

MARIUSZ GOŁĄB
Łódź

HERMENEUTYKA I PRAGMATYKA OGRODU

Do końca XVIII wieku ogród posiadał ugruntowaną pozycję wśród innych pojęć o charakterze figuratywnym. W kulturze współczesnej sytuacja ta ulega wyraźnemu przewartościowaniu ze względu na stopniowe zanikanie obrazu ogrodu wśród głównych tematów sztuki i literatury. Ogród przywołany zostaje w nowoczesnych tendencjach estetycznych i urbanistycznych jako rozpoznawalny ekwiwalent tradycji, któremu przypisuje się przeważnie wydzieloną i określoną jednoznacznie funkcję cytatu. Jawność tego przywołania może wskazywać równocześnie na jego głębsze, ukryte znaczenie.

Pozorne odsunięcie ogrodu na margines głównego nurtu współczesnej kultury jest tym ciekawsze, że trudno jednoznacznie wskazać należne temu pojęciu miejsce. Nie wiadomo jakim tematem ogród ma być dzisiaj, ponieważ w różnych, mniej lub bardziej popularnych, odmianach kultury pojawia się jako rodzaj użytecznego idiomu, który ze względu na przypisaną mu funkcję leksykalną i estetyczną stracił swoją czytelność. W pewnym stopniu ogród zostaje zepchnięty na margines dzisiejszego dyskursu społecznego, pozostawiając po sobie pustą przestrzeń. To niezapełnione miejsce jest jednak równocześnie znakiem, świadczącym o jego obecności. We współczesnej kulturze pojawia się zatem problem określenia funkcji tego niepokojącego znaku, a także związanego z nim powtórnego zdefiniowania znaczenia ogrodu w nowej sytuacji kulturowej.

Wydaje się, że przyczyną zanikania pierwotnej funkcji ogrodu jest wspomniana nadmierna idiomatyczna czytelność tego pojęcia. Krytyka ogrodu wiąże się zatem z jego figuratywnym przedstawieniem rozumianym jako rodzaj rozpoznawalnego toposu. Współczesna kultura usuwa, jeśli w ogóle może być o tym mowa, z centrum swoich zainteresowań

nie tyle sam ogród, co skojarzony z tym pojęciem sposób przedstawienia oraz przypisany mu zasób funkcji znaczeniowych. Określone oczekiwania wobec ogrodu i związane z nim równocześnie ograniczenia poznawcze wiążą się zatem z rozpoznaniem go jako znaku tradycji. Tak rozumiany ogród odsyła nie tyle do swojego pierwotnego znaczenia, ale jego funkcja zostaje wyprofilowana przez wybrane aspekty zaakceptowanego w artystycznych i literackich przedstawieniach toposu.

Ograniczenia związane z figuratywnym przedstawieniem oraz wynikający z niego popularny, idiomatyczny zakres znaczenia należy uznać za pierwszy podstawowy problem pozwalający określić miejsce ogrodu we współczesnej kulturze. Drugim zagadnieniem tworzącym kontekst obecnych rozważań są przeobrażenia antropologicznych aspektów przestrzeni. Zmiany te dokonywały się w dwu etapach. Pierwszy wiązał się z wpływem światopoglądu romantycznego, a drugi kształtowały tendencje modernistyczne końca XIX i początku XX wieku. W okresie romantyzmu pojawia się krytyka zamkniętej przestrzeni ogrodu i próba zastąpienia jej obrazem świata natury. Przestrzeń wcześniejsza związana jest tutaj przede wszystkim z porządkiem ideowym oświecenia utożsamionym z tradycją regularnego ogrodu francuskiego. W drugim przypadku natomiast to tendencje urbanistyczne końca XIX wieku pozwoliły uznać miasto za podstawowy obszar kultury. Tak widzi ten problem Jonathan Culler, wskazując na zależność między nowym modelem liryki, wprowadzonym przez Baudelaire'a, a obecną w jego twórczości poetyką miasta, zastępującego dotychczasową scenerię natury¹.

W przypadku romantyzmu istotny jest także problem estetyczny podkreślany przez historię sztuki, dotyczący braku indywidualnego stylu w architekturze i związana z tym asymilacja stylów wcześniejszych. Świadomi tego przestrzennego eklektyzmu byli już sami romantycy. Problem swojej epoki dostrzegał Alfred de Musset, wskazując na brak odrębnych cech indywidualnego stylu w architekturze i sztuce ogrodowej romantyzmu². Obserwowana w tym wypadku skłonność romantyków do naturalistycznych aranżacji przestrzeni jest więc także próbą przyjęcia założeń stylu nieregularnego ogrodu angielskiego o rodowodzie oświeceniowym.

