

Odłona szosta

NATURA

Magdalena Bleinert

Ku „cywilizacji, która oprze się na ziemi”: motyw ogrodu w prozie wczesnego modernizmu

W liczącej blisko trzy tysiąclecia historii ogrodów Wyspy Brytyjskie ukształtowały wyraźny rozdział. „Ogród angielski” to pojęcie rozpoznawalne dziś na całym świecie, przy czym jest rzeczą ciekawą, że w popularnej świadomości odnosi się ono zazwyczaj do stylu, który pojawił się na Wyspach na przełomie XIX i XX wieku, a nie do monumentalnego osiągnięcia sztuki ogrodowej, jaką był angielski park krajobrazowy, dominujący w wieku XVIII. Realizowane na ogromną skalę i z wielkim rozmachem dzieła Williama Kenta, Lancelota „Capability” Browna czy Humphry’ego Repton’a, stanowiące istotny wkład w światową historię ogrodów, są dziś punktem odniesienia głównie w historii estetyki, zaś współczesne popularne poradniki ogrodnicze nieodmiennie kojarzą „styl angielski” z ukwieconymi rabatami, na których stonowane kolorystycznie byliny szczelnie okrywają ziemię, otaczając nieregularnymi grupami wszechobecne krzewy różane i tworząc naturalną kompozycję kwiatów i liści na tle ceglanych lub kamiennych murków.

Z perspektywy czasu łatwo zrozumieć genezę stylu, który dziś uważany jest za kwintesencję angielskości – stanowił on w dużej mierze reakcję na ogrody wiktoriańskie, wypełnione symetrycznymi klombami sprowadzonych z cieplejszych części świata sezonowych roślin, hodowanych tysiącami w oranżeriach i szklarniach, a następnie pracowicie wymienianych parokrotnie w ciągu roku (tzw. *carpet bedding*). Mówienie tu o pojedynczym „stylu” jest zresztą uproszczeniem, gdyż odejście od wiktoriańskiego zamiłowania do jaskrawej geometrii przebiegało co najmniej kilkoma torami¹. Ale ogrodowe wizje,

¹ Należy tu wspomnieć choćby modę na ogrody naturalistyczne („dzikie”), kwiatowe („wiejskie”) czy wreszcie na ogrody japońskie. Wszystkie te trendy pojawiły się na przełomie XIX i XX wieku i stanowiły wyraźną odpowiedź na estetykę wcześniejszych dekad.

pojmowane jako zjawiska estetyczne, wpisują się w znacznie szersze tendencje, obejmujące swoim zasięgiem najróżniejsze aspekty życia. Historycy idei zgodnie identyfikują wiek XIX jako okres, w którym wizja świata „stającego się” (*becoming*) zaczęła dominować nad wizją świata „będącego” (*being*)², zanim wiek XX nie przyniósł ostatecznego i całkowitego triumfu tej pierwszej. W tym kontekście radykalne odejście od symetrycznych, statycznych rabat na rzecz płynnych, nieregularnych obsadzeń, które nastąpiło na przełomie XIX i XX wieku, jak się wydaje, nie tylko świadczy o przemianach w estetyce, lecz także wyraża narastające poczucie niepewności i braku kontroli.

Periodyzacja zawsze jest przedmiotem kontrowersji, choćby dlatego, że nieuchronnie prowadzi do uproszczeń. Dla historyka literatury, podobnie jak dla historyka sztuki ogrodowej, nie ma daty, która pozwalałaby na precyzyjne i jednoznaczne uchwycenie zmian postrzeganych jako początki modernizmu. Literackie obrazy tych zmian regularnie pojawiają się już pod koniec XIX wieku i często będą się ukazywać jeszcze w latach 20. i 30. następnego stulecia. W brytyjskich ogrodach nasadzenia nowego typu także można zobaczyć już pod koniec XIX wieku, gdy upodobania estetyczne zaczął kształtować ruch Arts and Crafts, trendy ogrodowe zaś – legenda angielskiego ogrodnictwa Gertrude Jekyll, natomiast o końcu okresu w ogóle trudno tu mówić, gdyż stworzone wówczas kanony sztuki ogrodowej istnieją właściwie do dziś. Mimo nieuniknionego braku ścisłości pojęcie wczesnego modernizmu pozwala jednak sformułować pewien umowny zakres czasowy, w którego obrębie mieszczą się konkretne spostrzeżenia i zjawiska. W historii ogrodów najbardziej charakterystyczne jest tu niespotykane wcześniej połączenie naturalnych, a niekiedy wręcz naturalistycznych nasadzeń z formalnym, zgeometryzowanym układem przestrzeni³. Widzimy tu więc z jednej strony regularne ceglane mury, starannie formowane żywopłoty wydzielające odrębne „pomieszczenia” ogrodowe i rabaty wytyczone na planie prostokątów, ale z drugiej pojawia się także dążenie do zapewnienia jak najdłuższego sezonu wegetacyjnego (w klimacie Wysp Brytyjskich, przy starannym doborze roślin, jest to możliwe niemal przez cały rok), zasada dopasowania się do otoczenia i do naturalnych warunków krajobrazowych czy wreszcie rezygnacja z obsesyjnej kontroli nad naturą, widoczna chociażby w zachwaszczonych stokrotkami i mleciami trawnikach albo w pozwalaniu roślinom na swobodną naturalizację. Ogród z tego okresu wyraźnie pokazuje więc współzależność dwóch przeciwnych sposobów postrzegania świata i tym samym stanowi wizualną realizację dynamiki nastrojów przełomu wieku.

² Zob. np. Baumer 1977: 20–23 i *passim*.

³ Klasycznym przykładem realizacji tej zasady jest ogród stworzony w Sissinghurst przez związaną z grupą Bloomsbury poetkę, pisarkę i ogrodniczkę Vitę Sackville-West i jej męża Harolda Nicolsona – obecnie jeden z najsłynniejszych angielskich ogrodów, odwiedzany przez miliony turystów z całego świata.

