



Powieść *Locus Solus* stała się literackim znakiem rozpoznawczym Raymonda Roussela. Jak zauważa Michel Foucault, nazwisko głównego bohatera Martiala Canterela obecne jest w tradycji krytycznej jako stylistyczny pseudonim używany wymiennie z nazwiskiem autora (ROWIŃSKI, 1979, s. 8, 15). Reprezentacja ta utrwalona przez badaczy nabiera szczególnego znaczenia wobec podejmowanego tematu parku/ogrodu. Canterel byłby w tym wypadku symbolicznym potwierdzeniem cech surrealistycznej poetyki Roussela, która podobnie zostaje źródłowo spowinowacona z parkiem/ogrodem jako miejscem akcji. Canterel jest więc nie tylko ze względu na tradycję krytyczną dysponentem cech stylu pozostałych książek Roussela, lecz także właścicielem ogrodu. Do modelu interpretacyjnej wykładni, o którym wspomina Foucault, należy zatem dodać również inny model, silnie określonej semantycznie przestrzeni. Zestawienie awangardowego przedmiotu literatury z utrwalonym kulturowo topologicznym wyobrażeniem ogrodu wydaje się zapowiadać tak samo absurdalnie obiecujące odkrycia, jakimi dla towarzyszącej pisarzowi krytyki były próby przełamania opinii o jego grafomańskiej obsesji zdradzającej jedynie symptomy choroby psychicznej autora. Tym bardziej uzasadnione jest szaleństwo takiej próby, że potwierdzone zainteresowaniem Roussellem autora – *nomen omen* – *Historii szaleństwa*. Obok pytania o związek między awangardowym pomysłem literackim i ogrodem pojawia się kolejne: czy na tak ukształtowany wybór krytyków mógł mieć wpływ także element świata przedstawionego w postaci silnie określonego przez kulturę modelu przestrzeni ogrodu? W tym znaczeniu pytanie o park Roussela byłoby pytaniem metodologicznym o metaforę źródłową, która nie tylko organizuje narracyjny wymiar powieści, lecz także włącza do niego obiektywizujące rozważania interpretacyjne, podporządkowując je nadrzędnemu modelowi systemu kultury, stawiając badaczy na równi z naiwnymi czytelnikami powieści Roussela.

Wstępne wyznaczenie zakresu semantycznego ukrytego w tytule utworu otwiera dodatkowe możliwości interpretacyjne. Wśród znaczeń łacińskiego słowa *locus* słownik podaje takie określenia, jak: ‘miejsce, obszar, okolica, kraina; pl strony; osada; **miejsce przeznaczenia, część ciała**; położenie, usytuowanie; **punkt widze-**

nia; siedziba; przestrzeń; powierzchnia, grunt (pod coś, zajęte czymś); przen. miejsce (dla kogoś, czegoś), dla czyjejś aktywności; możliwość, swoboda robienia czegoś; pozycja, kolejność; stan, pochodzenie, urodzenie; traktowanie, poważanie, poszanowanie, względy, uznanie; okazja, sposobność, (właściwa) pora; wyjątek; argument, przedmiot, teza, temat' (KORPANTY, red., 2001). Pojęcia te łączą kilka kategorii: od miejsca i przestrzeni, przez nawiązania do ludzkiego ciała, po zjawiska należące do porządku retoryki, argumentacji i wypowiedzi. Ujawniają także szczegółowe atrybuty, określające ich kontekstowe funkcje i relacyjny charakter. Miejsce jest fragmentem przestrzeni wybranym ze względu na przeznaczenie dla kogoś, czyjejś aktywności, jest dla niego siedzibą, reprezentacją zdomowionego podmiotu; określone jest dlatego, że ujawnia pewien punkt widzenia, a wraz ze znaczeniem gruntu i argumentu konotuje przygotowywanie trwałej podstawy dla czegoś, jakiegoś przedmiotu lub stanowiska, konotuje dynamiczną zmianę, a równocześnie swobodę robienia czegoś, konieczność podejmowania określonej aktywności, zaangażowania w przestrzeń. Grunt należy uprawiać w znaczeniu kultury rolnej, można też uprawiać sztukę. W obu przypadkach, zgodnie z łacińską etymologią, można kulturować, tzn. 'opiekować się' ziemią lub kulturą, a więc także kształcić związane z tymi obszarami umiejętności (łac. *colere, cultus*), co w odniesieniu do tytułu Rousseła oznaczałoby zakres specjalistycznych procedur i czynności przypisanych określonej przestrzeni.

Kolejne słowo tytułu powieści Rousseła precyzuje dodatkowo zakres miejsca. *Solus* – 'samotny, opuszczony, sam; nieuczęszczany, odludny, opuszczony, jedyny, nie mający równego sobie, wyjątkowy' (KORPANTY, red., 2001). Przytoczone cechy wskazują na wieloznaczność pojęcia obecną w ukrytej sprzeczności 'jedyny' i 'opuszczony'. Przedmiot lub miejsce wyjątkowe nie mogą być opuszczone, by można określić ich wartość. Oba pojęcia powtarzają tę samą cechę semantyczną, którą jest właśnie 'wyjątek' i 'wyjątkowy'. Zgodnie z nominalno-atrybutywną frazą tytułu, otrzymujemy tautologiczną całość – „wyjątkowy wyjątek”. Wyrażenie to jest także ilustracją doświadczenia podmiotu uczestniczącego w kulturze, którego świadomość zanurzona w przestrzeni znakowej łączy w sobie dwie postawy: aktywnego użytkownika poszukującego znaczenia nowego miejsca w relacji do wykształconego przez siebie porządku wartości oraz zdomowionego uczestnika akceptującego miejsce jako przestrzeń własnego siedliska. Miejsce ogrodu Canterela jest z pewnością wyjątkowe i jedyne, co podkreśla stylistyczna funkcja tekstu i zakres badawczych osobliwości. Pozostaje także odludne jako własność ekscentrycznego badacza do chwili, gdy pojawią się w ogrodzie goście, a wraz z nimi pretekst objaśniającego spaceru po parku.

Konstrukcja powieści Roussela to układ wyraźnie określonych sekwencji odpowiadających pojawiającym się w niej mikroopowieściom, które pełnią funkcję komentarzy do genezy wynalazków i uzasadniają ich pragmatyczne zastosowanie. Pretekstowy charakter spaceru po parku odpowiada sekwencyjnemu **rozplanowaniu** utworu. Inaczej mówiąc, układ utworu jest powtórzeniem przestrzennego układu parku. Widać w tym zabiegu grę, którą podejmuje z czytelnikiem autor, sugerując, że park jest czymś uprzednim wobec prezentowanych wynalazków, przedmiotów myśli. Chętnie zapominamy, uznając park za rodzaj przejętego do powieści kulturowego stereotypu, pełniącego funkcję neutralnego drugiego planu, że miejsce akcji też zostało zaplanowane przez pisarza, podobnie jak prezentowane mikrofabuły.