¹ J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998; por. także na ten temat uwagi E. Rybickiej w książce *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

² Por.: A. de Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku*, przeł. T. Żeleński (Boy), postł. M. Piwińska, Wrocław 1997, s. 34-35.

Oba momenty historyczne, romantyzm i modernizm, są odpowiedzialne za ugruntowanie opozycji, które wywarły wpływ na współczesne rozumienie ogrodu. Należą do nich: opozycja ogród – natura oraz miasto – natura. Wraz z pochodzeniem tych opozycji istotna staje się kwestia związanych z nimi ukrytych znaczeń. Za komentarz dla pierwszej z nich może posłużyć ocena romantyzmu i jego postulatów dotyczących sposobu rozumienia dziejowości przeprowadzona przez Hansa Georga Gadamera. Dla romantyków obecny w oświeceniu prymat rozumu wolnego od przesądów przeszłych epok pomijał idealne znaczenie odległej i tym samym doskonałej przeszłości. Zdaniem Gadamera romantyzm podobnie jak oświecenie popełniał w ten sposób błąd ahistoryzmu. Pomijał bowiem współczesną perspektywę kulturową i związane z nią uwarunkowania światopoglądowe³. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera krytyka ogrodu regularnego jako idei oświecenia, uznanego przez romantyzm za sztuczną formę przybliżenia obrazu natury. Początków takiego ujęcia można dopatrywać się w założeniach ideowych *Nowej Heloizy* Jeana Jacquesa Rousseau oraz przedstawionym w utworze ogrodzie Julii. Pierwowzorem tego ogrodu jest figura *hortus conclusus*. Rousseau, a wraz z nim twórcy romantyczni, podejmują faktycznie nie tyle krytykę całego pojęcia ogrodu, co raczej określonej jego formy.

W przypadku drugiej opozycji należy mówić o zewnętrznym pierwotnie wpływie postępu technicznego i tendencji urbanistycznych, które ostatecznie zadecydowały o wprowadzeniu do literatury i sztuki nowej przestrzeni oraz odmiennie pojmowanych w niej problemów podmiotu. W kierunku tym ważny stał się sposób rozumienia miasta jako przestrzeni aktywnie poddawanej świadomej działalności człowieka. Romantyzm natomiast, popełniając pomyłkę wskazaną przez Gadamera, przyczynił się jednak do określonego sposobu rozumienia przestrzeni. Dokonując krytyki określonej formy ogrodu oświeceniowego uznanej za właściwą reprezentację całego pojęcia, a wybierając w jego miejsce naturę zapoczątkował proces metaforycznego otwierania przestrzeni jako pojęcia pozostającego w obszarze zainteresowań współczesnej kultury. Świadomy gest kreacji utożsamiony z miastem, mający wiele wspólnego z procesem zakładania ogrodu, oraz romantyczna metafora to komponenty, które zadecydowały o współczesnych problemach w rozpoznawaniu idei ogrodu.

³ Por. H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, rozdz.: *Problematyczność hermeneutyki romantycznej i jej zastosowanie od historii*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, a także: P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji*, Kraków 2004.

Zagadnienie przestrzeni stało się dla Michela Foucaulta podstawowym problemem XX wieku i dalej nim pozostaje. Filozof uznał równocześnie wiek XIX za epokę, której tematy podporządkowane były czasowi. Nie bez znaczenia przy tym pozostaje fakt, że autor ten omawiając problem przestrzeni za jedną z głównych, o ile nie najważniejszych, jej charakterystyk, uznał pojęcie ogrodu⁴. Niedokończony tekst Foucaulta pozwala widzieć heterotopię ogrodu jako zagadnienie domagające się dopiero nowej oceny w kontekście współczesności.