Jest rzeczą interesującą, i do pewnego stopnia paradoksalną, że choć tworzone według tych zasad ogrody wyraźnie rejestrują kojarzone z modernizmem poczucie dynamiki i niepewności, ostatecznie są jednak równie wyraźnie nacechowane poczuciem spokoju i harmonii. Jak się wydaje, na przełomie XIX i XX wieku ogród – w swej nowej, antywiktoriańskiej postaci – często jest tym aspektem rzeczywistości, który opiera się gruntownym przemianom w optyce świata i, jakby na przekór szerzącym się wątpliwościom poznawczym, nie poddaje się charakterystycznej modernistycznej fragmentacji, a czytelne echa takiej wizji pojawiają się również w literaturze.

Elizabeth von Arnim: *Elizabeth i jej ogród* (1898)

Typowe przykłady takiego podwójnego przekazu można z łatwością odnaleźć w twórczości Elizabeth von Arnim. W 1896 roku ta urodzona w Australii brytyjska pisarka, której prawdziwe nazwisko brzmiało Mary Annette Beauchamp, zamieszkała we wsi Nassenheide (obecnie Rzędziny koło Szczecina), gdzie znajdowała się rodzinna posiadłość jej męża, grafa Henninga Augusta von Arnima. Dwa lata później książka zatytułowana po prostu *Elizabeth i jej ogród* (*Elizabeth and Her German Garden*) ujrzała światło dzienne. Nietypowa powieść, napisana w postaci krótkiego pamiętnika dokumentującego pierwszy rok w nowym miejscu zamieszkania, zyskała natychmiastową popularność i jest chętnie czytana do dzisiaj. Choć w narracji przewijają się wiele postaci – począwszy od samej autorki, przez jej męża i trójkę dzieci, a także przyjaciół i znajomych, aż po ogrodników i wynajętą do pracy w posiadłości służbę – to nie ulega wątpliwości, że pierwszoplanowe miejsce zajmuje tytułowy ogród, którego szczególna rola jest zdefiniowana już na wstępie:

Czy kiedykolwiek mogłabym zapomnieć ten dzień? To był początek mojego prawdziwego życia, dorastania do pełnoletności i wejścia do mojego królestwa. Wczesny marzec, szare, spokojne niebo i brunatna cicha ziemia; nagość i jakiś smutek dominowały na dworze w tej wilgoci i ciszy, ale ja tam stałam w dziecięcym zachwycie pierwszymi powiewami wiosny, pięć zmarnowanych lat opadło ze mnie jak płaszcz, świat przepelniała nadzieja, a ja poprzysięgłam wierność naturze. Od tamtej pory jestem szczęśliwa⁴ (EO: 19–20).

Szczęście, którym „od tamtej pory” napawa się Elizabeth, ma swoje źródło w ogrodzie. To zrazu zapuszczone i zaniedbane miejsce stopniowo przechodzi transformację i staje się oazą kwiatów i zieleni. Ogród jest niemiecki tylko z na-

⁴ Wszystkie cytaty z omawianych utworów pochodzą z polskich przekładów wymienionych w bibliografii, których tytuły oznaczono odpowiednimi skrótami. Tłumaczenia cytatów z tekstów angielskich pochodzą od autorki.

zwy, podobnie jak narratorka tylko z nazwy jest przykładową niemiecką żoną. Relacja z ogrodem w pewnym stopniu zresztą odzwierciedla relację z mężem: na początku Elizabeth, która zupełnie nie zna się na ogrodnictwie, sięga po niemieckie podręczniki i stara się do nich stosować, jednak po pewnym czasie przekonuje się, że zawarte w nich wskazówki i zalecenia nie zgadzają się z jej intuicją (jak choćby w kwestii przenoszenia na zimę róż do cieplarni) i ostatecznie decyduje się zaufać tej ostatniej. Identycznie wygląda historia jej związku z Gniewnym (w oryginale: *Man of Wrath*) – początkowe dobre chęci dopasowania się do nowej rzeczywistości nie przynoszą oczekiwanego rezultatu i choć Elizabeth stara się żyć według konwencjonalnych zasad obowiązujących żonę konserwatywnego pruskiego arystokraty, intuicyjnie czuje, że postępuje wbrew sobie (małżeństwo von Arnimów ostatecznie rozpadnie się w 1908 r.).

„Niemiecki” ogród jest zatem tak naprawdę angielski, podobnie jak jego „niemiecka” twórczyni. Elizabeth walczy z ogrodnikiem, który upiera się, by sadzić rośliny w równych, wyznaczonych sznurkiem rzędach, i nieustannie mu tłumaczy, że chciałaby mieć „rośliny razem w grupie, a nie w rzędzie i że [wymarzyła] sobie efekt naturalności bez oddzielania gołą ziemią” (*EO*: 30). Takie właśnie nasadzenia są typowe dla wspomnianej wcześniej Gertudy Jekyll. Niestrudzenie propagowane przez nią kompozycje kolorystyczne złożone z nieregularnych plam bylin i roślin jednorocznych wyraźnie nawiązują do obrazów Williama Turnera i do malarstwa impresjonistycznego (Jekyll sama była malarką, dopóki słaby wzrok nie uniemożliwił jej dalszego profesjonalnego rozwoju w tym kierunku). Ogród tworzony przez Elizabeth wyraźnie podąża za tą samą modą:

Długo powstawała moja wiosenna lista. Jedną rabatę chciałabym mieć całą żółtą, każdy odcień żółci: od ognistej pomarańczy do prawie-już-bieli [...] w radości trwającej od maja do pierwszych mrozów dominować powinien tłum „mocno świecących nagietków”, które kocham z całego serca, i nasturcji. [...]. Do tego powinny dojść: złote maki, dalie, słoneczniki, cynie, chabry, portulaki wielokwiatowe, żółte fiołki, żółte lewkonie, żółty groszek, żółty lubin – wszystko, co żółte albo ma jakiś żółty wariant (*EO*: 81).