Pojawiające się w parku wynalazki i przedmiotowe konstrukcje są elementami architektury przestrzeni. Tutaj można by się zgodzić z Alainem Robbe-Grillem (a zainteresowanie jednego z twórców *nouveau roman* autorem *Locus Solus* należy uznać za szczególny komentarz do warsztatowych cech tej powieści) oraz Foucaultem, twierdzącymi, że język Roussela jest pustym gestem retorycznym, ponieważ opowieści pełne faktograficznych odwołań historycznych i kulturowych lub wystylizowanych na takie fikcjonalnych wersji stają się w istocie materiałem architektury ogrodu. Związek między architekturą parku a sekwencyjnością utworu ma też odwrotne i wzajemne znaczenie, gdy park wzmacnia strukturę powieści i pozwala na wprowadzenie narracyjnego uporządkowania wedle logiki spaceru oraz rozmieszczonych na jego trasie obiektów. Opowiadana historia ma konstrukcję łańcuchową i szkatułkową zarazem, ponieważ historie raz wynikają jedna z drugiej, to znów są opowiadane jedna w drugiej. Aby sprawnie przeprowadzić przyjemność spaceru, wystarczyłoby jedynie deiktyczne wskazywanie przez właściciela parku na pojawiające się po drodze obiekty. Otrzymują one jednak, poza technicznymi wyjaśnieniami, dalsze rozwinięcia w postaci dołączonych do przedmiotów historii o ich kulturowej przeszłości, której pretekstem są relacje o dawnych podróżach do odległych egzotycznych krajów. Opowieści te dostarczają informacji o prowadzonych przez Canterel pracach badawczych, poszukiwaniach historycznych źródeł i odnalezionych dokumentach. Narrator powieści ujawnia zasady pracy głównego bohatera i narracyjne relacje łączące elementy przestrzeni z prezentowanymi historiami, gdy mówi:

Poszperawszy w pamięci, Canterel wybrał kilka historii, które mogły mu dostarczyć ciekawych tematów plastycznych (ROUSSEL, 1979, s. 98).

Po tym wprowadzeniu następuje opis i wyliczenie tematów związanych z przedstawionymi w utworze postaciami i przedmiotami zajmujący w polskim wydaniu blisko 20 stron *Rozdziału III*. Poprzedzająca ten fragment część rozdziału, o podobnej objętości, to opis kolejnego z etapów spaceru. Jego celem jest zaznajomienie gości z funkcją „gigantycznego diamentu”, w którym umieszczone zostały przedmioty z dopisanymi do nich wyjaśnieniami-historiami. Wypowiedź narratora określa wyraźnie pretekstowy charakter kolejnych opowieści. Fragment ten wskazuje, że Roussel odwraca przychylną zależność między tekstem i obrazem. Opisane historie nie są, jak można by oczekiwać, prostą konsekwencją powieściowej konwencji. Celem ostatecznym nie jest dla Canerela/Roussela tekst, ale obraz, fabuła *Locus Solus* nie służy więc do czytania, ale do oglądania. Pretekstowy układ fabuły zamienia ją w przedmiot ikoniczny, ustanawiając relację elementu określanego i określającego, w której wizualny obiekt wyznacza miejsce historii, dokonując przekształcenia metaforycznego znaczenia. Jest to także przekształcenie dokonane na oczekiwaniach samego czytelnika.

Wypełniony animowanymi przedmiotami diament wraz z obecnym w następnym rozdziale wielkim szklanym kontenerem to nic innego jak ikoniczny ekwiwalent metafory, dosłownie, tzn. przedmiotowo, przedstawiona powieść szkatułkowa lub kognitywna metafora pojemnika. Znaczenia tych przedmiotów, skompresowane do wymiarów bryły kontenera, ujawniają się dopiero w przypisanych im historiach, a sam układ wizualny przedmiotów wskazuje na proces przekształceń dokonywanych na poziomie pojęć tradycji kultury. Ontologia samego parku też wydaje się niepewna i podsztyta anegdota, co zmartwi tych czytelników, którzy są miłośnikami rzeczywistości i traktują park jedynie jako tło zacisznej lektury. Mogłoby się jednak okazać, że czytelnik taki obywa się doskonale także bez ogrodu, gdy na ścieżkach swojej pretekstowej perspektywy oczekuje jedynie spotkania z przewodniczką fabułą. Być może ostatecznie więc przy okazji spaceru po parku Roussel chce powiedzieć, że każdy ma taką tautologię, w której fabuła jest przestrzenią, a przestrzeń fabułą, na jaką ów człowiek sobie zasłużył.

Warto przyrzeć się bliżej obu szklanym bryłom, jak chce tego Canterel, gdy oprowadza po parku swoich gości. W tej sytuacji trudno pogodzić dwa wyraźnie obecne w powieści komponenty estetyczne: park jako element natury i grę pustych semantycznie konceptów retorycznych według Foucaulta. Zastanawia powód takiego kompozycyjnego i tematycznego zestawienia w powieści Roussela. Rozwiązanie tego dylematu przynoszą pojęcia z pogranicza dziedziny optyki, teorii sztuki, architektury oraz literatury. Chodzi o zapowiadane w tytule operacje anamorfozy i ornamentu. Oba z tych zabiegów zostały wpisane jako rodzaj kryptoinformacji do utworu

Roussela. Pierwsze z tych pojęć potwierdza przedstawiona funkcja parku, którego przestrzeń decyduje o rozmieszczeniu i semantycznych zależnościach pozostałych elementów powieści, a w konsekwencji prowadzi do metaforycznego odwrócenia relacji między słowem literatury a obiektem ikonicznym. Jurgis Baltrušaitis w książce poświęconej anamorfozie podkreśla, że ten zabieg o wielowiekowej tradycji jest wciąż obecny we współczesnej kulturze (BALTRUŠAITIS, 2009). Wstępny rozdział książki Baltrušaitisa zapowiada, że ma ona być dyskusją z jednowymiarowym rozumieniem perspektywy jako „czynnika realistycznego”, pokazaniem, że należy ją traktować raczej jako jedną z możliwości przedstawienia i kolejny rodzaj optycznego złudzenia znanego już tradycji architektury antycznej (BALTRUŠAITIS, 2009, s. 7–18). Autor widzi w anamorfozie nie tylko pojęcie z dziedziny sztuki, lecz także źródło literackich inspiracji. Za Jean-Claude’em Margolinem, który poszukiwał cech surrealizmu w anamorfozach XVI wieku, porównuje ten sposób przedstawienia do figury retorycznej¹. Cechą wspólną anamorfozy i figury jest przekształcenie przedmiotu lub pojęcia dokonane z nowej perspektywy (por. BALTRUŠAITIS, 2009, s. 255–266). Jak pisze Baltrušaitis: „Alegorie-anamorfozy, anamorfozy-alegorie, oba te przeciwstawne przebiegi tego samego rozumowania zderzają się i wzajemnie odpierają. Skoro anamorfoza jest alegorią, [według Margolina – M.G.] to alegoria jakiegokolwiek natury staje się anamorfozą i to przede wszystkim w dziedzinie literatury” (BALTRUŠAITIS, 2009, s. 255). Cechą anamorfozy jest więc nie tylko ikoniczna prezentacja świata, lecz także sposób rozumowania. Anamorfoza, zdaniem Baltrušaitisa, „obrazuje cały ład poetycki i system świata. Służy także do definiowania bezładu” (BALTRUŠAITIS, 2009, s. 256).

