie nierozdzielne, ale i wzajemnie niezastępowalne wartości¹⁷.

Wzajemne oddziaływanie podmiotu i kultury, na które wskazuje przytoczony fragment, łączy się dalej z problemem przemieszczeń symbolicznych zachodzącym w procesie komunikacji. Na funkcję tych przemieszczeń odzwierciedlonych w tekstach zwraca uwagę także Tokarz, odwołując się do rozszerzonego pojęcia intencjonalności Maurice'a Merleau-Ponty'ego, łączącego w sobie wymiar fizyczny, biologiczny i psychiczny ludzkich zachowań. Tak rozumiana intencjonalność tłumaczy

w książce *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003. Moje rozważania bliskie są poglądom P. Ricoeura wskazującego na związek tak rozumianej narracji z pojęciem metafory. Por. P. Ricoeur, *Przedmowa*, do: *idem, Czas i opowieść*, t. 1: *Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 2008, s. 9–13.

¹⁶ E. Kosowska, *Kulturowa antropologia literatury. Wprowadzenie*, w: E. Kosowska, A. Gomółka, E. Jaworski (red.), *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Katowice 2007, s. 17–23. O założeniach antropologii literackiej por. także *idem, O niektórych przesłankach uprawiania antropologii literatury*, w: W. Bolecki, R. Nycz (red.), *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, Warszawa 2004, s. 101–111 oraz prace innych autorów zamieszczone w tym tomie, m.in.: A. Mencwła, G. Godlewskiego.

¹⁷ E. Kosowska, *ibidem*, s. 19.

bowiem relacje literatury ze światem, wskazuje na ich związek z „doświadczeniem zmysłowym i intersubiektywnym”¹⁸. Jak stwierdza dalej badaczka: „Konceptualizacja zatrzymuje świat w znakach i uwzględnia relacje występujące w świecie zgodnie z ludzkimi możliwościami percepcyjnymi, które są uwarunkowane jednostkowo i kulturowo”¹⁹. Wypowiedzi obu autorek pozwalają wskazać, że funkcjonalność modelu kultury powstałego w drodze kumulacji poddana zostaje ostatecznie indywidualnej ocenie podmiotu. Odzwierciedleniem tego procesu stają się określone strategie literackie. Podobny problem konfrontacji uniwersalnego modelu antropologicznego, badanego np. przez lingwistykę kognitywną, z jednostkowymi formami konceptualizacji świata odzwierciedlonymi w poetyce tekstów literackich dostrzega także Joanna Ślósarska²⁰. Autorka zwraca uwagę, że „artystyczne ujmowanie ludzkiego doświadczenia” obecne jest w antropologicznej kategorii „ucieleśnionego rozumu”, którego potwierdzeniem staje się „empatyczne i zmysłowe zanurzenie w środowisku”²¹. Zgodnie z tym spostrzeżeniem Ślósarska zakłada, „że celem formowania abstrakcyjnych modeli kognitywnych na bazie metaforycznego rozszerzenia znaczeń słów jest obrazowanie takich «sytuacji doświadczającego», które zaspokajają elementarne potrzeby upodmiotowienia świata oraz sygnowania jego obiektów wartościami”²².

Kosowska uznaje przy tym literaturę za miejsce, w którym na wzór procesów rządzących kulturą ujawnia się podobna tendencja do organizacji elementów świata²³. Zdaniem autor-

¹⁸ B. Tokarz, *Ontologiczne pułapki literatury – dyskurs antropologiczny*, w: E. Kosowska, A. Gomółka (red.), *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Katowice 2007, s. 81.

¹⁹ *Ibidem*, s. 82.

²⁰ Por. J. Ślósarska, *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004.

²¹ *Ibidem*, s. 13.

²² *Ibidem*.

²³ Poza zjawiskiem kumulacji należącym do trzech „mechanizmów funk-

ki „literatura jest jednym ze sposobów porządkowania świata, a rozmaite próby jej hermeneutycznych odczytań wyraźnie wskazują na wartość i znaczenie idei ładu”. Istotną cechą pojawiającą się w artykule Kosowskiej jest także podkreślenie mimetycznego rodowodu relacji między tekstem literackim a rzeczywistością, tzn. światem jakości kulturowych. We wskazanych przez badaczkę problemach: przemieszczeniu uwarunkowanym relacją podmiotu oraz wzorcowego układu kultury, a także mimetycznym charakterze opowieści można rozpoznać cechy odpowiadające współczesnemu modelowi narracji, obecnemu w kulturowej teorii literatury i wielu dziedzinach współczesnej humanistyki. Narracyjność w znaczeniu zjawiska mimetycznego może być rozpatrywana zatem jako problem czysto literacki, związany z procesem współczesnych przemian genologicznych, a także uniwersalna potrzeba ludzkiej świadomości odzwierciedlona w porządkujących modelach kultury. Kosowska nie odwołuje się do narracji, jednak cechy tego pojęcia pozostają widoczne w omawianym przez nią uniwersalnym procesie transmisji kulturowej. Ujęcie takie wraz z problemem mimetyzmu sprawiają, że cechy utożsamiane powszechnie z domeną tekstu literackiego autorka dostrzega już w „pierwotnej kulturze oralnej”²⁴. Podobne zagadnienie daje się zauważyć także w klasycznych pracach antropologicznych Olgi Freudenberg, dla której sama zdolność werbalizacji doświadczenia w postaci wyspecjalizowanych form gatunkowych, np. powieści, jest procesem wtórnym wobec pierwotnej formy ekspresji bezpośredniego przeżycia związanego z naocnością