W ramach wskazanej przez Foucaulta charakterystyki epok, opartej na kryterium czasu i przestrzeni, bardzo wymowne staje się wahanie krytyki, która zmagala się z próbą jednoznacznego zakwalifikowania *W poszukiwaniu straconego czasu*. Wątpliwości dotyczyły w tym wypadku przynależności dzieła Marcela Prousta do powieściowej tradycji XIX lub XX wieku ze względu na sposób prowadzonej przez pisarza narracji. Powieść ta pozostaje nie do przecenienia ze względu na obecne w niej rozważania na temat ogrodu. Model *hortus conclusus* odrzucony wcześniej przez Rousseau budzi także zainteresowanie Prousta. Ogród, w którym przebywa córka Swanna, jest przez niego utożsamiony z kształtującym się za sprawą tego miejsca młodzieńczym wyobrażeniem o tajemnicy miłości. W rozumieniu egzegezy wpisanej w cały tekst Prousta ogród ten także jest jedną ze „stron”. Strony mają swoją strukturę, swój wewnętrzny sens, obserwowany jednak przez długi czas z zewnątrz, niedostępny podmiotowi. Książka Prousta przedstawia proces wyznaczania kierunków wybranych intencjonalnie miejsc, a w konsekwencji stopniową ich interioryzację. Czas jest w tej analitycznej pracy podmiotu próbą budowania i porządkowania własnej przestrzeni, dla której ogród córki Swanna staje się jednym z modeli, wymagającym zrozumienia. Książkę Prousta można zatem traktować jako próbę stworzenia własnej uporządkowanej przestrzeni, dla której tytułowe poszukiwanie jest pracą świadomości konstruującej własny ogród-przestrzeń.

Dla Rousseau znaczenie ogrodu miało charakter synekdochy, *pars pro toto*, absolutyzującej formę *hortus conclusus*, w której najdobitniej miała się ujawniać sztuczna forma przedstawienia natury widzianej w perspektywie oświecenia. Obraz ogrodu Rousseau jest rodzajem uprzedzenia w rozumieniu funkcji, którą sprawuje to pojęcie u Gadamera. Proust natomiast nie wartościuje określonych miejsc przestrzeni, ponie-

⁴ M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” nr 2, 2006, s. 7-13.

waż dla niego każde miejsce wolne od dawnej kwalifikacji może stać się dopiero elementem zainteresowania świadomości. Miejsca są u niego raczej reprezentacją pierwotnego znaczenia, które stopniowo zostaje pozabawione swej skrytości, niż konkretnym fizykalnym odpowiednikiem fragmentu gotowej przestrzeni.

Opozycja między sposobem pojmowania ogrodu u Rousseau i Prousta ma charakter hermeneutyczny. U Prousta realizuje się w pełni proces podwójnej egzystencjalnej i przestrzennej tematyzacji, obecny w dwu etapach ewolucji myśli Martina Heideggera. Egzystencja określa przestrzeń, a przestrzeń określa bycie i tożsamość podmiotu⁵. Zasługą Rousseau jest jednak symboliczne „otwarcie” przestrzeni ogrodu na problemy natury. W przypadku Prousta nie tyle przestrzeń ta jest dla niego już otwarta, ale skonstruować ją trzeba od nowa. Dlatego tak ważny zdaniem Paula de Mana pozostaje, pojawiający się w *Poszukiwaniu* problem lektury w schronieniu, którego dostarcza ogród⁶.

Ogród poddany rozpoznaniu jest dla Prousta tekstem, który trzeba zrozumieć. Dla Rousseau była to już tylko przestrzeń o spetryfikowanym znaczeniu. Ponownie więc, tzn. w świadomy sposób, bo bez uprzedzeń przestrzenno-estetycznych, czyta ten tekst narrator Prousta.

Inną formą lektury jest doświadczenie modernizmu. W tym kontekście powtórnie czyta ogród T. S. Eliot. Łączy on zwłaszcza za sprawą figury *flaneura* interpretację ogrodu z przechadzką modernisty po mieście. Zabieg ten jest ważny ze względu na rodzaj epifanijnego doznania, wtajemniczenia i równoczesnego utożsamienia z miastem. Eliot przebywa w ogrodzie poddanym fragmentacji, w przestrzeni nieciągłej, której elementy domagają się każdorazowego, indywidualnego określenia i próby rekonstrukcji całości. Sytuacja przedstawiona przez autora *Ziemi jałowej* ma już inne znaczenie egzystencjalne niż ta przedstawiona przez Milтона w *Raju utraconym*. Różnice wynikają z większego u Milтона przekonania o ideologicznej bliskości biblijnego wzorca ogrodu. Wiadomo także, że Eliot krytycznie odnosił się do poetyki swojego poprzednika. Różnice wynikają więc także z historycznoliterackiej perspektywy interpretacyjnej. Rozwiązanie tej sprzeczności można odnaleźć u samego Milтона. Podstaw do wyjaśnienia różnicy dzielącej obu autorów dostarcza

⁵ Por. na ten temat rozważania H. Buczyńskiej-Garewicz w książce: *Miejsca, strony, okolice*; Kraków 2006.