Park, który na początku mógłby wydać się jedynie rodzajem tła fabularnych zdarzeń lub wystawienniczą przestrzenią prezentacji osobliwości, znajduje semantyczne odbicie w sekwencyjnym układzie historii. Określenie odbicia należy traktować dosłownie na prawach aktywnie semantyzującej całość metafory. Wśród rekwizytów pomocnych w ukazywaniu odbicia szczególne miejsce znajdują wszelkiego rodzaju pryzmaty, lustra, soczewki, do tego zestawu można też włączyć konstrukcje diamentu i szklanego kontenera, zajmujących uprzywilejowane optycznie miejsce na końcu esplanady, którą Canterel wieździe swoich gości:

Jako punkt docelowy mistrz obrał teraz coś w rodzaju gigantycznego diamentu, który wznosił się na krańcu esplanady

¹ Odwołanie do Margolina nie jest bez znaczenia także ze względu na zainteresowanie samych surrealistów, z André Bretonem na czele, twórczością Roussela oraz próby jej definiowania jako prekursorskiej wobec tego nurtu, o czym pisze we wstępie do polskiego wydania Cezary ROWIŃSKI (1979).

i przez swój nadzwyczajny blask wielokrotnie już przyciągał z dala nasze spojrzenia (ROUSSEL, 1979, s. 73)

– aż po szklaną klatkę z ożywianymi postaciami opowieści:

Dotarłszy w ślad za Canterelem do końca esplanady, zaczęliśmy schodzić w dół pośród gęstych trawników, prostą, łagodnie spadzistą alejką z żółtego piasku, która niebawem zesłała na równinę, gdzie poszerzyła się nagle, otaczając niczym rzeka wyspę bardzo wysoką, gigantyczną klatkę ze szkła, której prostokątna podstawa mogła mieć jakieś dziesięć na czterdzieści metrów (ROUSSEL, 1979, s. 119).

Dwa przytoczone fragmenty wskazują, że Roussel projektuje miejsce dla swoich mikronarracji na wzór perspektywy i krajobrazu parku/ogrodu. Interesują autora zbiegi perspektywiczne i optyczne sugestie. W opisie pierwszego z przedmiotów zaznacza się wyraźnie jego „pryzmatyczna” funkcja. Narrator stwierdza dalej, że

ów klejnot [...] w pełnym słońcu raził promieniami, które otaczały go ze wszystkich stron jak wiązki ognia. [...] miał fasetowy szlif jak prawdziwy szlachetny kamień i zdawał się zawierać rozmaite ruchome przedmioty (ROUSSEL, 1979, s. 73-74).

Każdy z tych widzianych początkowo z oddali przedmiotów stanowi jedną z zaprezentowanych w *Rozdziale III* historii. Emisja promieni wraz z potęgującym ten efekt fasetowym kształtem zbiornika wskazują na podobieństwo przedmiotu do układów optycznych przekształceń stosowanych w anamorfozie. Potwierdzeniem są kolejne uwagi narratora i zarazem jednego z uczestników spaceru, które wskazują, że „pożądany efekt nastąpił na zasadzie złudzenia optycznego”, podkreślają powszechność wrażenia zmysłowego, któremu ulegają uczestnicy: „nasze zniewolone oczy”; mówią o zniekształceniu dokonany na potrzeby środowiska diamentu: „mistrz wpadł na pomysł, by sporządzić i umieścić we wnętrzu diamentu kolekcję zabaweczek-ludzików” (ROUSSEL, 1979, s. 80, 87, 97). W tym znaczeniu dosłownie i zarazem metaforycznie należy traktować pojęcie rozplanowania poszczególnych opowieści będących konstrukcyjnymi sekwencjami, na których opiera się cały utwór. Dosłownie i perspektywicznie określona jest przestrzeń, którą autor zestawia paralelnie z kolejnymi historiami. Opowieści te „rozemieszczone” są w przestrzeni zgodnie z zapowiadającymi je pretekstowo przedmiotami-wynalazkami. W tak skonstruowanej metaforze raz układ parkowych ścieżek, raz opowieść staje się określanym i określającym komponentem znaczenia. Widać w tym paralelnym

układzie zależności semantyczne, podwojenie struktury tekstu Roussela, które dla Foucaulta jest jedną z charakterystycznych cech stylu autora *Locus Solus* (por. FOUCAULT, 2001).

Baltrušaitis zwraca także uwagę, że „W metafory anamorfoz optycznych wpisywały się pewne przejawy patologii umysłowej” (BALTRUŠAITIS, 2009, s. 256). Odwołuje się w tej kwestii za Yvette Conry do analizowanej przez nią pracy z 1712 roku *Anima Brutorum* autorstwa Thomasa Willisa, profesora filozofii naturalnej w Oksfordzie. Baltrušaitis zwraca uwagę, że według teorii Willisa, mózg „miałby być wyposażony w mechanizm odbijający i załamujący, podobny do instalacji optycznej. Jego centralna część rdzeniowa, »komnata duszy«, otoczona jest zwierciadłami dioptrycznymi”; i dodaje, że brytyjski filozof „mnoży takie porównania” w całej książce (BALTRUŠAITIS, 2009, s. 256–257). W *Locus Solus* Roussela jednym z obiektów umieszczonych w konstrukcji diamentu jest głowa Dantona, złożona „tylko z kory mózgowej, mięśni i nerwów”; jak wyjaśnia Canterel zgromadzonym,

jest to wszystko, co pozostało z głowy Dantona, którą zyskał na własność zbiegiem dawno już minionych wydarzeń (ROUSSEL, 1979, s. 81).

Głowa została zanurzona w cieczy *aqua micans* przewodzącej impulsy nerwowe, umożliwiającej oddychanie i wprawiającej w ruch zgromadzone w niej przedmioty. Hiperboliczny obraz stworzony przez Roussela pozwala Canterelowi odczytywać z ruchu warg ślady dawnych mów Dantona.