Monochromatyczna rabata, rozświetlająca jeden z zakątków ogrodu przez cały sezon wegetacyjny, jest klasycznym przykładem kierunku, w jakim zwróciła się estetyka ogrodowa u schyłku XIX wieku. Podobnych opisów znajdziemy w powieści von Arnim wiele – same choćby tylko listy roślin, kupowanych w ogromnych ilościach i sadzonych w starannie dobranych grupach kolorystycznych, pokazują, że Elizabeth uczy się ogrodnictwa według nowej szkoły, która zdecydowanie odrzuciła wiktoriańskie upodobanie do wynaturzonej egzotyki rodem ze szklarni i zwróciła się przede wszystkim w stronę zapomnianych bylin i roślin cebulowych zimujących w gruncie. Przyłaszczki, anemony, trędowniki, barwinek, kokoryczki, piwonie, krokusy, groszek pachnący, bratki, malwy, lilie, goździki, floksy, powojniki, kosaćce, maki, orliki, ostróżki, laki,

lawenda, astry, bławatki, tulipany, żonkile, narcyzy, niezapominajki, hiacynty, naparstnica, dziewanna, fiołki – całe to bogactwo kwiatów jest dla Elizabeth nieustannym źródłem radości i zachwytu, podobnie jak róże w niezliczonych odmianach i kolorach, dla których ciągle powstają nowe klomby i rabaty. Obraz uzupełniają stare, usiane stokrotkami i mleciami trawniki oraz grupy kwitnących krzewów: lilaków, azalii, pigwowców, krzewuszek i wielu innych. Zapuszczone początkowo miejsce stopniowo ożywa, zamieniając się w centralny element świata narratorki.

Ogrodowe zapiski von Arnim mają jednak także zupełnie inny wymiar. Choć książka określana jest jako „powieść”, na próżno by szukać w niej typowych cech gatunku, do których czytelnicy zostali przyzwyczajeni przez wiek XIX. Luźna konstrukcja czasowa i zaledwie zarysowane postacie, a przede wszystkim całkowity brak spójnej akcji przeredagowują znajomą formułę powieściową i wyraźnie skłaniają się w stronę literackiego impresjonizmu, który w następnych dekadach zasadniczo odmieni przekaz prozatorski. Przy tym wszystkim von Arnim udaje się skonstruować wielowymiarowy, plastyczny świat, ukazujący liczne zjawiska z epoki – powieść rejestruje budzącą się świadomość nierówności społecznej, kwestionuje tradycyjną rolę kobiety, zdejmuje z piedestału instytucję Kościoła, przedstawia typowe dla okresu *fin de siècle* postawy dekadentki – krótko mówiąc, dokumentuje wiele aspektów szybko zmieniającej się rzeczywistości, w której autorce przyszło żyć. Jednocześnie dla bohaterki i narratorki zarazem ogród stanowi wyraźną przeciwagę dla tych zdumiewających zjawisk, pozwala zachować do nich dystans, staje się metafizycznym niemal panaceum na niepewność i wątpliwość. Zarówno świat, jak i ogród nie „są”, a „stają się” – ale świat to chaos, a ogród to harmonia, nadająca sens wszelkim dysonansom, zarówno tym dochodzącym z zewnątrz, jak i rozbrzmiewającym w nim samym. Przykładów takiej roli ogrodu jest bardzo wiele. Jednym z najbardziej wyrazistych jest symboliczna i zarazem groteskowa scena, a właściwie wzmianka sceny, z obłąkanym ogrodnikiem, którego Elizabeth odwozi do zakładu dla umysłowo chorych – nieszczęsny ów człowiek najpierw chodzi po ogrodzie ze szpadlem w jednej ręce i rewolwerem w drugiej, a następnie zaczyna przemawiać w sposób niepozostawiający wątpliwości co do jego kondycji. Dramatyczne wtargnięcie grozy w świat narratorki nie wywołuje w niej jednak przerażenia: w moim ogrodzie – zdaje się mówić kobieta – rządzą rośliny, ptaki i dzieci; oto porządek, którego nic nie jest w stanie naruszyć.

Ten w dużej mierze wyidealizowany obraz ogrodu z jednej strony nasuwa skojarzenia z tendencjami neoromantycznymi, dobrze znanymi badaczom okresu modernizmu, a z drugiej skłania ku refleksji nad okolicznościami, w jakich powstał. Koniec XIX wieku to okres, kiedy świat, dotychczas wyłumaczalny i logicznie skonstruowany, staje się coraz trudniejszy lub wręcz niemożliwy do pojęcia. Jednostce coraz trudniej odnaleźć się w cywilizacji prze-

mysłowo-miejskiej, która na Zachodzie zaczyna być cywilizacją dominującą. Nauki przyrodnicze i filozofia naruszają fundamenty świata chrześcijańskiego, podobnie jak kultura masowa – dzisiaj powiedzielibyśmy „konsumpcjonizm” – narusza inną świętość: sztukę wysoką. Szybko rozwijająca się psychiatria i psychologia sugerują istnienie w osobowości człowieka obszarów, o których istnieniu nikomu się wcześniej nie śniło. Złożony kryzys epistemologiczny, jaki nadchodzi w rezultacie tych przemian, jest nieunikniony. Zwrot w stronę przyrody, realizowany przez ogrodową pasję, jawi się w tym kontekście jako swoisty eskapizm, próba zachowania choć jednego elementu rzeczywistości, który byłby dla człowieka przyjazny.

E.M. Forster: *Powrót do Howards End* (1910)

Przedstawiona przez von Arnim wizja – ogród jako oaza, ukojenie, źródło siły vitalnej – dobrze wpisuje się w nastroje epoki wywracającej porządek świata i podającej w wątpliwość podstawowe założenia poznawcze. Podobne motywy można z łatwością odnaleźć w twórczości jednego z najwybitniejszych przedstawicieli wczesnego modernizmu w literaturze angielskiej, Edwarda Morgana Forstera. Jak wiadomo, Forster został zatrudniony przez małżeństwo von Arnimów jako nauczyciel ich dzieci i spędził kilka miesięcy w Nassenheide, gdzie zresztą ukończył swoją debiutancką powieść, *Where Angels Fear to Tread*, wydaną drukiem w 1905 roku⁵. Pięć lat później ukazał się *Howards End*⁶, uważany za jedno z najwybitniejszych osiągnięć pisarza.