cjonowania kultury” Kosowska wymienia jeszcze transmisję i transformację. Transmisja odpowiada za przyswojenie znaczeń symbolicznych, form komunikacji oraz wzorców zachowań itp. Transformacja natomiast jest procesem, w którym „przekazywane wzory i wartości ulegają modyfikacjom: materialny nośnik roztacza się fizycznie (...) lub obrasta nowymi znaczeniami”; *ibidem*, s. 18.

²⁴ Por. *ibidem*, s. 22.

i momentalną funkcją czasu teraźniejszego²⁵. Cechy te ujawniają się dla Freudenberg chociażby w bardziej pierwotnej dla tego doświadczenia formie i ewolucji antycznego dramatu.

Mimetyzm oraz transmisja mają więc funkcję związaną z problemem konstruowania opowieści, a tym samym przyjmują charakter conceptualnych działań podmiotu podejmowanych wobec rzeczywistości. W mechanizmach kultury przedstawionych przez Kosowską ujawniają się pewne podobieństwa do oczekiwań czytelniczych określonych przez Głowińskiego, którego zdaniem „style odbioru nie ograniczają się nigdy do jednej epoki (...) Styl lektury właściwy danej epoce (barokowi, romantyzmowi itp.) jest (...) aktualizacją wybranych elementów repertuaru stylów konkretyzacyjnych”²⁶. Problem dynamiki transformacji kulturowych Kosowskiej wskazywałby tym samym na antropologiczne przyczyny doboru określonych literackich konkretyzacji spośród istniejących możliwości, na które wskazuje Głowiński²⁷. Dla dokonanego tu zestawienia z antropologicznym porządkiem kumulacji, transmisji oraz transformacji szczególnie charakterystyczne wydają się style mimetyczny oraz ekspresyjny. Oba zakładają zerwanie z interpretacyjną dyrektywą autonomii tekstu. Pierwszy typ wskazuje na związek opisywanych zdarzeń z rzeczywistością, a drugi podkreśla tożsamość podmiotu i autora. Wymienione odmiany mogą być przykładem nie tyle nadużyć konkretyzacyjnych, ale wskazywać na elementarną potrzebę budowania narracji, przypisywaną przez współczesną humanistykę każdemu człowie-

²⁵ Por. O. Freudenberg, *Semantyka kultury*, przekład zbiorowy, red. D. Ulicka, wstęp W. Grajewski, Kraków 2005.

²⁶ M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, w: *idem, Style odbioru*, Kraków 1977, s. 116–137.

²⁷ Głowiński, wymieniając siedem stylów recepcji, zakłada jednocześnie możliwość rozszerzenia proponowanej listy, zastanawia się także nad warunkami ich łączenia w konkretyzacji. Wśród nich znalazły się także style: mityczny, alegoryczny, symboliczny, instrumentalny, estetyzujący; *ibidem*.

kowi. W takiej wspólnej perspektywie widzi narrację Barbara Hardy, wiążąc ją z elementarnymi aktami ludzkiego działania, emocjami, intelektualną refleksją oraz pamięcią²⁸. Podobieństwa między antropologiczną wykładnią kultury a strategiami odbioru warto jeszcze porównać z założeniami teorii odbioru oraz związanym z nią rozróżnieniem Hansa Roberta Jausa między refleksją sądu estetycznego a przedrefleksyjną funkcją doświadczenia estetycznego. W przypadku tego ostatniego chodzi autorowi o „zachowanie odbiorcze (...), które daje o sobie znać w pierwotnych identyfikacjach z przedmiotem estetycznym, takich jak podziw, wstrząs, wzruszenie, wspólny płacz i wspólny śmiech, i które uzasadnia naturalne komunikatywne dokonania praktyki estetycznej, czyniące sztukę zrozumiałą w sposób oczywisty, aż po próg jej autonomii” (podkreślenie moje – M. G.)²⁹. Przytoczona wypowiedź wskazuje, że „pierwotnych identyfikacji” należy poszukiwać na „progu autonomii”, tzn. tam, gdzie poziom stylu odbioru łączy się z warunkującym go poziomem antropologicznej dynamiki kumulacji, transmisji oraz transformacji³⁰.