Wśród autorów, którzy w XVII wieku przyczynili się do popularyzacji anamorfoz we Francji, Baltrušaitis wymienia Salomona de Caus, inżyniera i architekta, autora dzieła *La Perspective avec la raison des ombres et des miroirs*, wydane po raz pierwszy w Londynie w 1611 roku, a następnie Paryżu w 1624. De Caus zajmował się także pałacowymi ogrodami w Richmond i Greenwich. Drugim autorem jest uczonego i matematyk Jean-François Niceron, autor dzieła *La Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux* (Paryż 1638) oraz jego poszerzonego łacińskiego pośmiertnego wydania pt. *Thaumaturgus opticus, seu Admiranda optices per radium directum, catoptrices per radium reflectum*, które ukazało się we Francji w latach 1652 i 1663. Pełny tytuł mówi, że jest to książka, „w której, prócz skrótownego przedstawienia i ogólnej metody zwyczajnej perspektywy, ograniczonej w praktyce do pięciu regularnych brył, naucza się również sposobu robienia i konstruowania wszelkiego rodzaju niekształtnych figur, które, widziane z właściwego punktu, ukazują się we właściwych proporcjach” (BALTRUŠAITIS, 2009, s. 47). Dzieło łączy, jak pisze Baltrušaitis, „dwie dziedziny: osobliwą perspektywę oraz

sztuczną magię cudownych efektów” (BALTRUŠAITIS, 2009, s. 47). Niceron wspomina w swojej książce także „o automatach”, a wśród nich o „głowie z brązu wykonanej przez Alberta Wielkiego, która mówiła, jakby była zbudowana naturalnie” (BALTRUŠAITIS, 2009, s. 47). Opis ten przypomina swoisty „artefakt” Canterela w postaci ożywionej przez niego za pomocą magicznych wynalazków naukowych głowy Dantona. Ten oksymoron łączący magię i naukę w formie optycznej iluzji, to, co ujawnia się w tematyce dzieła Nicerona, ujawnia się także w powieści Canterela i wpływa na styl oraz atmosferę całego utworu. Magia jako iluzja wywołana przez umysł badacza stanowi centralny problem narracyjny, określający semantyczne i przestrzenne relacje między przedstawionymi przedmiotami. *Locus Solus* z jego „regularnymi” i „niekształtnymi” zarazem bryłami jest miejscem i aparatem optycznym jednocześnie, w którym dokonuje się anamorfotycznego przekształcenia zgodnie z łacińskim zakresem nazwy. Byłby także, podobnie jak dzieło Nicerona, traktatem, który „przekazuje wiedzę w formie opowieści” (BALTRUŠAITIS, 2009, s. 47). Jest to więc przekształcenie z „perspektywy” i przez specyficzny „punkt widzenia”.

Poznanie intertekstualnych funkcji tych optycznych paralel wymagałoby odrębnych badań. Nie ulega jednak wątpliwości, że podobieństwa, które można by rozumieć jak wyprofilowaną świadomość kulturową, związaną z tradycją rytmu narracyjnego i optycznego porządku określonego w tradycji, stają się, poza grą językową, na którą zwraca uwagę Foucault i inni badacze, widoczną cechą stylistyczną powieści *Locus Solus*. Wprowadza ona samodzielny typ optycznej symboliki, potwierdzony w tradycji kultury.

Przywołany wcześniej charakterystyczny fragment, w którym Roussel porównuje ścieżkę do rzeki, a jedną z parkowych osobliwości do wyspy, wskazuje, że pisarzowi wyraźnie zależy, by wraz z metaforą łączącą perspektywiczny układ przestrzeni z opowieścią wprowadzić do utworu jeszcze kolejny element: autor porównuje ścieżkę z piasku do rzeki, a szklaną klatkę – do wyspy. Dzięki pretekstowej konstrukcji utworu Roussel buduje dwa poziomy światy ekologicznej tekstu, która w rozumieniu Marii Gołaszewskiej jest problemem głęboko utrwalonym przez zmieniające się historycznie modele kultury, wpływające na zachowania podmiotu (por. GOŁASZEWSKA, 2000). Pierwszym z poziomów jest układ przestrzenny parku, drugim – związane z parkiem odwołania do symboliki natury, które – podobnie jak organizacja przestrzeni – znajdują kontynuację w opowieści z mitologicznym tematem natury jako symbolicznym wzorcem sprawiedliwego państwa. To także kolejny z przykładów strukturalnego podwojenia w powieści.

Gołaszewska, określając zasady ekoestetyki, definiuje pojęcie postawy proekologicznej jako „nastawienie wobec rzeczywisto-

ści realnej lub wartości, a także wobec ludzi i otoczenia”; i kontynuuje: „to znaczy pozytywne nastawienie do zjawisk, którymi zajmuje się szeroko rozumiana ekologia, w połączeniu z postawą estetyczną, czyli reagowaniem na piękno w rzeczywistości i sztuce. Chodzi więc o szczególny przypadek synergetycznego zdwojenia postaw: gdy ktoś wrażliwy na piękno jednocześnie żywo reaguje na środowisko, otoczenie, zwłaszcza przyrodę” (GOŁASZEWSKA, 2000, s. 48-49). Filozofka podkreśla jednocześnie, że tego typu postawy „ufundowane w głębokiej warstwie osobowości przedstawiają wielką różnorodność i bogactwo”, obejmują różne typy działań proekologicznych od nauki przez „momenty światopoglądowe” po „sztukę o tematyce przyrodniczej [...]”. Postawy te powstawały i rozwijały się w ciągu niemal całej historii ludzkości, zaś nową jakość uzyskały w wieku XX jako *ekologia nowoczesna* – naukowa, instytucjonalna” (GOŁASZEWSKA, 2000, s. 49). Łączy wyraźnie aktywną postawę światopoglądową podmiotu z warstwą utrwalonych znaczeń kulturowych, co odpowiada zakresowi pojęcia *locus* obejmującego ugruntowane, statyczne znaczenie kulturowo określonego miejsca z aktywnością punktów widzenia zadomowionego w tej przestrzeni podmiotu.

Nie byłoby parku Canterela bez anegdoty i podróży, o czym świadczą dwie wprowadzające historie, które funkcjonalnie uzupełniają się jako przedmioty architektury. W ich wzajemnym połączeniu, dla którego pretekstowym wyjaśnieniem wydaje się wyłącznie kryterium estetyczne, ujawnia się też drugi ze wspomnianych poziomów semantycznych powieści: odwołanie do symbolicznej funkcji natury. Jednym z takich symboli jest kamienna nisza, którą właściciel parku na sześć lat pozostawił pustą. Jak się dowiadujemy z legendarnej historii sięgającej czasów króla Artura, nisza powstała na cześć młodej królowej Hello panującej w bretońskim mieście Gloannic, które odkopano w wyniku prac archeologicznych przy finansowym wsparciu Canterela. Płaskorzeźby z postumentu umieszczonego w niszy przedstawiają w symbolicznych obrazach dzieje królowej i jej rodu. Po sześciu latach od usytuowania płaskorzeźby w ogrodzie nisza zostaje szczęśliwie uzupełniona o inny posąg – bóstwa, którego rodowód wywodzi się z Timbaktu. Historia kultu przytoczona na podstawie spisanej relacji z podróży arabskiego teologa z XIV wieku Ibn Battuty wyjaśnia znaczenie posążku Federata z „suchej i stwardniałej ziemi”, który

przedstawiał [...] uśmiechnięte nagie dziecko. [...] Mała, uschnięta wiekowa roślina wznosiła się pośrodku prawej rączki, tam gdzie ongiś zapuściła korzenie (ROUSSEL, 1979, s. 26).