Historia sióstr Schlegel i rodziny Wilcoxów jest powszechnie znana, zwłaszcza od kiedy w latach 90. XX wieku spopularyzował ją wielokrotnie nagradzany film według scenariusza Ruth Prawer Jhabvali, podobnie jak znana jest klasyczna interpretacja wybitnego amerykańskiego krytyka Lionela Trillinga, który ujął sens powieści w trafnym pytaniu (1961: 198): kto odziedziczy Anglię? Konflikty i skomplikowane relacje pomiędzy trzema różnymi grupami społecznymi, reprezentowanymi kolejno przez rodzinę Schległów, rodzinę Wilcoxów i Leonarda Basta, ukazują zawirowania w klasowym społeczeństwie

⁵ Echo powieści Forstera, znanej w Polsce z adaptacji filmowej pt. *Tam, gdzie nie chadzają anioły* w reżyserii Charlesa Sturridge’a (1991), można znaleźć w omawianej książce von Arnim: „Niewątpliwie była to czysta ignorancja, że tam, gdzie teutońskie anioły nie ośmieliłyby się postawić stopy [ang. *where Teutonic angels fear to tread*], ja radośnie wbiegałam, narażając moje róże herbaciane na chłód zimy, one jednak spoglądały jej w twarz spod gałęzi sosny i listowia i dzięki temu ani jedna nie ucierpiała, toteż dzisiaj patrzą szczęśliwe, ciesząc się z życia, tak jak, o czym jestem przekonana, każda inna europejska róża” (EO: 28).

⁶ Pierwsze polskie wydanie *Howards End*, z którego pochodzą cytaty w dalszej części eseju, ukazało się pod tytułem *Domstwo pani Wilcox*. Wydania późniejsze noszą tytuł *Powrót do Howards End*.

brytyjskim, którego struktura zmienia się w zawrotnym tempie. Ostatecznie Howards End staje się domem dla Margaret Schlegel i Henry’ego Wilcoxa oraz dla Helen i jej syna, przyszłego właściciela posiadłości – Anglia trafi zatem do tworzącej się właśnie nowej klasy społecznej, powstałej z połączenia tych istniejących w nieznaną jeszcze jakość.

Powieść Forstera doskonale ukazuje kruszący się porządek społeczny i załamanie ciągłości historycznej – elementy powszechnie dziś uważane za podstawowe wyznaczniki modernizmu – głównym elementem w konstrukcji tego obrazu jest zaś stary, wiejski dom z ogrodem. Otwierając powieść list Helen do siostry rozpoczyna się od jego opisu:

Jest zupełnie inaczej, niż myślałyśmy. Dom jest stary, duży i absolutnie rozkoszny – z czerwonej cegły [...] wszystko, co widać z ogrodu od frontu – razem dziewięć okien. Poza tym po lewej stronie – patrząc od frontu – stoi wielki, lekko pochylony nad domem brzość, rosnący na granicy ogrodu i łąki. Naprawdę zakochałam się w tym drzewie. Są też pospolite wiązy i dęby – ani brzydsze, ani ładniejsze od innych – grusze, jabłonie i dzikie wino. Brak tylko srebrnych brzoź. [...] Dlaczego wbiłyśmy sobie do głowy, że ich dom będzie miał mnóstwo szczytów i ozdóbek, a ścieżki w ogrodzie będą wysypane złotym piaskiem? [...] Och, jakie piękne są liście winorośli! Cały dom jest nią obrośnięty. Kiedy wcześniej rano wyjrzałam przez okno, pani Wilcox była już w ogrodzie. Musi go bardzo kochać. Nic dziwnego, że czasami bywa zmęczona. Patrzyła jak się rozwijają wielkie czerwone maki. Potem zeszła ze ścieżki na łąkę, której skrawek mogę dostrzec na prawo. Szu... szu... szu... sunęła jej długa spódnica po mokrej trawie, a wracając niosła garść skoszonego wczoraj siana – pewnie dla królików albo innych zwierząt, bo ciągle je wachała. Powietrze jest tutaj cudowne. [...] Dzikie róże są zbyt rozkoszne. Tworzą na końcu trawnika wielki żywopłot, tak cudownie wysoki, że kiście zwieszają się w dół, ale niżej ładnie przerzedzony, przez który widać kaczki i krowę. Te należą do sąsiedniego gospodarstwa; poza nim nie ma w sąsiedztwie ani jednego domu. (DPW: 11–13)

Warto tu przypomnieć słowa Trillinga, który pisał: „Biografia wciska się w osąd literacki i uniemożliwia jego »czystość« [...] mówimy, że narzucające się nam fakty są uboczne, ale nie możemy zapobiec włączaniu ich w naszą interpretację” (1961: 195). Zacytowany opis przywołuje bowiem na myśl dom i ogród w Nassenheide, wraz z jego właścicielką (która za wszelką cenę chciała mieć w nim maki i niezależnie od porażek w ich uprawie była zdecydowana postawić na swoim). Nie można oczywiście stwierdzić z całą pewnością, do jakiego stopnia pobyt Forstera w posiadłości von Arnimów wpłynął na jego twórczość, ale trudno nie dostrzec podobieństw pomiędzy „ogrodem Elizabeth” i ogrodem Ruth Wilcox, i dotyczą one nie tylko wyglądu⁷. Szczególna rola ogrodu w Howards End zostaje zasygnalizowana już na samym początku akcji powieści, pierwszy bowiem kryzys, czyli żenująca scena, w której kłótnia

⁷ Niemiecka kuzynka rodziny Schległów porównuje krajobrazy angielskie do krajobrazów Pomorza, co sugeruje obecność Nassenheide w pamięci Forstera podczas pisania powieści.

pani Munt z Charlesem Wilcoxem sięga krytycznego momentu, a niefortunny sekret Helen i Paula wychodzi na jaw przed całą rodziną, zostaje opanowany w znamienny sposób – z ogrodu dobiega głos Ruth, która z wiązką trawy w dłoni wyłania się z zieleni i błyskawicznie przywraca porządek. Analogiczny scenariusz powtarza się w o wiele donioślejszej scenie – kiedy pobity przez Charlesa Leonard Bast umiera na atak serca, jego ciało zostaje wyniesione do zalanego słońcem ogrodu, a Margaret wychodzi tam, aby nazbierać narcyzów: „Nie było nic więcej do zrobienia; minął czas telegramów i gniewu, najlepiej więc złożyć Leonardowi ręce na piersiach i wypełnić je kwiatami” (DPW: 415). W ten sposób ogród kolejny raz przywraca porządek i daje poczucie celu, tym razem w obliczu wydarzenia, które w dramatyczny sposób stawia bohaterów przed pytaniem o sens rzeczywistości.