Ogród będzie tu zatem rozumiany jako wyobrażenie łączące porządek narracji z wyróżnionymi problemami antropologii literackiej, którego znaczenie ujawnia się w postaci relacji między estetycznymi cechami indywidualnej poetyki pisarza oraz uniwersalnymi formami tradycji. Przyjęty zakres pojęcia określa ogród wobec toposu i poza ten termin wykracza, otwiera-

²⁸ Por. B. Hardy, *Towards a Poetics of Fiction*: 3) *An Approach through Narrative*, „*Novel*” 1968, nr 2, s. 5–14. Por. także uwagi K. Rosner do tego artykułu w książce: *Narracja, tożsamość i czas*, *op. cit.*

²⁹ H. R. Jauss, *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, przeł. K. Krzemieniowa, w: K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz (red.), *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. II, Wrocław 1988, s. 369–387.

³⁰ Nie bez przyczyny też, jak się wydaje, Jauss doszukuje się formuły recepcji w hermeneutycznym „stopniu horyzontów”.

jąc miejsce dla współczesnych przemian retorycznego modelu świata, widocznych i możliwych dzięki estetycznym decyzjom podejmowanym przez autorów, których utwory zostały omówione w kolejnych rozdziałach książki. Niewystarczający zakres pojęciowy toposu wynika, po pierwsze, z podobnie rozumianych przesłanek, które ujawniły się w dyskusji o tym, co tradycyjne, retoryczne i estetyczne u Rymkiewicza i Głowińskiego. Z powodu, który decydował u Rymkiewicza o odrzuceniu archetypu, można dziś powiedzieć, że obserwowany w jego pracy topos wraz z określającymi to pojęcie retorycznymi *topoi* przestaje być dziś bliski nowym formom konceptualizacji, które zostają wymuszone przez problemy współczesności na poznającym podmiocie. Drugą przyczyną jest właśnie niedostrzegana obecność tychże logicznych reguł *topoi*, które sprawiają, że widoczny materialnie topos przestaje być figurą neutralną estetycznie i światopoglądowo. Obecność sieci logicznych reguł w znaczeniu *topoi*, na które wskazuje w swoim artykule Berthold Emrich, została określona przez retorykę antyczną³¹. W powiązaniu między tym, co jawi się jako obrazowy konkret, tzn. toposem np. w postaci ogrodu, a ukrytymi regułami dowodzenia i postępowania zaznacza się rodzaj niedostrzegalnego autorytatywnego powiązania. Równocześnie jednak konkretne przykłady praktyki artystycznej oraz zastanawiający u współczesnych autorów „powrót do ogrodu” sugerują, że ogród niesie ze sobą jeszcze ukryte i niewyartykułowane znaczenia, aktywizowane w sytuacji nowego doświadczenia

³¹ Por. B. Emrich, *Topika i topoi*, przeł. J. Koźbial, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1, s. 235–263. Tekst Emricha jest formą omówienia znaczenia toposu przyjętego w książce E. R. Curtiusa, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997. Na temat literackich funkcji toposu por. także: P. Jehn (red.), *Toposforschung*, Frankfurt am Main 1972; B. Tokarz, *Na poti k raziskovalno funkcionalni formuli toposa*, „Slavistična revija” 1978, nr 2, s. 161–176; J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, w: H. Markiewicz (wybór prac), *Problemy teorii literatury*, seria 3, Wrocław 1988, s. 130–150.

kulturowego. Z tej obserwacji wynika trzecia przyczyna, dla której ogród będzie tu wyobrażeniem odpowiadającym na nowe wyzwania antropologiczne poprzez aktualizację ukrytego w nim znaczenia. Wiąże się ona z tradycją antycznej retoryki, w której można widzieć przyczynę utożsamienia pojęcia toposu z przestrzenią, mimo bliższego etymologicznie temu pojęciu znaczenia miejsca. Problem ten łączy się, jak zauważa Bernhard Waldenfels, z tradycją filozofii Arystotelesa, który w swoich *Topikach* stworzył bardziej teorię miejsc niż przestrzeni³². Pojęcie ogrodu, którym się posługuję, ma zatem także problematyzować tak ważne obecnie zagadnienie relacji między miejscem lub miejscami a przestrzenią. Z wymienionych wyżej powodów nie może być ono dalej uznawane wyłącznie za retorycznie pojmowany topos.

Wśród zjawisk literackich oddzielne miejsce poświęcono realizmowi magicznemu, widząc w nim uniwersalną tendencję estetyczną, pojawiającą się w literaturze jako jeden z aspektów metafory ogrodu (rozdział 5). Kolejne części pracy (rozdziały od 6 do 10) w założeniu łączą funkcję analityczną z teoretycznymi wnioskami dotyczącymi obecności metafory ogrodu w różnych typach utworów literackich (powieść, poezja, traktat literacki). Celem takiego uporządkowania jest przedstawienie ogrodu w konfrontacji z różnymi formami genologicznymi oraz wobec odmiennych przykładów poetyk literatury polskiej, a także z uwzględnieniem wybranych uniwersalnych aspektów tradycji kultury odzwierciedlonych w recepcji literatury światowej. Zaproponowane ujęcie ma ostatecznie pozwolić na wyłonienie szczegółowych cech metafory ogrodu w odmiennych zdarzeniach literackich oraz wskazać formy integracji antropologicznych cech tożsamości podmiotu wobec współczesnego pojmowania przestrzeni.