Król, który wznosił ten posązek, nazywany jest „światłym agronorem”; to on „osobiście nadzorował uprawy” (ROUSSEL, 1979, s. 28). Obie historie nadają kulturowe uzasadnienie ogrodowi, wskazując, że jego przestrzenne elementy wywodzą się z obszaru kultu i mitologicznej opowieści. Ostatnia historia podkreśla także aktywny charakter podmiotu, jest również nawiązaniem do mitu założycielskiego, w którym istotna jest metafora ogrodnika. Trzecia z historii przedstawionych w powieści jest wyjaśnieniem mozaiki układanej przez jeden ze skomplikowanych mechanizmów opracowanych przez właściciela parku. Wprowadza informację o pieczarze, która „ciągnęła się pod całym parkiem” (ROUSSEL, 1979, s. 60). Jest to tym razem park otaczający posiadłość z przytaczanej przez Canterela nordyckiej opowieści ludowej z XVII wieku. Wyraźne i kategoryczne stwierdzenie „pod całym parkiem” nadaje jednak równocześnie aktualnemu miejscu akcji rodowód wcześniejszej i utwierdzonej kulturowo tradycji. Tekst Roussela sugeruje tym samym, że jego park jest architektonicznym znakiem ikonicznym powiązanych z sobą rytualnych i komentujących się tradycji.

Na uwagę zasługuje także fakt, że znaki nauki w postaci zaawansowanych technicznie wynalazków są poprzedzone rytualnymi znakami wywiedzionymi z natury, kultury uprawy i mitu płodności. Zależność tę potwierdza menstruacyjny wątek łączący Federata (za sprawą ukorzenionej w jego dłoni roślinki) z osobą królowej Dul-Serul i tematem jedności królestwa. Atrybut roślinki jest w tradycji kultu elementem późniejszym. Ma być darem bóstwa, lekarstwem na „okresowe” dolegliwości młodej władczyni Timbuktu, polegające na zatrzymaniu menstruacji, a doprowadzające królową do napadów szału, demencji i aktów nieświadomego okrucieństwa wobec poddanych. Młoda królowa jest córką poprzedniego władcy nazwanego wcześniej „światłym agronorem”. Jej panowanie autor wpisał w wątek złotego wieku utwierdzonego metaforą troski o ziemię i państwo. Porządek społeczny legendarnej wspólnoty przedstawionej w powieści to rodzaj dobrowolnej unii sąsiednich państw opartej na symbolicznym porządku natury. Imię charakterystyczne bóstwa, Federat, zostało zatem narracyjnie określone przez genezę mitu założycielskiego i stanowi jego rytualne potwierdzenie, wskazuje na rodzaj wspólnoty. Powołanie bóstwa ma więc pierwotnie funkcję społeczną, wspólnotową, upamiętniającą w postaci ikonicznego znaku, który – jak się później okazuje – zyskuje sakralną moc sprawczą: rosnąca w dłoni Federata sadzonka cytwaru oraz lekarstwo z jego kwiatów są przejawem boskiej troski o dobro wspólnoty i królestwa, darem na przypadłość Dul-Serul i ochroną przed atakami jej szaleństwa. Jak wskazuje określenie „światły agronom”, użyte w funkcji stałego epitetu, przytaczana przez Canterela historia ustanawia motywuującą zależność, w której nauka („światły”) jest

oparta na naturze („agronom”), daje wiedzę w postaci architektury krajobrazu, łączącą dziedzinę wiedzy o przyrodzie, tendencjach estetycznych ze świadomością znakowej przestrzeni kultury.

Podobne znaczenie ma skonstruowany przez Canterela skomplikowany mechanizm oparty na synchronizacji cyklu wiatrów i promieni światła słonecznego uzależniony od pory dnia i roku. Zastosowane w mechanizmie precyzyjne obliczenia wprawiające w ruch układy kół zębatych, iglic manometrów połączonych ze zwierciadłami pozwalają na wielomiesięczną pracę maszyny układającej mozaikę z ludzkich zębów. To kolejna z anamorfoz Canterela, w której odbicie obrazu opowieści zostało rozciągnięte w czasie i odwzorowane według układu współrzędnych wyznaczonych przez warunki natury. Powstający w ten sposób obraz jest sceną przedstawiającą symboliczny wątek jednej z opowieści Canterela. Długotrwały proces układania mozaiki związany z koniecznością wypełnienia znacznej przestrzeni drobnymi elementami jest kolejną z hiperboli Rousseau, która łączy park z opowieścią. W tym wypadku procesualność tego obrazu kieruje uwagę na konieczną do wykonania tej pracy zależność między światem natury, medium techniki i podaną w opowieści tradycją.

Przywołana już wcześniej Gołaszewska w *Świątce wiosny* pisze: „Zasada paralelizmu między strukturami myślenia logicznego a strukturami naturalnymi rzeczywistości realnej była w filozofii podnoszona wielokrotnie [...] po ostrożną hipotezę, iż struktury myślenia logicznego, abstrakcyjnego wytworzone zostały dzięki obserwacji struktur naturalnych” (GOŁASZEWSKA, 2000, s. 56). Dyskusji, w której ostrożnie do tematu podchodzą filozofowie, a którą z większym przekonaniem weryfikują antropologowie w postaci krytycznej analizy tez *Złotej gałęzi* Jamesa G. Frazera, z dystansem mogą przyglądać się teoretycy literatury, oddając się przyjemności spaceru po parku. Najwyraźniej literatura pozwala łączyć oba te ujęcia, o czym przekonuje Rousseau, gdy wskazuje na estetyczną synergię nauki i struktur naturalnych. Paralelizm widoczny jest w przedstawionych wcześniej metaforycznych zależnościach między układem przestrzeni i fabuły oraz podwojeniem parku jako znaku kultury i porównań zaczerpniętych z obserwacji natury. Zestaw ten łączyłby ekoestetyczne rozważania Gołaszewskiej nad paralelizmem abstrakcyjnego myślenia i struktur natury z obecnością podwojonych pojęć, o których Foucault pisze, że stanowią strukturalną cechę powieści Rousseau.