⁶ Por.: P. de Man, *Czytanie (Proust)*, [w:] *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 76-77.

częściowo hermeneutyczna interpretacja zaproponowana przez Jamesa Dougala Fleminga w książce *Milton's Secrecy*⁷. Badacz widzi wpisana w poemat Milтона opozycję między językiem monologowym, reprezentowanym w kwestiach wypowiedzianych przez Szatana, a językiem dialogowym, danym człowiekowi przez Boga w Raju. Dar ten może stać się zdolnością, którą posiada człowiek także po wygnaniu z biblijnego ogrodu. Wartość języka dialogowego jest ukryta w tekście Milтона i staje się jedną z najistotniejszych cech poematu. Cecha ta pozostała jednak niewidoczna w późniejszej tradycji interpretacyjnej kształtującej rozumienie poematu Milтона.

Nasuwa się przy tym analogia, która jak się wydaje, nie była powszechnie komentowana w opiniach poświęconych Proustowi. Dostrzec można mianowicie aluzję zawartą w dziele Prousta, tytule całości cyklu, oraz jego ostatniej części. Czas jest zatem u Prousta „utracony”, jest też „odnaleziony”. Określenia te można uznać za widoczne odwołanie do dwu tekstów Milтона, *Raju utraconego* oraz mniejszego poematu *Raj odzyskany* – Czy to tylko przypadek?⁸ Analogia ta pozwala spojrzeć w innym świetle na dzieło Prousta, które w tym kontekście staje się już nie tylko powieścią o poszukiwaniu, ale także kreacji przestrzeni. Poszukiwanie i tworzenie przestrzeni to pojęcia, które w szczególny sposób wpisują się również w wymiary myśli Heideggera. Podobna też jest w przypadku niemieckiego filozofa i francuskiego pisarza odpowiedniość między biografią a ewolucją dzieła. Konstrukcja właściwego sensu *Poszukiwania* została zawieszona między dwoma punktami perspektywy narracyjnej, spojrzeniem młodego Marcela i ostateczną próbą oceny własnego życia, dokonywaną przez dorosłego mężczyznę. W przypadku Heideggera można z kolei mówić o linii ewolucyjnej myśli, która przebiega od początkowego momentu wyznaczanego przez *Bycie i Czas* do jego późnych tekstów, w których do głosu dochodzą problemy języka i metafory. Ważny w tej filozofii jest także początkowy moment, w którym mówi się o kształtowaniu świadomości podmiotu (*dasein*) w relacji do elementów przestrzeni. Samoświadomy podmiot może ostatecznie podjąć próbę

⁷ Por. zwłaszcza rozdział 4: *Talking and Learning In Paradise* [w:] J. D. Fleming, *Milton's Secrecy*, Ashgate, Hampshire 2008, s. 123–158.

⁸ Sugerowana w obecnych rozważaniach zbieżność powieści Prousta i poematu Milтона otrzymuje dodatkowy komentarz w postaci wcześniejszych dokonań literackich Prousta. Pierwsza jego powieść, *Rozkosze i dni* była tytułową aluzją do dzieła Hezjoda. Istotne są w tym wypadku także późniejsze pastisze stylu słynnych pisarzy XIX wieku dokonywane przez autora *Poszukiwania*.

przyjęcia tajemnicy bycia objawionej w chwili epifanii rzeczy. Myślą przewodnią filozofii Heideggera jest poszukiwanie możliwości wyjścia poza aspekty przestrzeni fizycznej⁹. Znaczenie przestrzeni ma u niego nie tyle charakter konkretnego miejsca, ale jest kategorią świadomości podmiotu. Podobnie postępuje Proust. Jego przestrzeń jest pierwotnie pusta, mimo że pamięć i emocje kierują zainteresowanie na określone elementy tejże przestrzeni. Niepokój Marcela bierze się z przekonania, że dominujące uczucie swojskości związane ze „stronami” czy przedmiotami nie jest w pełni adekwatne wobec przedmiotowych znaków życia światowego¹⁰. Powieść Prousta jest zatem procesem kształtowania przestrzeni, w której ogród przyjmuje nie tylko znaczenie azylu lub tajemnicy, ale także niedostrzegalnego pierwotnie wzorca. Tak można też tłumaczyć formę narracji prowadzonej z zewnątrz, podobnie jak na zewnątrz figury *hortus conclusus* znajduje się bohater powieści.