³² Por. B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002, s. 198–200.

1. Przestrzenie ogrodu – przestrzenie kultury¹

Trwale miejsce zajmowane przez ogród w tradycji kultury sprawia, że uznawany jest on przede wszystkim za rodzaj motywu o ukształtowanym zakresie semantycznym. Topologiczna powszechność tego pojęcia sprawia równocześnie, że jego obecność w tekście często ograniczona zostaje do kilku utrwalonych, a przez to wyizolowanych funkcji utworu. Ogród ujawnia się jednak także jako konstrukcja analityczna pozwalająca określić jego wpływ na profilowanie znaczeń pozostałych elementów świata przedstawionego. Może również służyć ocenie estetycznych tendencji procesu literackiego. Dwie ostatnie z wymienionych funkcji wydają się marginalizowane w interpretacji w związku z uprzednio założonym spetryfikowanym zakresem pojęcia. Obecność ogrodu w literaturze nie powinna być jednak traktowana wyłącznie jako zagadnienie samych tekstów ze względu na uniwersalny, antropologiczny charakter zjawiska. Wiąże się ono nierozdzielnie z wyobraźnią ikonyczną, topologiczną, jest przedmiotem zainteresowania różnych sztuk, takich jak malarstwo czy architektura. Dziedziny

¹ Rozdział stanowi zmodyfikowaną wersję tekstu, który ukazał się wcześniej w zbiorze: *Významové a výrazové premeny v umení 20. storočia*, Prešov 2005.

te wprowadzają do recepcji świata kultury własne kategorie zmysłowe i przestrzenne. Pojawia się zatem pytanie, na ile problemy te można obserwować w literaturze, a ostatecznie określać w tekście i przestrzeni cechy znaczące ogrodu. Z tego też powodu kategoria ogrodu powinna być rozpatrywana jako zjawisko obecne w literaturze w postaci konkretnej struktury znakowej wpływającej na porządek estetyczny i aksjologiczny utworu.

Nie chodzi przy tym o spetryfikowany, utrwalony w kulturze europejskiej topos ogrodu i prosty temat opowieści, a raczej o odnalezienie uniwersalnych cech zjawiska, nazwanego tutaj „metaforą ogrodu”. Tytuł rozdziału mógłby sugerować obserwowane we współczesnej kulturze zjawiska globalizacji lub też, przeciwnie, domknięcie i obecność nieprzekraczalnych, autonomicznych cech i granic kultur narodowych. Proponowana przeze mnie „metafora ogrodu” wiąże się jednak z próbą odmiennego ujęcia uniwersaliów kulturowych i nie ogranicza się wyłącznie do doświadczeń kultury europejskiej. Pojęcie to bliskie jest, po pierwsze, dość nowemu nurtowi w humanistyce, nazywanemu estetyką transkulturową lub antropologią estetyczną (stosowany tutaj angielski termin to *cross culture*). Nie ma właściwie zadowalającego określenia tego kierunku ze względu na interdyscyplinarny charakter badań oraz inspiracje metodologiczne czerpane przez współczesną estetykę od etnologii. Badacze zajmujący się wspomnianą dziedziną są jednak zgodni, że omawiane w jej zakresie zjawiska nie mogą być traktowane wyłącznie jako prosta wymiana czy asymilacja kulturowa, jednym słowem, nie chodzi w tym wypadku o socjologicznie uwarunkowaną relację interkulturową.

Drugą inspirację metodologiczną stanowi koncepcja ekologicznej estetyki przyrody Böhme, która – jak mówi filozof – dotąd jeszcze nie powstała².

² Por. G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody...*, op. cit.

Przyszła ekologiczna estetyka przyrody nie może już – tak jak prawie cała dotychczasowa estetyka przyrody – traktować przyrody jako czegoś danego. Przyroda, o którą w niej chodzi, jest „społecznie ukonstytuowaną przyrodą” (...) Nieodwołalnie wkroczyliśmy wprawdzie w epokę, w której każdy stan przyrody zawiera elementy antropogenne, tj. naznaczone jest w pewien sposób przez istnienie człowieka. Ekologicznej estetyce przyrody musi jednak również chodzić o przyrodę, czyli o to, co istnieje i działa samo z siebie. Ekologiczna estetyka przyrody nie może być zatem jako ekologia wyłącznie preparowaniem otoczenia, ani – jako estetyka – prostą akceptacją przyrody. (...) Estetyka ekologiczna musi w przyszłości przyczynić się do humanizacji przyrody z punktu widzenia ideału przyrody jako ogrodu³.