Zestawienie myśli Gołaszewskiej z antropologicznymi preliminariami Frazera przypomina o magiczno-rytualnym rodowodzie parku/ogrodu, uniwersum danego przez Boga, miejsca, w którym człowiek bawi się, odkrywa, uprawia naukę, doświadcza otaczającego go świata także w znaczeniu strumieniowej nieświadomości,

jednak na wyższym, metatopologicznym poziomie. Swego rodzaju kulturowa imersja, zanurzenie w kulturowym strumieniu znaczeń ujawnia stan uwolnienia od zasady kartezyjskiego miasta/ogrodu. W myśl tej zasady wydzielone zostaje miejsce i określona perspektywa opisującego (organizującego) obserwatora, usytuowanego jednak na zewnątrz opisywanej przez niego przestrzeni. Strumieniowa nieświadomość, w której Janusz Barański widzi podstawową formę uczestnictwa w kulturze, polegającą na stosowaniu wypracowanych społecznie struktur źródłowych, jest także rodzajem uczestnictwa w kulturze z ograniczoną możliwością analitycznego opisu immersyjnej przestrzeni (por. BARAŃSKI, 2007). Ma ona jednak tę przewagę nad uprzywilejowanym miejscem kartezyjskiego architekta, że umożliwia pozostanie wewnątrz i pełne uczestnictwo w pożądanej przez podmiot idealnej przestrzeni. Będąc wewnątrz, możemy pozwolić sobie na beztroską przyjemność udziału w sensorycznych aspektach miejsca, fakturach, kształtach, barwach i znaczeniach, ponieważ tego rodzaju zmysłowa obecność zakłada kompetencje komunikacyjne, rozumienie języka przestrzeni, rytualne i pragmatyczne stosowanie się do jej reguł. Wolni od konieczności strukturalizacji, ogarniania całości, uczestniczymy w lekturze tej przestrzeni.

Podobnie rozumie narracyjny porządek miasta Michel de Certeau. Jako przykład takiego porządku wskazuje na różnicę między doświadczeniem człowieka obserwującego miasto z najwyższego piętra wieżowca a perspektywą przechodnia (CERTEAU, 2008). W przypadku perspektywy przechodnia doświadczamy samej przyjemności słuchania opowieści parku/ogrodu/miasta na wzór tej sytuacji, którą określa Louis Marin jako dylemat pisarza wymyślającego historie i słuchacza mogącego cieszyć się opowieścią (MARIN, 2011, s. 184–204). Język Rousseau nie jest więc zupełnie pusty, bo wyzuty z pragmatycznego celu, ale jest beztroską przyjemnością dziecka, które słucha opowieści.

Jak pisze Foucault, retoryka „ujmowana jest przez Rousseau w stanie czystym dla samej gry” (FOUCAULT, 2001, s. 37). Fragment ten poprzedza obszerny cytat z dzieła Dumarsais’go *Tropy* z drugiej połowy XVIII wieku, przedstawiający typologię środków stylistycznych, w tym metafory. Tu znów można powrócić do retoryki, jak chce Foucault, tzn. do teorii rosyjskiego skazu (w tym znaczeniu na przykład dramaty Gogola byłyby tekstowo puste), do antycznej retardacji, peryfrazy Homera, która daje hiperbole, a tych w powieści Rousseau wiele². Każdy z tych elementów ma własną organiza-

² Jak można przypuszczać, przekonanie, że znaczenie utworów Rousseau sprowadza się wyłącznie do gry językowej i jest symbolicznie puste, zbiegło się z rozwojem badań strukturalnych we Francji. Rowiński we wstępie do polskiego wydania *Locus Solus* Rousseau z 1979 roku podtrzymuje założenia metody strukturalnej,

cję, którą można rozpatrywać jako ukształtowanie struktury językowej. Posiada jednak także rozpoznawalną w tradycji symbolikę, która niesie zakodowaną informację kulturową. Podobne funkcje spełnia tekst Roussela – jeśli symbolika nie jest magiczna i nie staje się aktywnym elementem fabuły, to dlatego, że jej reguły zostały określone przez paralelizm parku i tekstu. W tym znaczeniu owa zależność ma zdolność do wtórnego uruchamiania pokładów kulturowej świadomości, zdając sprawę ze źródeł struktur wyobraźniowych autora.

Hiperbole stają się w stylu Roussela przygotowaniem miejsca, umiejscawianiem i stwarzaniem przestrzennych elementów: przedmiotów odległego kultu obok wyspecjalizowanych, precyzyjnych mechanizmów i opowieści o nich. Dla Homera opis przedmiotu nie miał samodzielnej funkcji, ale był wprowadzeniem do rytualnych zasad sakralnego porządku świata, to w tym zestawieniu także obszernie opowieści-wyjaśnienia Canterela przyjmują znaczenie objaśnień do przedmiotowo-przestrzennej organizacji przestrzeni ogrodu. Park wydaje się pretekstem do tego, by właściciel mógł oprowadzić gości po umieszczonych w przestrzeni parkowej miejscach wynalazków i odsłon/objaśnień kolejnych odkryć. Przedmioty te zachowują swój retoryczny rodowód, lecz pełnią również funkcję metaforycznych znaków ikonicznych ogniskujących uwagę i, jak stwierdzono wcześniej, domagających się narracyjnego rozwinięcia w postaci anegdoty, która służy też oznaczeniu mitycznej funkcji przedmiotu. Teoria figur i retoryka, o których mówi Foucault, są więc przedstawiane przez Canterela jako narzędzia inicjujące kształtowanie znaku ikonicznego w drodze anamorfozy. Roussel o swojej metodzie mówi: „Dochodzę w końcu do jakiegoś zdania, z którego wydobywam obrazy, rozmieszczając je trochę tak, jakby chodziło o układ rysunków w rebusie” (cyt. za: ROWIŃSKI, 1979, s. 9). Wypowiedź ta przypomina przytoczone wcześniej słowa narratora powieści na temat metody Canterela. Jak pisze Jean-François Lyotard: „To, co godne uwagi w anamorfozie, to to, że jest to krytyka przez przedstawiające, a nie przez przedstawiane [...]. W anamorfozie zaatakowane zostaje samo *signifiant*. [...] niepokojące przedmioty, pojawiające się w dziele przedstawiającym, przynależą do przestrzeni, którą można nazwać graficzną, jeśli przeciwstawimy ją przestrzeni przedstawienia” (cyt. za: BALTRUŠAITIS, 2009, s. 58; zob. LYOTARD, 1971, s. 378). Przykładem takiego działania jest wspomniany proces układania mozaiki, która także odsyła do retorycznego rodowodu w postaci emblematu. W tym miejscu ujawnia się funkcja drugiego z zapowiedzianych pojęć pomocniczych – orna-

kładając nacisk na ukrytą precyzję i widząc główne cechy stylu Roussela w układzie leksykalnych współbrzmień i związanych z nimi motywacji strukturalnych.

mentu. Canterel, wyjaśniając pochodzenie postaci obserwowanych w szklanym kontenerze, wyjaśnia okoliczności powstania herbów szlacheckich brakiem powszechnej znajomości pisania pośród możnowładców z IX wieku:

Łatwiej im bowiem było odtworzyć piórem jakiś dobrze znany kształt niż bezduszny zestaw liter składających się na ich imię. Szkic taki [...] identyfikował rękę wykonawcy lepiej jeszcze niżby to uczynił fragment pisma. Tematy winietek [...] były nieskończenie różne: osoby, zwierzęta lub rzeczy związane z wojną lub łowami, ze sztuką, z nauką lub przyrodą. [...] każdy członek rodu dawał się rozpoznać po indywidualnym sposobie wykonywania rysunku, musiał go zaś kreślić, nawet jeśli umiał pisać, pod ważniejszymi aktami, które nie nabrałyby ważności, gdyby sygnował je samym tylko należycie wypisanym nazwiskiem (ROUSSEL, 1979, s. 164-165).