Przytoczona tu scena potwierdza również, że Margaret jest istotnie duchową spadkobierczynią poprzedniej właścicielki domu i ogrodu – Ruth nie myliła się w swym pragnieniu, by Howards End trafił w jej ręce. Margaret instynktownie postępuje tak, jak postąpiłaby Ruth, co jest niezwykle, gdyż obie siostry Schlegel wychowały się w Londynie i z pewnością nie mogły przejąć kultu ziemi od intelektualnych, filozofujących rodziców, podczas gdy Ruth wywodzi się z klasy bogatych angielskich chłopów (*yeomanry*), a Howards End stanowi jej ojcowiznę. Podobieństwo Margaret do Ruth ma zasadnicze znaczenie dla konstrukcji i wymowy powieści, ponieważ pierwsza właścicielka Howards End jest w niej postacią kluczową – to dzięki niej rodziny Schległów i Wilcoxów mogą się połączyć i wraz z Leonardem Bastem stworzyć tę „nową jakość”, o której była mowa powyżej. Tym samym powieść Forstera może być odczytana analogicznie do powieści von Arnim – uczucie, jakim Ruth Wilcox darzy swój ogród, daje jej tę samą niewytłumaczalną siłę charakteru, pozwalającą zachować spokój w obliczu wszelkich niezrozumiałych przemian i przeciwnieństw losu. Nieudane małżeństwo (jeszcze jedna analogia z von Arnim) i niemożność porozumienia się z podobnymi do ojca dziećmi sprawiają, że jej przedwczesna śmierć jest w pewnym sensie wyzwoleniem. Rozumie to tylko ekscentryczna panna Avery i – na samym końcu powieści – Margaret, której udało się ostatecznie stworzyć lepszy związek. Howards End staje się jej własnością, ponieważ tylko ona docenia jego symboliczne znaczenie, nawet jeśli nie potrafi tej symboliki w pełni rozszyfrować. W ostatniej scenie powieści z ogrodu dobiega radosny śmiech Helen, bawiącej się z synkiem i z zaprzyjaźnionym chłopcem ze wsi, narracja zatacza więc koło – ogród ponownie jest źródłem spokoju i siły witalnej, elementem nadającym sens rzeczywistości i scalającym jej fragmenty.

Warto także zauważyć, że choć Forster nie dorównuje von Arnim w szczególności ogrodowych opisów, to „naturalny” charakter ogrodu w Howards End jest łatwy do odczytania. Niezliczone krzewy różane w otoczeniu znajomych bylin i roślin cebulowych – maków, pierwiosnków, tulipanów, dzikich

narcyzów – tworzą nieregularne rabaty na tle swobodnie rosnących żywopłotów i bielących się od stokrotek trawników, uzupełniając widok łąk i pól uprawnych za granicami posiadłości. Założony przez snobistyczną córkę Wilcoxów ogródek skalny – modny na początku wieku sposób kolekcjonowania rzadkich roślin górskich – szybko dziczeje i popada w ruinę wkrótce po wyprowadzce rodziny do Londynu. W edwardiańskim ogrodzie⁸ nie ma miejsca na tworzone wbrew naturze kaprysy, a taki właśnie był ogródek Evie, która przelotnie zainteresowała się modną ozdobą i zażądała wydzielenia na nią kawałka naturalnej łąki (podobnie jak później zainteresowała się hodowlą modnych wówczas terierów szkockich). W końcowej części powieści zarośnięte trawą kamienie, tworzące niegdyś bazę pretensjonalnej rabaty Evie, służą Margaret i Helen jako siedziska – ich nowa, o wiele bardziej odpowiednia funkcja ostatecznie eliminuje z ogrodu postawy, jakie je tam sprowadziły.

Powieść Forstera bez wątpienia buduje obraz o wiele bardziej złożony niż powieść von Arnim – nakreślone w niej portrety psychologiczne są wielowymiarowe i osadzone w złożonym kontekście społecznym. Nie sposób jednak nie zauważyć charakterystycznej roli wiejskiego domu z ogrodem, który nie tylko stanowi podstawę fabuły, ale przede wszystkim wyraża przekonanie – czy raczej, jak powiedzielibyśmy z perspektywy czasu, nadzieję – że nawet w błyskawicznie zmieniającej się rzeczywistości człowiek wciąż może znaleźć oparcie w świecie, z którego pochodzi. Stary dom z nieco przzerośniętym i zachwaszczonym, ale wciąż naturalnie pięknym ogrodem w cieniu potężnego wiązu to nie tylko znikająca Anglia, która ustępuje miejsca cywilizacji przemysłowo-miejskiej, ale przede wszystkim budzące optymizm miejsce narodzin nowej Anglii, nieważne jak odmiennej. Wydaje się, że taka jest Forsterowska odpowiedź na niepokoje epoki – instynktowny zwrot w stronę wiary, że harmonijne współistnienie człowieka z konkretnym kawałkiem ziemi służy zachowaniu tożsamości i sensu istnienia.

Frances Hodgson Burnett: *Tajemniczy ogród* (1911)

W spojrzeniu na literackie ogrody z przełomu XIX i XX wieku nie sposób pominąć tego najsłynniejszego, choć powieść, która powołała go do życia, na pierwszy rzut oka nie wpisuje się w modernistyczne przedstawienia świata. Jesienią 1910 roku Frances Hodgson Burnett rozpoczęła odcinkową publika-

⁸ W historii Wysp Brytyjskich przyjęło się mówić o pierwszej dekadzie XX wieku jako o tzw. epoce edwardiańskiej, zapoczątkowanej przez wstąpienie na tron króla Edwarda VIII po śmierci Wiktorii w r. 1901. Wyznaczników końca tego okresu jest więcej – śmierć Edwarda VIII (1910), zatonięcie *Titanica* (1912), wybuch I wojny światowej czy nawet podpisanie traktatu wersalskiego (1919).