Nawiązując do przytoczonego fragmentu, można powiedzieć, że podobnie jak estetyka nie powinna „traktować przyrody jako czegoś danego”, tak współczesne literaturoznawstwo nie powinno traktować ogrodu jako oczywistego motywu literackiego. Z pomocą przychodzą w tym wypadku przykłady nieliterackie, wzięte z architektury i sztuki. Można mówić tutaj o wielkiej inspiracji, jaką była natura dla secesji i modernizmu. Okres ten pozostawił w architekturze ważną ideę urbanistyczną, którą stała się przestrzeń miasta–ogrodu⁴. Zgodnie z tym założeniem w Polsce zostały zrealizowane m.in. projekt osiedla Salwator w Krakowie czy willowa miejscowość pod Łodzią – Sokolniki-Las. Ówczesnej sytuacji estetycznej towarzyszyła widoczna w literaturze młodopolskiej dyskusja na temat znaczenia pojęć „przyroda” i „natura”⁵. Jak zauważa Aleksan-

³ *Ibidem*, s. 79–80.

⁴ Na ten temat por. J. Bogdanowski, *Polskie ogrody ozdobne*, Warszawa 2000, a także: M. Conan, Ch. Wangheng (red.), *Gardens, City Life and Culture*, Washington 2008; Sir E. Howard, *Garden Cities of Tomorrow*, 2009 (wydanie elektroniczne).

⁵ Problem dyskusji prowadzonej na temat tych pojęć omawia Aleksandra Klich w artykule: *Pomiędzy antynomią a dopełnieniem. (Z dziejów pojęć natura i przyroda w świadomości kulturowej Młodej Polski)*, w: M. Podraza-Kwiatkowska (red.), *Stulecie Młodej Polski*, Kraków 1995, s. 187–196.

dra Klich, natura funkcjonuje w znaczeniu aktywnej siły *natura naturans*, a jednocześnie „zdeteterminowanemu jej prawami człowiekowi (...) jawi się jako byt zdecydowanie obcy i nieprzyjazny”⁶. Przyroda natomiast, zdaniem autorki, była pojęciem, które wskazywało na proces przyswojenia natury. „Przez przyrodę człowiek, paradoksalnie, wraca do swych źródeł, do natury. Dzięki przyrodzie ludzkość oswaja naturę”⁷. Problem ambiwalentnego traktowania natury dostrzega także Zaleski, łącząc jej wyobrażenie w idylli z biblijnym znaczeniem rajskego ogrodu jako miejsca ludzkiego upadku. „Stąd natura w renesansowej poezji pastoralnej występuje w dwojakiej postaci: jako ta sprzed upadku – niewinna i doskonała, zatem przyjazna, i ta po upadku – skażona i nosząca w sobie śmierć, obca i nieprzyjazna, a w najlepszym wypadku obojętna”⁸. Dyskusja tocząca się wokół wymienionych pojęć wskazuje na konieczność stworzenia pewnych intelektualnych granic dla przyrody, które mogą być rozumiane jako tendencje do nadawania kształtu przestrzeni, stwarzania tym samym planu ogrodu. Odnaleźć w niej można także potwierdzenie przekonania Böhme o „antropogennym” charakterze przyrody. Należy tu jednak zaznaczyć, że pojęcie to zgodnie z kontekstem rozważań filozofa nie ogranicza przyrody ani też nie wskazuje jednoznacznie na jeden, tzn. intelektualny charakter aktywności poznawczej człowieka.

Wspomniane wyżej dziedziny sztuki, choć realizujące odmiennie niż literatura własne kody komunikacyjne, pozwalają dostrzec, jak dalece nasze rozumienie ogrodu zostało ograni-

⁶ *Ibidem*, s. 190–191.

⁷ *Ibidem*, s. 191. Na podobnie negatywne znaczenie natury, rozumianej jako przestrzeń obca i groźna dla człowieka wskazuje Małgorzata Liszewska. Autorka omawia proces historycznych przeobrażeń w sposobie rozumienia relacji natury i kultury, por. *Idea natury a przestrzeń ogrodu*, w: G. Gazda, M. Gołąb (red.), *Przestrzeń ogrodu...*, *op. cit.*, s. 31–40.

⁸ M. Zaleski, *Echa idylli...*, *op. cit.*, s. 12.

czone przez obowiązujący kanon retoryczny oparty na przeciwstawieniu miasto – ogród. Secesyjna ornamentyka oraz wzory ówczesnych ogrodów, stanowiące uzupełnienie urbanistycznych projektów, zdają się nie potwierdzać tej opozycji, realizując własny cel estetyczny i aksjologiczny. Opozycji tej towarzyszą kolejne pary pojęć, z których zbudowany został spójny system retoryki antycznej. Należą do nich: przyroda – sztuka, przyroda – technika, przyroda – cywilizacja, przyroda – kultura. „Z jednej strony tych dychotomii znajduje się zawsze przyroda jako to, co istnieje samo z siebie i rozwija się według własnych praw. Z drugiej znajduje się to, co człowiek świadomie wytwarza przez prawa, pracę, kształtowanie”⁹.