Fragment ten wskazuje na paralelizm identyfikacji słownej i obrazowej z przyznaniem tej ostatniej obowiązującej mocy, gdy rysunek ma być dodatkowym poręczeniem dla pisma. Wątek herbu rozumianego jako przywilej „fantazyjnej” ilustracji dodanej do imienia powraca, gdy Canterel omawia dawną tradycję, w której to samo imię nadawane synom jednego rodu dla rozróżnienia było zapisywane

w taki sposób, że jedna z liter coś sobą przedstawiała; [...] raz było to „t” na kształt miecza zwróconego do góry rękojeścią [...], raz „o” przeobrażone w tarczę dzięki wewnętrznym ozdobnikom, to znów „z” zręcznie przekręcone na podobieństwo błyskawicy [...], ówdzie „s” jak kręta wstążka rzeki. [...] Był to jak gdyby dodatek do różnych atrybutów herbowych, stanowiący szczególnie rzadkie i cennie wyróżnienie (ROUSSEL, 1979, s. 209).

Oba przytoczone fragmenty łączą przekonanie o kulturowej funkcji obrazu, który zostaje utrwalony wraz z rozwojem piśmiennictwa, ma komentować słowo i tworzyć dla niego wyróżniającą oprawę. Deyan Sudjic, omawiając pojęcie ornamentu, przytacza fragment wykładu wygłoszonego w Royal Society of Arts w 1871 roku przez projektanta Christophera Dressera, którego zdaniem „prawdziwe zdobnictwo jest czystym dziełem umysłu i polega wyłącznie na symbolicznym przedstawieniu tworów wyobraźni” (cyt. za: SUDJIC, 2014, s. 252-253). Sudjic zwraca uwagę, że poza wzornictwem Dresser studiował także botanikę, „szukał w przyrodzie analogii, mają-

cych dostarczać mu intelektualnej amunicji. [...] Jak się jednak wydaje, botanika i formy przyrodnicze oferują także ważną lekcję dla współczesnego dizajnu. Dresser sugerował, że w naturze nie ma niczego zbytecznego, wszystko jest piękne i wszystko odznacza się prostotą formy oraz jasno określoną funkcją” (SUDJIC, 2014, s. 253). Relacja między słowem i obrazem ma w *Locus Solus* Rousseau charakter emblematyczny i ornamentacyjny zarazem. Oba znaczenia ilustrują w powieści proces kulturowych przemieszczeń, w których część ikoniczna staje się ostatecznie wyróżniającym ornamentem dla słowa, wciąż jednak przypomina o swojej aktywnej semantycznej funkcji. Kompozycja całego utworu została zbudowana na tej zależności, w której widać podobieństwo do metaforycznej relacji między parkiem i narracją. Park jako ornamentacyjny element wzorowany na naturze dostarczałby miejsca do przedstawienia historycznego procesu cyrkulacji kulturowych pojęć i estetycznych oczekiwań.

Obiekty myśli technicznej, zgromadzone w parku osobliwości przez opowieść zyskują swój rytualny, symboliczny charakter, podobnie jak Federat nie był pierwotnie przedmiotem objawienia, ale wynikiem działania wspólnoty. Przedmioty Rousseau mogą zatem dziwić swoim codziennym pochodzeniem, w miarę lektury i spaceru po parku nabierają jednak rytualnego charakteru, zaczynają pełnić kulturową funkcję. Omawiając wzajemne oddziaływanie rzeczy i człowieka, Barański nazywa ten proces „racjonalnością partycypacji” (BARAŃSKI, 2007, s. 86), gdy z jednej strony pożądana rzecz nadaje rytualne funkcje przestrzeni, a z drugiej należy do sfery technicznej i wynika z praktycznych potrzeb człowieka.

Podobnie przedstawia się obecność rzeczy w powieści Rousseau, zgodnie z pojęciem „rytualności”, którym posługuje się Barański na wzór Barthes’owskiej mityzacji; przedmioty są współobecne z przestrzenią parku i wraz z przywoływaną przez powieść zatartą w świadomości funkcją mitu i rytuału towarzyszą naszej podróży ścieżkami wyznaczonymi przez „tropologiczny”, według Foucaulta, układ powieści³. W tym znaczeniu, w jakim rozumie funkcję przedmiotów Barański, powieść Rousseau ujawniałaby pod powierzchnią kolekcji osobliwości zamiar antropologizacji przestrzeni. Byłaby próbą określenia świata przedstawionego od podstaw, wraz ze skonstruowanym w tym celu zbiorem reguł, projektem kultury i świadomości poruszającego się w niej podmiotu. Podróż przez park udowadnia, że przestrzeń ta nie jest pusta, ale zawiera wpisana w nią i odkrywaną od nowa rytualną potrzebę i przyjemność obecności natury. Tym, co tę podróż umożliwia, nie jest już sama retoryka, jak chciał Foucault; powinna ona być uzupełniona o kompetencje

3 Na temat pojęcia „rytualność” por.: BARAŃSKI, 2007, s. 114.

estetyki ekologicznej Arnolda Berleanta (por. BERLEANT, 2011). Estetyka ta pozwala pomieścić kontrowersje wynikające z zestawień przedmiotowych kuriozów Roussela. Za ich niecodziennością kryje się postawa ekologiczna; to ona zawieszają przygodny spór o modne funkcje, a przybliży ekologiczne źródła naszego pragnienia, które odkrywa w inwariantach kulturowych antropologia. Dla Berleanta ważne jest przede wszystkim nasze zmysłowe przygotowanie do odczuwania i estetycznego waloryzowania rzeczywistości. W tym znaczeniu pojęcie estetyki ekologicznej pozwala łączyć zainteresowanie naturą oraz wytworami kultury i sztuki. Berleant podkreśla jednocześnie, że nasza zmysłowa gotowość do wartościowania, w którą wszyscy jesteśmy wyposażeni, podlega profilowaniu przez zmieniające się wzorce kulturowe. Wraca tu kwestia ornamentacyjnego charakteru wzorca zaczerpniętego z natury, jak chciał tego Dresser. Wzorcem tym staje się park uwikłany w procesy anamorficznych przekształceń kulturowej perspektywy. Znika emblemat, by mógł pojawić się ornament jako kolejny etap na drodze ikonicznej komunikacji. Sudjic wskazuje, że na przełomie XIX i XX wieku wraz ze wzrostem masowej produkcji dokonano się odejście od ornamentu we wzornictwie, o czym świadczy *Ornament i zbrodnia* Adolfa Loosa (por. SUDJIC, 2014; wyd. polskie: LOOS, 2013). Zaznacza jednak, że wciąż w XXI wieku ornament może tłumaczyć „naszą skłonność do dekorowania należących do nas przedmiotów użytkowych już po tym, jak z fabryki trafiły w nasze ręce” (SUDJIC, 2014, s. 260). Uwaga Sudjica bliska jest współczesnemu rozumieniu przedmiotów opisywanemu przez Barańskiego, gdy mówi on o potrzebie ciągłego wytwarzania w codziennym życiu symbolicznych modeli postępowania związanych z funkcją rzeczy na wzór dawnych modeli rytualnych obserwowanych w antropologii. Park Roussela, choć uwikłany w narracyjną cyrkulację znaczeń, zmediatyzowany przez język naukowych kuriozów Canterela, wciąż jednak pozostaje parkiem i udowadnia swą narracyjną moc jako ornament, jako społeczna potrzeba i konieczne otoczenie, bez którego sygnatura literackiego komunikatu nie może się uprawomocnić.