Zapowiedź tego typu relacji „z zewnątrz” odnaleźć można w *Raju utraczonym*, gdzie Milton zestawia ze sobą sytuację człowieka przed i po wygnaniu. Okoliczności te dadzą się ze sobą porównać ze względu na wspomniany wcześniej dar języka dialogowego wskazany przez Flegmę. Omówiona przez badacza zdolność dana człowiekowi w nieco innym świetle stawia sam problem wygnania oraz antropologiczne znaczenie ogrodu. Dialogiczność ustanawia tutaj bowiem w nieoczekiwany sposób pewien rodzaj analogii między pierwotną sytuacją człowieka w Raju a potencjalną możliwością użycia daru zachowaną przez niego po wygnaniu. Dialogiczność, o której wspomina Fleming, ma swoje uzasadnienie antropologiczne i teologiczne. Ze względu na pojawienie się człowieka doszło do przestrzennej konkretyzacji oraz określenia geometrycznego wymiaru Raju¹¹. Obecność człowieka w Raju ma charakter aktywny i zakłada współpracę z Bogiem w kształtowaniu przestrzeni. Świadczyć o tym może chociażby fragment Biblii zachęcający człowieka, by czynić sobie ziemię poddaną. U Hugona ze św. Wiktora pojawia się fragment: „człowiek święty, uświęcony i uświęcający”¹², który wskazuje na znaczenie powierzonej funkcji oraz zdolności człowieka. Zdaniem Stanisława Kobie-

⁹ Por. na ten temat: H. Buczyńska-Garewicz, *op. cit.*

¹⁰ Nawiązuję tutaj do typologii znaków Prousta dokonanej przez Gillesa Deleuza w książce *Proust i znaki*, Gdańsk 2000.

¹¹ Por. S. Kobielski, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997. G. Gusdorf, *Mythe et metaphysique*, Paris 1984.

¹² Cyt. za S. Kobielski, *op. cit.*, s. 82.

lusa po wygnaniu człowiek nie znalazł się w całkiem odmiennej rzeczywistości niż ta, którą znał z Raju. Powierzona mu natomiast została kulturotwórcza funkcja nadawania znaczenia przestrzeni¹³. W działalności tej pozostanie zatem pamięć dawnej przeszłości, ujawniająca się jednak nie w dosłownym przywołaniu wzorca uświęconej przestrzeni Raju, ale zmieniona poprzez oznaki zranienia.

Warto w tym momencie powrócić jeszcze raz do krytyki ogrodu ujawnionej w romantyzmie. Szczególny jej przykład stanowi utwór *Kain* Georga Byrona. Utwór ten można właśnie uznać za próbę przedstawienia działań Kaina dokonującego kreacji własnego ogrodu – przestrzeni nowego świata, po opuszczeniu Raju. Kreacja wprowadza tu jednocześnie ambiwalentny sposób rozumienia ogrodu, którego geneza wynika z winy popełnionej przez Kaina. Przykładem podobnej wieloznaczności figury ogrodu może być tytułowy *Ogród udręczeń* Octava Mirbeau. Wieloznaczność ta, z którą będzie się kojarzył w kulturze ogród od czasów romantyzmu, nie musi być rozumiana wyłącznie w kategoriach aksjologicznych. Należy ją raczej traktować jako proces poszukiwania estetycznej funkcji ogrodu, rodzaj współczesnej metafory, otwartej na semantyczne przemieszczenia, unikającej wyrazistego retorycznego puentowania oraz mimetycznego odwzorowania w konstrukcji świata przedstawionego. Obecność takiej metafory ujawnia się w opisie ogrodu Mirbeau. Metaforyzacji sprzyja tutaj także fakt odwołania autora do ogrodu o chińskiej tradycji. Orientalny charakter tej sytuacji wraz z silnym kontekstem emocjonalnym historii miłosnej stanowią dla bohatera niecodzienne źródło obrazu przetworzonego w jego świadomości. Ważnym problemem wprowadzonym przez Mirbeau jest model ogrodu połączanego w jedną całość z przestrzenią miasta. Istotna jest w tym wypadku obecność analogii między zaproponowanym przez Mirbeau rodzajem metaforyzacji a sposobem prezentowania fabularnej przestrzeni. Płynność tej przestrzeni można uznać za jeden z przejawów metafory ogrodu w XX wieku. Ten sposób rozumienia przestrzeni pojawia się już we wspomnianym epifanijnym doświadczeniu *flâneura* u Eliota. Doświadczenie to jest aktem przewartościowania sposobu przedstawienia przestrzeni w źródłowej tradycji związanej z obrazem Raju u Milтона.