Zgodnie z tą opozycją ogród mógłby być traktowany jako wytwór ludzkiego intelektu, podporządkowujący świat natury światowi kultury. Można mówić w tym wypadku o kolejnej aporii retorycznej, która nie znajduje swojego ostatecznego potwierdzenia. W tradycji stylów ogrodowych zwykło się przeciwstawiać francuski ogród regularny angielskiemu ogrodowi krajobrazowemu (czy też pejzażowemu). W zestawieniu tym ogród angielski ma być bardziej prezentacją nieskrępowanej natury niż ogrodem rozumianym jako świadomie ukształtowana struktura przestrzeni kultury. W rzeczywistości jednak ogród angielski jest świadomie przygotowanym projektem, rządzącym się własnymi regułami perspektywy, wyznaczającym, podobnie jak formowany żywopłot w tradycji francuskiej, granice przestrzeni. W jednym i drugim wariancie zdolność obserwatora do wydzielenia określonego miejsca w procesie konceptualizacji odzwierciedlona zostaje przez możliwość określenia granic ogrodu. Z tą jedynie różnicą, że ogród geometryczny ma być przedłużeniem architektury wnętrza, jest kolejnym pomieszczeniem. Taki ogród w całości można ogarnąć tylko z góry, z okna pałacu. Parter ogrodu

⁹ G. Böhme, *op. cit.*, s. 71.

jest inaczej niedostępny. W nim się przebywa, ale się go nie widzi. Krajobraz ogrodu angielskiego można natomiast podziwiać bez ograniczeń, tzn. w zakresie dostępnej obserwatorowi perspektywy. W ogrodzie angielskim możliwości percepcyjne obserwatora są jednak także ograniczone zasadą podziału całości na mniejsze przestrzenie. Świadczy o tym tradycja ogrodu sentymentalnego z jego ustronnymi miejscami. Paradoksalnie więc najbardziej intelektualna, geometryczna forma ogrodu francuskiego staje się ograniczeniem własnej świadomości stwarzającego go podmiotu. Jednym słowem, w labiryntach lub parterach ogrodu francuskiego można przebywać, doświadczać zmysłowo przestrzeni i nie być świadomym całości, w której się przebywa, tzn. nie być świadomym ogrodu. Mieć świadomość tej przestrzeni można tylko z oddalenia, ale to znaczy w niej nie przebywać. Jak dalece z kolei ogród angielski jest kwestią kompozycji oraz przemyślanego porządku, może świadczyć próba systematyzacji sztuk dokonana przez Kanta. W *Krytyce władzy sądzienia* filozof pisze:

Malarstwo, jako (...) rodzaj sztuk plastycznych, który zajmuje się unaoczniającym przedstawianiem pozoru zmysłowego w kunsztownym połączeniu z ideami, podzieliłbym na sztukę pięknego obrazowania przyrody i na sztukę pięknego grupowania jej wytworów. Pierwszą byłoby właściwe malarstwo, drugą – sztuka ogrodnicza (*Lustgärtnererei*)¹⁰.

Retoryczne uwarunkowania opozycji ogrodu francuskiego i angielskiego zaznaczają swój wpływ na sposób rozumienia romantyzmu. Ogród romantyczny zwykło się utożsamiać z ogrodem angielskim. Przy ustanowieniu tej historycznej przeciwieństwa tożsamości zapomina się jednak właśnie o pocho-

¹⁰ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Galecki, Warszawa 1986, s. 256.

dzeniu i czasie powstania ogrodu angielskiego. Obydwa typy, angielski i francuski, powstały w oświeceniu. W tym wypadku Przybylski nie waha się stwierdzić, że romantycy nie mieli własnego typu ogrodu, ale posłużyli się adaptacją wcześniejszej tradycji¹¹. Przykład romantyków tym dobitniej podkreśla ujawniające się z trudem uniwersalia przestrzeni ogrodu, wolnego od form retorycznych.

Należy dokonać w tym momencie wstępnego podsumowania dotychczasowych rozważań. Po pierwsze, ogród, jak tego dowodzi historia ogrodów francuskiego i angielskiego, jest przestrzenią wydzieloną kulturowo i konceptualnie w drodze zmysłowej aktywności człowieka. Po drugie, architektoniczne założenia secesji oraz modernizmu wskazują na stopniowy proces „urbanizacji” ogrodu. Ponieważ zjawisko to wymagałoby dodatkowego omówienia, zaznaczę, że proces ten jest jedynie bardziej widoczny współcześnie i może mieć swoje wyjaśnienie antropologiczne oraz archetypowe. Znaczenia te zostaną ujawnione w dalszych częściach pracy. Dwa wskazane wyżej spostrzeżenia pozwalają określić „metaforę ogrodu” jako zjawisko dynamiczne, którego rozpoznanie zależy od postawy percepcyjnej podmiotu przebywającego w przestrzeni ogrodu. Przestrzeń ta jednak jest ustanawiana przede wszystkim w świadomości podmiotu. W przestrzeni ogrodu może zatem przebywać podmiot, który o tym nie wie; tak do pewnego stopnia będzie się manifestować autonomiczność przyrody postulowana przez Böhme. Odwrotna sytuacja ma miejsce wtedy, gdy przestrzeń staje się wynikiem percepcji obserwatora, ujawniając „antropogeny” charakter metafory ogrodu. Pojawia się zatem pytanie, czy istnieje jakaś forma poznawcza wpisana w metaforę ogrodu, łącząca te dwie postawy poznawcze.