Konsekwencja, z jaką autor powieści porządkuje strukturę całego utworu opartą głównie na powtarzalnych sekwencjach opowieści/objaśnień kolejnych odkryć, przypomina mityczną funkcję homeryckich opisów. Czytelnikowi nie pozostaje też nic innego, podobnie jak zaproszonym gościom Canterela, jak podążać przez park zgodnie z wyznaczonym przez przewodnika kierunkiem zwiedzania. W odróżnieniu jednak od bohaterów książki czytelnik nie może traktować parku jedynie w znaczeniu pretekstowym, rozumieć ogrodu wyłącznie jako miejsca prezentacji zgromadzonych tam osobliwości. Odbiorcy powierzono zadanie określenia zależności między tymi dwoma elementami, tzn. sytuacją prowadzenia

a miejscem. Sekwencyjność opowieści/naukowych anegdot, dominująca w utworze Rousseau, wskazuje, że ma ona związek z samym miejscem jako struktura przestrzenno-semantyczna wywiedziona z natury, natury samego parku.

Bibliografia

- BALTRUŠAITIS Jurgis, 2009: *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*. Przeł. Tomasz STRÓŻYŃSKI. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- BARAŃSKI Janusz, 2007: *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- BERLEANT Arnold, 2011: *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*. Przeł. Sebastian STANKIEWICZ. Red. nauk. Krystyna WILKOSZEWSKA. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- CERTEAU Michel de, 2008: *Wynaleźć codzienność. [1] Sztuki działania*. Przeł. Katarzyna THIEL-JAŃCZUK. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- FOUCAULT Michel, 2001: *Raymond Roussel*. Przeł. Grzegorz WILCZYŃSKI. Warszawa: KR.
- GOŁASZEWSKA Maria, 2000: *Święto wiosny. Ekoestetyka – nauka o pięknie natury*. Kraków: Universitas.
- KORPANTY Józef, red., 2001: *Mały słownik łacińsko-polski*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN.
- LOOS Adolf, 2013: *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*. Przeł. Agnieszka STĘPNIKOWSKA-BERNS. Tarnów–Warszawa: BWA-Fundacja Centrum Architektury.
- LYOTARD Jean-François, 1971: *Discours, figures*. Paris: Klincksieck.
- MARIN Louis, 2011: *Przyjemność opowiadania*. Przeł. K. MATUSZEWSKI. W: Louis MARIN: *O przedstawieniu*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.
- ROUSSEL Raymond, 1979: *Locus Solus*. Przeł. Anna WOLICKA. Wstępem opatrzył Cezary ROWIŃSKI. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- ROWIŃSKI Cezary, 1979: *Twórczość Raymonda Rousseau*. W: Raymond ROUSSEL: *Locus Solus*. Przeł. Anna WOLICKA. Wstępem opatrzył Cezary ROWIŃSKI. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- SUDJIC Deyan, 2014: *B jak Bauhaus. A jak autentyk, b jak bauhaus, c jak cztery kółka. Alfabet współczesności*. Przeł. Anna SAK. Kraków: Wydawnictwo Karakter.

Mariusz Gołąb

In the Park with Raymond Roussel: Anamorphosis and Ornament

Summary: The article is devoted to the semantic and composition functions of the figure of a park/garden in Raymond Roussel's novel *Locus Solus*. The issue discussed in this paper concerns a pretextual function of fictional space for the narration mode and sequential order of the novel. An attempt is made to supplement the dominant structuralist tradition of interpreting Roussel's work, for example, with the concepts appearing in Maria Gołaszewska's eco-aesthetic approach and Arnold Berleant's environmental aesthetics. The proposed direction of reflections allows us to see in the rhetorical aspects of Roussel's style, among which numerous hyperboles particularly attract the reader's attention, a narrative method of anthropologically understood imaginary structures. These structures were based on the systems of objects, whose task, apart from rhetorical and cultural deluding, governed by the poetics of absurd, is to determine an anthropological point of observation in the very problem of visual experience connected with the walk in the park, intended by Roussel as an integral element of the plot. The article points out that the main problem of the novel is garden space seen from the perspective of visual anthropology, with the cultural pattern of an imaginary structure determined by the space. This space is given the function of disinterested narrating. According to the author of the proposed analyses, the meaning of such an understood visual metaphor is carried by two primary figures inscribed in the space of the garden: anamorphosis and ornament.

Keywords: eco-aesthetics, visual anthropology, anthropology of space, metaphor, narration, cultural allusion, imaginary structure, anamorphosis, ornament

Mariusz Gołąb

Dans le parc avec Raymond Roussel – anamorphose et ornement

Résumé : L'article est consacré aux fonctions sémantiques et aux fonctions composantes de la figure du parc / jardin dans le roman de Raymond Roussel *Locus Solus*. Le problème présenté concerne l'emploi prétexte de l'espace fictionnel pour une gestion de la narration et de la composition successive de l'histoire. Le texte essaye de compléter la tradition structuraliste de l'interprétation liée à la création artistique de Roussel, entre autres les notions associées à la pensée eco-esthétique de Maria Gołaszewska et à l'esthétique environnementale d'Arnold Berleant. Dans les aspects rhétoriques du style de Roussel marqués par de nombreuses hyperboles, l'analyse proposée permet de remarquer une méthode narrative des structures de l'imaginaire au sens anthropologique. Elles sont fondées sur les systèmes d'objet dont la fonction est de constituer un point d'observation anthropologique dans le problème de l'expérience visuelle liée à la ballade fictive par le parc inventé par Roussel. Selon l'article, le problème principal du roman c'est l'espace du parc en tant qu'un des sujets de l'anthropologie visuelle et l'archétype culturel de la structure imaginaire défini par cet espace. L'espace joue le rôle d'un récit désintéressé. Cette métaphore optique se manifeste dans deux figures supérieures inscrites dans l'espace du parc: anamorphose et ornement.

Mots clés : eco-esthétique, anthropologie visuelle, anthropologie de l'espace, métaphore, narration, allusion culturelle, structure imaginaire, anamorphose, ornement