Przestrzena bliskość miasta i ogrodu znajduje swoje potwierdzenie także w wypowiedziach teoretycznych innych pisarzy drugiej połowy XIX i początku XX wieku. Wyjątkowego znaczenia nabiera w tym wy-

¹³ Por. Tamże, s. 187.

padku pogląd Baudelaire'a, który utożsamia ze sobą rodzaj euforycznego upojenia odczuwanego zarówno w obliczu ogromu natury jak i wobec miasta. Sądzi on także, że nowoczesność jest przemijająca i stanowi połowę sztuki, a druga połowa jest wieczna¹⁴. W podobnym tonie utrzymana jest wypowiedź Karola Irzykowskiego, dla którego źródeł prezentacji świata literackiego należy szukać nie tyle w rozróżnieniu między obrazem wsi i miasta, ale przede wszystkim wśród zastosowanych rozwiązań estetycznych. Przykładem takiego sposobu myślenia staje się powieść *Patuba* tegoż autora, której znaczna część dzieje się w ogrodzie lub też odwołuje do konstrukcji przedstawionego ogrodu. Przestrzeń ogrodu znalazła tu swój dodatkowy komentarz w poszukiwaniach formalnych autora. Powieść stanowi bowiem jeden z pierwszych przykładów powieści warsztatowej w literaturze, co warto podkreślić, wcześniejszy od *Fatszerzy* André Gide'a. Nowatorstwo formalne Irzykowskiego zbiega się w tym wypadku w szczególny sposób z tematem ogrodu, który w znaczny sposób kształtuje przestrzeń przedstawianych w powieści zdarzeń. Wraz z wcześniej wskazanym tytułowym podobieństwem ostatniej części *Poszukiwania* Prousta i poematu Milтона, także w *Patubie* dostrzec można kolejny przykład obecności ogrodu ukrytej za poszukiwaniem formy narracyjnej adekwatnej wobec estetycznych potrzeb dwudziestowiecznej literatury.

Wskazane dotychczas zjawiska stają się dowodem poszukiwania właściwej reprezentacji przestrzennej dla figury ogrodu. Szczególnie wymowna pod tym względem jest ukryta krytyka *hortus conclusus*. Ilustracją tego problemu są też późniejsze próby stworzenia całościowej charakterystyki przestrzeni zakończone powodzeniem u Prousta. Kolejnym przykładem jest także wskazany wcześniej dialogowy proces uczestnictwa człowieka w sakralizacji przestrzeni przebiegający od doświadczeń Milтона do epifanii doznawanych przez postać *flaneura* w utworach Baudelaire'a i Eliota. Kulturowe działania zmierzające do ponownego określenia wymiarów ogrodu znajdują swoją kulminację w próbie zjednoczenia miasta i ogrodu u Mirbeau, ale też w formie nowej urbanistycznej poetyki Eliota, w której zostają ukryte elementy symboliki ogrodu. Widać przy tym wyraźną analogię między przemianami perspektywy kulturowej i światopoglądowej z jednej strony, a próbami konstruowania nowej charakterystyki przestrzennej świata przedstawionego z odpowiadają-

¹⁴ Por. Ch. Baudelaire, *Dzienniki poufne*, [w:] tegoż, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 254.

cymi mu rozwiązaniami formalnymi utworu z drugiej. Wszystkie te zjawiska zmierzają w kierunku stworzenia sugestywnej metafory, która stanie się reprezentacją ogrodu. Metafora taka powstaje za sprawą estetycznego i poznawczego przesunięcia, którego rezultatem jest ogród odnajdujący swoją reprezentację w geometrycznej charakterystyce miasta.