cję *Tajemniczego ogrodu* (*The Secret Garden*), wydanej w całości rok później. Literatura dziecięca rządzi się oczywiście swoimi prawami i trudno o niej mówić bez uwzględnienia tego faktu, ale stworzony przez Burnett obraz ogrodu zasługuje na uwagę – tym bardziej że w pewnym sensie można go uznać za reprezentatywny. Początek XX wieku na Wyspach Brytyjskich to okres prawdziwej świetności literatury dla dzieci – poza Burnett wystarczy przypomnieć tu chociażby Edith Nesbit, Kennetha Grahame’a, Beatrix Potter czy twórcę Piotrusia Pana, J.M. Barriego. Motyw ogrodu pojawia się w mniej lub bardziej rozbudowanej postaci u wszystkich tych pisarzy i choć jego role są różne, to łączy je wspólne dla wszystkich przekonanie o niezwykłym charakterze tego miejsca. W tym punkcie literatura dla dzieci spotyka się z literaturą dla dorosłych, a przynajmniej z takimi jej przykładami, jakie widzieliśmy powyżej.

„Tajemniczy ogród” Burnett to kwintesencja angielskiego ogrodu z przełomu wieków, przy czym konwencja powieści pozwala autorce puścić wodze fantazji i ignorować ogrodnicze realia. W przeciwieństwie do ogrodów von Arnim i Forstera, tym razem mamy do czynienia z ogrodem, jaki może istnieć tylko w wyobraźni, choć poszczególne jego elementy dają się z łatwością rozpoznać jako charakterystyczne dla stylu edwardiańskiego. Sama posiadłość, gdzie ogród się znajduje – dwór Misselthwaite (Misselthwaite Manor) w hrabstwie Yorkshire – jest zupełnie inna. Liczący sobie 600 lat budynek dworski otacza rozległy park; od granicy posiadłości prowadzi do niego dwumilowa aleja, obsadzona po obu stronach rzędami ogromnych, starych drzew. Tylna elewacja wychodzi na założenie ogrodowe, w którym można dostrzec ślady co najmniej trzech różnych epok: rozległe trawniki w regularnych kształtach, starannie utrzymane i obrzeżone nisko strzyżonymi żywopłotami ścieżki, basen⁹ z kamienną fontanną pośrodku, bukszpanowe *opus topiarum* i regularne rabaty (prawdopodobnie tzw. partery) wyraźnie sugerują wpływy holenderskie, które zdominowały ogrodnictwo angielskie po wstąpieniu na tron Wilhelma III w roku 1689; zatarcie granicy pomiędzy ogrodem a otaczającym go parkiem o naturalnym krajobrazie wskazuje na wiek XVIII (czasy świetności angielskiego parku krajobrazowego); zaś wydzielone i ukryte przed wzrokiem mieszkańców odrębne ogrody kuchenne w postaci ogrodzonych murami „pomieszczeń” być może sięgają jeszcze początków wieku XVII¹⁰. Tę samą wielowiekową historię widać wewnątrz dworu, którego przeważająca część jest zresztą obecnie niezamieszkała i przypomina kosztowne w utrzymaniu muzeum – świadectwo minionych czasów i dawnej świetności – grote-

⁹ Basen należy tu rozumieć jako „sztuczny zbiornik wody w obudowie (najczęściej kamiennej, o formie geometrycznej) urządzonej głównie jako element dekoracyjny samodzielny albo też w powiązaniu z fontanną, kaskadą, kanałem” (definicja za: Majdecki 2007: 459).

¹⁰ Początki popularności tego rozwiązania pochodzą z czasów, kiedy propagował je pochodzący z hrabstwa Yorkshire i działający tam ogrodnik William Lawson. Jego wpływowa książka *A New Orchard and Garden* została wydana w roku 1618.

skowo kontrastujące z jego obecną rolą i przydatnością (mieszka w nim tylko dwójka chorowitych, rozkapryszonych dzieci i liczna służba, której zadaniem jest opiekować się posiadłością).

Na tym tle „tajemniczy ogród” znacząco wyróżnia się swoją odmiennością. Jest to ostatnie z wydzielonych ceglanym murem „pomieszczeń” ogrodowych, usytuowane za sadami w części ogrodów kuchennych. Do jego wnętrza prowadzi ukryta pod bujnymi pędami dziko rosnącego bluszczu drewniana furka, wykończona kutym żeliwem. Wewnątrz rosną stare, rozłożyste drzewa owocowe – jabłonie, wiśnie, śliwy – a na murach rozpięte są brzoskwinie i winorośl (pan Craven i jego żona najwyraźniej zaadaptowali część starego sadu, do którego ogród przylega). Pomiędzy drzewami wiją się ścieżki, którymi można spacerować wśród niezliczonych rabat kwiatowych, wypełnionych swobodnymi kępami irysów, lilii, ostróżek, mieczyków, orlików. W trawie i na rabatach posadzono też ogromne ilości konwalii i roślin cebulowych: krokusów, przebiśniegów¹¹, narcyzów, hiacyntów, a uprawiające ogród dzieci dosiały jeszcze rośliny jednoroczne i dwuletnie: rezedę, maki, dzwonki. Kwitnące byliny rosną także w wielkich, omszałych kamiennych urnach, w szczelinach muru i wokół zegara słonecznego¹² (prawdopodobnie umieszczonego na kamiennym postumencie). Ostrokrzewy i inne rośliny zimozielone tworzą podobne do altan cieniste zakątki, w których ustawiono kamienne ławki. Przede wszystkim dominują jednak róże, czyli najważniejsze rośliny angielskiego ogrodu z początku wieku:

Było tam mnóstwo róż sztamowych o tak rozrośniętych koronach, że wyglądały jak drzewa. W ogrodzie rosło jeszcze wiele innych drzew, a jakiś specjalny, czarowny urok nadawało mu to, że po wszystkich drzewach pięły się róże, wypuszczając w dół długie, wiotkie warkoczki gałązek, chwytające się wzajem tu i ówdzie, czepiające się wyżej rosnących gałęzi i tworzące czarujące łuki i arkady [...] ich cienkie, wiotkie, szarobrunatne gałązki i pędy wyglądały jak mglista zasłona, opadająca na mury i drzewa, a nawet na rudą trawę, po której pełzały ich węzowe skręty. I właśnie ta delikatna gmatwanina, zwieszająca się od drzewa do drzewa, nadawała ogrodowi tajemniczy urok (TO: 67).