Böhme pisze, że w przyrodzie

¹¹ Por. R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, *op. cit.*

współgranie głosów form i kolorów (...) wytwarza charakterystyczne atmosfery, w których obecność poszczególnych przedmiotów naturalnych staje się specyficznie odczuwana. Poetologie ogrodu angielskiego, sztuka sceniczna i malarstwo dowodzą, że atmosfery te mogą stać się przedmiotem analitycznego poznania i syntetycznego działania¹².

Poznanie takie będzie mogło zostać spełnione, o ile odnajdzie się specyficzne funkcje znakowe ukryte w przestrzeni. Böhme zwraca uwagę na konieczność innego rozumienia struktury znaczącej przedmiotu. Jego zdaniem dotychczas w filozofii przyjmowano, że właściwości są „zamknięte w przedmiocie”. Należy je raczej rozumieć jako „artykulacje wychodzenia przedmiotu poza siebie”. Dla tego filozofa jest to tzw. wymiar prezentowania się. Modele takiego pojęcia przedmiotu można odnaleźć w teorii znaków Paracelsusa i Jakoba Böhme¹³. Dodać jednak należy, że zdolność „prezentowania się” rzeczy musi być związana z odpowiednią aktywnością odbiorcy, a także przekładalnością zjawisk przyrody na inne znaki. Według Josefa Simona znak nie miałby swojego sensu, gdyby nie był poddawany próbom przekładu. Tak jest, jego zdaniem, z przestrzenią przyrody¹⁴. Zmiana zaś znaczenia w przekładzie świadczy o wieloznaczności pierwowzoru i konieczności zastosowania różnorodnych środków semiotycznych. Zatem aktywność odbiorcy polega na dostosowaniu przekładu. Działanie takie podejmowane jest przez podmiot ze względu na jego aktywność intelektualną i emotywną. Ogród rozumiany w funkcji znaku byłby zatem nie tylko jedną z autonomicznych form sztuki powiązanej ze zmiennością stylów ogrodowych i archi-

¹² G. Böhme, *op. cit.*, s. 44.

¹³ Por. *ibidem*, s. 42.

¹⁴ J. Simon, *Filozofia znaku*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2004 (podstawa przekładu: *Philosophie des Zeichens*, Berlin 1989).

tektonicznych, ale wyrażałby także sposoby konceptualizacji oraz kulturowego przyswojenia świata natury¹⁵.

Należy w tym miejscu powrócić do wskazanego na początku kontekstu estetyki transkulturowej. Sytuację podmiotu pozostającego w przestrzeni kulturowej ogrodu oddają w tym wypadku najlepiej pojęcia „obecności” oraz „fascynacji” zaproponowane przez Welscha. Pierwsze pojęcie można by tłumaczyć jako spontaniczną konfrontację z nieznanymi dotąd poglądami lub dziełami.

Niezależnie od tego – mówi Welsch – jak odległe są w czasie i przestrzeni, doświadczamy dziwnego uczucia, że chodzi właśnie o nas. (...) Wydają się nieść – przedmioty – ze sobą obietnicę głębokiego poznania lub przyszłego wzbogacenia; w każdym razie obietnicę, której nie możemy zignorować. Zdają się nośnikami możliwości ulepszania i rozszerzania naszej wrażliwości, naszego rozumienia, a być może nawet naszego sposobu bycia¹⁶.

Drugi z terminów jest natomiast formą spontanicznego zainteresowania przedmiotem ujawniającym swą „obecność”. Zainteresowanie to jest niezależne od erudycji i odmienności kulturowej. Badacz posługuje się tutaj przykładem kultury japońskiej, odległej od tradycji europejskiej, a mimo to ujawniającej swoje źródłowe znaczenie w odmiennych warunkach recepcji. „Fascynacja” zatem jest formą emotywnego i este-

¹⁵ Na ogród jako formę antropologicznego znaku i przyswojenia świata natury wskazuje A. Gomółka w tekście pt. *Przestrzeń ogrodu – przestrzeń mediacji*, w: G. Gazda, M. Gołąb (red.), *Przestrzeń ogrodu...*, op. cit., s. 41–56. Podobnie problem ogrodu jako odzwierciedlonej w nim natury został przedstawiony we wstępie tejże książki, por. M. Gołąb, *Ogród – ekologiczna mediacja a przemiany tekstu kultury*, s. 9–14. Por. także na ten temat prace innych autorów w tym tomie.

¹⁶ W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, przeł. K. Wilkoszewska, w: K. Wilkoszewska (red.), *Tożsamość transkulturowa*, Kraków 2004, s. 38.

tycznego zainteresowania o charakterze kognitywnym, wykraczającą poza przygotowanie encyklopedyczne oraz dotychczasowe kompetencje kulturowe. Odpowiada ona ujawniającemu się z drugiej strony wymiarowi prezentacji w rozumieniu Böhme. Opisywany tu problem przypomina przykład „sytuacji czysto fenomenologicznej”, którym posłużył się Edmund Husserl. Ma ona miejsce, kiedy „patrzmy na ogród, na kwitnącą jabłoń, na świeżą, młodą zielen trawnika”¹⁷.