Za krytyką zamkniętej przestrzeni *hortus conclusus* kryje się określone wyobrażenie geometryczne. Z podobnym przewartościowaniem mamy do czynienia we współczesnej fenomenologii oraz hermeneutyce. Postulat wyjścia poza geometrię, traktowaną jako metodologiczne i poznawcze ograniczenie, zaproponował Edmund Husserl. Oznak podobnej krytyki przestrzeni fizycznej można się dopatrywać także u wspomnianego wcześniej Heideggera. Kontekstu dla charakterystyki ogrodu dostarczają również założenia Jeana Paula Sartre'a oraz Gastona Bachelarda. Dla pierwszego z nich pierwotnym doświadczeniem człowieka jest doznanie osamotnienia i przerażenia, dla Bachelarda natomiast jest nim poczucie bezpieczeństwa reprezentowane przez przestrzeń domu¹⁵. Takich skrajnych kwalifikacji pozbawiona jest charakterystyka przestrzeni podmiotu u Heideggera, konstruującego dopiero swój właściwy świat. Doświadczenia Sartre'a, Bachelarda oraz Heideggera jest jednak w stanie połączyć przedstawiona tutaj heterotopia metafory ogrodu.

Geometryzacja, pewien jej rodzaj, który można by wiązać z charakterystyką prekułturową czy mitologiczną, łączy w bardzo swoisty sposób miasto i ogród. U starożytnych Persów proces przejmowania przez miasto charakterystyki ogrodu, który obserwujemy współcześnie, mógł przebiegać w odwrotnym kierunku. To miasto często stawało się geometrycznym wzorem dla ogrodu¹⁶ (*sic!*). Także przestrzeń Prousta zyskuje u niego wyraźny porządek geometryczny, który odsyła do wielkiej tradycji symbolicznej. Pisarz porównał swoje dzieło do katedry, a tę zaś do ogrodu. Ogród pojawia się zatem po raz kolejny jako model konstrukcji narracyjnej.

Filozoficzny kontekst hermeneutyki nasuwa jeszcze jedną wątpliwość. Heidegger, dokonując krytycznej analizy przestrzeni, w późniejszych swoich pismach odwoływał się do obrazu leśnych ścieżek, będących metaforą procesu myślenia¹⁷. Filozof był w tym wypadku wierny

¹⁵ Por. na ten temat uwagi H. Buczyńskiej-Garewicz, dz. cyt.

¹⁶ Por. S. Kobielski, dz. cyt., s. 136.

¹⁷ Por. na ten temat: H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt. s. 192-205. M. Heidegger, *Zur Sache des Denkens. Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens*, Tübingen 1969;

tradycji zapoczątkowanej przez Friedricha Schillera, który podjął krytykę ogrodu, przeciwstawiając mu wzniosłość lasu i nieskrępowanej natury. Pojawiająca się tutaj sprzeczność jest jednak pozorna. Stanowi ona bowiem kolejne otwarcie „ogrodu o rozwidlających się ścieżkach”. Określenia tego nie należy rozumieć wyłącznie jako aluzji do opowiadania Jorge Luisa Borgesa, ale przede wszystkim można w nim widzieć jedną z estetycznych zasad tradycji chińskiego ogrodu. W tym miejscu kończy się funkcja pozornego pustego miejsca pozostawionego we współczesnej kulturze, a otwiera przestrzeń transkulturowego dyskursu, przewidzianego immanentnie przez ogród w poetyce skrytości jego przestrzeni.

HERMENEUTICS AND PRAGMATICS OF A GARDEN

Streszczenie

In research and also common meaning basically a notion of a garden is considered as a historically specified representation of a style and tradition. Saving this historical context in the present thesis author ask a question about the universal features of this notion as well. These features are especially important considering a tradition of modernism and the contemporary ways of creation of space. In the contemporary approach to the problem of space there are a visible drift of confrontation between nature and culture. This impact gives an opportunity of a renewed look on the issue of a garden.

In this paper a notion of a garden is shown in the context of hermeneutics of H. G. Gadamer and crosscultural aesthetics of W. Welsch. This theoretical attempt let show the universal features of a garden on the symbolic level and reveal the universal anthropological functions of this notion. This context opens the possibility of the comparison between different cultures and shows garden as an geometrical, sensual and cognitive pattern of this process as well.