Polski przekład dość niefortunnie wprowadza tu bardzo źle kojarzące się wyrażenie „węzowe skręty”, którego oczywiście na próżno by szukać w oryginalnym tekście powieści¹³, niemniej jednak przytoczony fragment odda-

¹¹ W polskim przekładzie nazwa śnieżyczki przebiśniegu (ang. *snowdrop*, łac. *Galanthus*) jest błędnie tłumaczona jako pierwiosnek.

¹² W polskim przekładzie zegar słoneczny został pominięty, choć jest wymieniony w jednym z opisów ogrodu: „Rising out of the grass, tangled round the sun-dial, wreathing the tree trunks and hanging from their branches, climbing up the walls and spreading over them with long garlands falling in cascades – [the roses] came alive day by day, hour by hour” (SG: 220).

¹³ Cytowany fragment w oryginale brzmi następująco: „There were numbers of standard roses which had so spread their branches that they were like little trees. There were other trees in the garden, and one of the things which made the place look strangest and loveliest was that climbing roses had run all over them and swung down long tendrils which made light swaying curtains, and

je główny sens opisu – ogród został założony jako *rosarium*, gdyż róże były ukochanymi roślinami młodej pani Craven (moda na ogrody różane rozpowszechniła się od drugiej połowy XIX w.).

„Tajemniczy ogród” jest więc zupełnie inny niż cała reszta ogrodowych założeń w Misselthwaite i doskonale widać w nim edwardiańskie trendy. Ale istotna jest tu przede wszystkim jego rola. Jest to miejsce, gdzie tragicznemu wypadkowi uległa młoda żona pana Cravena, właściciela Misselthwaite, który od tej pory wyrzekł się świata i prowadzi żywot nieszczęśliwego mizantropa. Po śmierci żony pan Craven każe zamknąć prowadzącą do ogrodu furtkę, a klucz zakopuje w ziemi, skazując ogród na zapomnienie i powolną śmierć. Ale ogród nie poddaje się karze wymierzonej przez człowieka. Kiedy po dziesięciu latach Mary Lennox przybywa wczesną wiosną do Misselthwaite i odnajduje ukrytą furtkę, jej oczom ukazuje się ogród budzący się z zimowego snu. Praca wśród roślin szybko zmienia Mary ze zgorzkniałego, samolubnego dziecka w radosną, pełną życia dziewczynkę, a jej kuzynowi Colinowi – niechcianemu synowi pana Cravena – przywraca zdrowie i optymizm. Wreszcie, w kluczowej scenie powieści, przywodzącej na myśl słynną scenę z *Jane Eyre*, podróżujący po Europie pan Craven słyszy wołający go do ogrodu głos żony. Po powrocie do Anglii, na widok zdrowego syna, fizycznie bardzo podobnego do zmarłej matki, odzyskuje sens życia i zaczyna z radością patrzeć w przyszłość – ogród, który zrujnował mu życie, teraz mu je oddaje.

Powieść Burnett jest do pewnego stopnia inspirowana kontrowersyjnymi ideami Stowarzyszenia Chrześcijańskiej Nauki (Christian Science), które powstało w Stanach Zjednoczonych pod koniec lat 80. XIX wieku, ale przedstawiona w niej wizja ogrodu nie musi – a wręcz nie powinna – być odczytywana wyłącznie w ich kontekście. Podobnie jak w utworach wspomnianych wcześniej pisarzy, widzimy tutaj ogród nie tylko jako integralną część rzeczywistości, lecz także jako ten jej element, który ją scala i nadaje jej znaczenie. Konwencja powieści narzuca, rzecz jasna, konieczność dostosowania przekazu do możliwości poznawczych dziecka, ale nie uniemożliwia refleksji nad problematyką, która na przełomie wieków zaczęła żywo interesować szerokie rzesze pisarzy. Burnett na swój sposób także ukazuje odchodzące w przeszłość wielowiekowe tradycje i wartości, symbolizowane przez historyczny charakter posiadłości w Misselthwaite, które ocala – a zarazem modyfikuje, dostosowuje do nowego świata – zwrot w stronę natury. Jej „tajemniczy ogród” – podobnie jak ogród edwardiański w ogóle – to nowy styl relacji człowieka z przyrodą, w którym ta ostatnia nabiera charakteru podmiotu.

here and there they had caught at each other or at a far-reaching branch and had crept from one tree to another and made lovely bridges of themselves [...] thin gray or brown branches and sprays looked like a sort of hazy mantle spreading over everything, walls, and trees, and even brown grass, where they had fallen from their fastenings and run along the ground. It was this hazy tangle from tree to tree which made it all look so mysterious” (SG: 75).

Herbert George Wells: *Furtka w murze* (1911)

W literaturze brytyjskiej wczesnego modernizmu motyw ogrodu pojawia się nawet w twórczości pisarza zafascynowanego fantastyką naukową i uważanego za jednego z najważniejszych prekursorów science fiction. W roku 1911 H.G. Wells opublikował zbiór opowiadań zatytułowany *The Door in the Wall and Other Stories*. Tytułowe opowiadanie¹⁴ (znane w polskim przekładzie jako *Furtka w murze*), które natychmiast zdobyło ogromne uznanie czytelników, wykorzystuje symbol ogrodu do przedstawienia głównego problemu opowiadania – konfliktu pomiędzy racjonalizmem i wyobraźnią, ukazanymi jako dwa niedające się pogodzić aspekty osobowości człowieka.

Mieszkający w Londynie bohater opowiadania, wybitny i świetnie zapowiadający się polityk, jako pięcioletnie dziecko przypadkiem natrafia na tajemniczo wyglądającą zieloną furtkę w białym murze. Pod wpływem niewytłumaczalnego impulsu otwiera ją i wkracza w baśniowy Eden, gdzie po raz pierwszy – i, jak się później okaże, ostatni – zaznaje prawdziwego szczęścia. Wspomnienie zaczarowanego ogrodu prześladowa go przez całe późniejsze życie i staje się przyczyną jego przedwczesnej śmierci, choć nie wiadomo, czy tragiczny wypadek, jakiemu ulega, jest jego ostateczną klęską, czy zwycięstwem, kres jego ziemskiej kariery może bowiem być równie dobrze stratą wszystkiego, co osiągnął, jak i ostatecznym wyzwoleniem się z banalnych, prozaicznych uwikłań.