Metafora ogrodu jest zatem przestrzenią kulturową organizującą działania poznawcze i postawę emocjonalną obserwatora. Jej wieloznaczność wymaga od podmiotu różnorodnych form medialnych (znakowych). W literaturze będzie się realizowała jako rodzaj całościowej struktury narracyjnej wskazującej na poznawcze nastawienie podmiotu. Sytuacja tego podmiotowego oczekiwania zostanie wzmocniona przez dynamiczną wieloznaczność, która powstaje jako wynik „prezentowania się” przestrzeni (tutaj np. poetyka realizmu magicznego). Cecha ta może się ujawniać jako forma fascynacji przedmiotem Welscha. Warto przy tym zaznaczyć, że przedmioty tego typu nie muszą być klasyfikowane uprzednio jako zjawiska kultury, ale mogą takimi się stać ze względu na zainteresowanie podmiotu. Tak dzieje się np. w przypadku struktury ogrodu udzielanej zurbanizowanej przestrzeni.

¹⁷ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1975, s. 286.

2. Kulturowe sensorium i paradygmat natury¹

Celem podjętych tu rozważań jest próba porównania dwu modeli świadomości kulturowej obecnych w tradycji europejskiej, rozumianych jako opozycyjne pod względem estetycznym i aksjologicznym sposoby przedstawiania świata. Pierwszy z nich utożsamiany bywa przeważnie z mimetycznym obrazem świata oraz związanym z nim tematem i topologicznymi formami ujmowania natury. W drugim zaś mówi się o prze-wartościowaniu wcześniejszej tradycji wraz z pojawieniem się pod koniec XIX wieku form modernistycznego wzorca sztuki oraz proponowanego w nim obrazu człowieka w ramach urbanistycznego nurtu kultury. Zmiana ta najprościej objawia się jako odejście od tła i przestrzeni wiejskiej, przestrzeni natury na rzecz tematyki miasta. Nie chodzi przy tym o absolutną nowość, miasto jako temat pojawia się wcześniej w literaturze i myśli oświecenia, ale jedynie jako forma wartościowana pejoratywnie, przedstawiająca obraz degeneracji kultury i człowieczeństwa.

¹ Rozdział jest zmienioną wersją tekstu opublikowanego w zbiorze pod red. H. Romanowskiej-Łakomy pt. *Esencja człowieczeństwa. Prawda ludzka a cywilizacja*, Warszawa 2010.

Równocześnie jednak wraz z przeobrażeniami relacji społecznych, związanymi z rozwojem miast, zaobserwować można stopniowe zanikanie dotychczasowych typologii formalnych oraz trwałych reprezentacji retorycznych w kulturze. Retoryczną funkcję miała dotąd genologia, którą należy rozumieć nie tylko jako rozpoznawalny obraz literackiej estetyki, ale przede wszystkim jako figuratywną reprezentację świata wartości odzwierciedlonych w literaturze. W samym gatunku zawarty był już bowiem pewien obraz świata bezwiednie rozpoznawany przez odbiorcę. Retoryczność ma np. swoje potwierdzenie w alegorycznych obrazach², które pełnią funkcję modelu kulturowej konkretyzacji abstrakcyjnych pojęć³. Przedstawienia te można w znacznym stopniu uznać za wynik działania antropologicznego procesu kumulacji. Ich przykładem jest chociażby *Ikonologia* Cesarego Ripy, dzieło o charakterze literackim i retorycznym, swego rodzaju aksjologiczna forma „poetyki” ikonograficznej, której rozmiary i ambicje można by przyrównać do tendencji encyklopedycznych średniowiecza, widocznych w doświadczeniach św. Izydora z Sewilli, pragnącego dokonać w swoim dziele możliwie kompletnej systematyzacji zjawisk świata i kultury. W tym też znaczeniu relacja między obrazem i tekstem przyjmuje postać retorycznej schematyzacji. Równocześnie jed-

² Pojęcie retoryczności bliskie jest w tym wypadku problemom omówionym przez Michała Rusinka w jego książce *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003.

³ Podobne ujęcie prezentuje Berthold Emrich w swoich rozważaniach dotyczących funkcji toposu w *Topikach* Arystotelesa, wskazując na obecność elementarnych konstrukcji logicznych jako podstawy reprezentujących je form obrazowych (*idem*, *Topika i topoi*, *op. cit.*). Emrich zwraca uwagę, że sugestywność tych obrazów jest możliwa przez odwołanie do powszechnych ludzkich doświadczeń. Topos u Arystotelesa, jak podkreśla badacz, „odnosić się miał zawsze do formy, nigdy do samej rzeczy” (s. 236). Można stąd wysnuć wniosek, że retoryczna perswazyjność byłaby zatem możliwa jako funkcjonalne ograniczenie określonej cechy antropologicznego zjawiska bądź sposobu konceptualizowania świata.