Jak na symbol wyobraźni przystało, ogród Wellsa jest daleki od realizmu – oprócz pięknych trawników, ukwieconych rabat i ocienionej wysokimi drzewami alei są w nim dwie oswojone pantery, które chłopczyk może głaskać jak przyjazne, mrużące kocięta, jest zapraszająca do zabawy małpka kapucynka, są białe gołębicze i bajecznie kolorowe papugi. Najważniejsze jest jednak panujące w ogrodzie uczucie idealnej harmonii, miłości i spokoju, których Lionel Wallace nigdy nie znajdzie w rzeczywistym świecie. Jego tragedia polega na tym, że poza owym jedynym razem nigdy więcej nie udaje mu się pokonać zwykłych ludzkich dążeń i ambicji, odgradzających go od błogostanu z dzieciństwa. Prowadząca do ogrodu furtka w murze ukazuje mu się jeszcze w różnych momentach życia, ale za każdym razem jest powód, żeby się przy niej nie zatrzymywać: obawa przed spóźnieniem się do szkoły, utratą szansy na stypendium naukowe lub awans, ważne polityczne głosowanie, pośpiech w drodze do umierającego ojca czy wreszcie pragnienie spotkania z kobietą. W jego życiu są nawet okresy, kiedy wspomnienie ogrodu się zaciera i traci na znaczeniu,

¹⁴ Ten sam tytuł został wykorzystany przez Marguerite de Angeli, amerykańską pisarkę dla dzieci, która w roku 1949 wydała powieść *The Door in the Wall*, choć w tym przypadku przekaz ma charakter głównie dydaktyczny, a symboliczna „furtka w murze” ma zachęcać do wytrwałości w dążeniu do szlachetnych celów.

zawsze jednak powraca z tą samą siłą i powoduje, że codzienność staje się nie do zniesienia. Jako dorosły mężczyzna (poznajemy go na trzy miesiące przed śmiercią, kiedy zbliża się do 40. roku życia) Wallace jest już ostatecznie przekonany o wartości niezwykłego doświadczenia z dzieciństwa:

Dość, że było tam coś radosnego, coś, co dawało poczucie lekkości, pomyślności i dośytu. Było coś w jego wyglądzie, co sprawiało, że wszystkie barwy wydawały się czyste, doskonałe i subtelnie świetliste. Od chwili wejścia do ogrodu odczuwało się niezmierną radość, jakiej doznaje się rzadko i tylko kiedy się jest młodym. Wszystko było takie piękne [...] czułem się, jakbym przyszedł w rodzinne strony [...] miałem tylko wrażenie zachwycającej prawidłowości zjawisk: oto przypomniano mi o rzeczach dających szczęście, które w jakiś dziwny sposób były dotychczas przeoczone [...] furtka, przez którą wiedzie droga do pełnej zachwyty ciszy, do piękna, o jakim się nie śniło, do dobra, jakiego nie zna nikt na ziemi (FM: 238–251).

Wellsowska próba ukazania metafizycznego aspektu ludzkiej egzystencji w oczywisty sposób opiera się na chrześcijańskiej wizji raj, ciekawe jest jednak, że język, w jakim jest wyrażona, przywodzi na myśl sposób, w jaki pod koniec XIX wieku zaczęto pisać o ogrodach. Począwszy od roku 1895, zaczynają się pojawiać coraz liczniejsze publikacje o tematyce ogrodniczej (warto tu zauważyć, że jest to moment, kiedy o ogrodach zaczynają profesjonalnie pisać także kobiety¹⁵), a zalecane w nich zasady tworzenia i utrzymania ogrodu bardzo często opierają się na przekonaniu, że powinien on budzić te same uczucia, które opisuje Wells. Nie sposób też nie zauważyć powiązania ogrodu z dzieciństwem – optyka dziecka wydaje się szczególnie bliska potrzeb i pragnień wyrażanych poprzez współpracę z przyrodą. W adresowanej do dzieci książce *Children and Gardens*, wydanej w roku 1908, Gertrude Jekyll umieściła fotografię Elizabeth von Arnim i opatrzyła ją takim oto podpisem: „Ta ładna pani na zdjęciu to niemiecka księżna. Przeniosła swoją pracę do starego domku do zabawy i próbuje sobie wyobrazić, że znowu jest dzieckiem”¹⁶ (cyt. za Kellaway 1996: xiv). Ten zwrot w kierunku dzieciństwa wydaje się sygnalizować nostalgię za bezpowrotnie utraconą wizją ładu i porządku, harmonii i bezpieczeństwa, a ogród staje się próbą jej odbudowania.

¹⁵ W profesji ogrodniczej, zdominowanej dotychczas przez mężczyzn, pojawiają się takie nazwiska, jak chociażby Alicia Amherst, Elizabeth von Arnim, Amerykanka Beatrix Farrand czy wreszcie sama Gertrude Jekyll, które szybko wejdą do kanonu sztuki ogrodniczej XX wieku.

¹⁶ Zdjęcie zostało wykonane przez Ellen Wilmott, ekscentryczną ogrodniczkę i przyjaciółkę Gertrude Jekyll, która specjalnie wybrała się na Pomorze, by poznać autorkę niezwykłych książek o ogrodach.

Katherine Mansfield: *Garden Party* (1922)

Wyrażona przez Wellsa świadomość ograniczeń poznawczych człowieka miała się wkrótce stać – jak ujął to znany krytyk i teoretyk literatury Brian McHale – jednym z modernistycznych znaków szczególnych:

Proza modernizmu ma dominantę epistemologiczną. Inaczej mówiąc, wykorzystuje strategię, które na pierwszy plan wysuwają takie pytania, jak na przykład [...] w jaki sposób mógłbym zinterpretować świat, którego częścią jestem? I czym jestem w tym świecie? [...] Co takiego istnieje, co powinniśmy wiedzieć? Komu jest dane to wiedzieć? A jeżeli ktoś to wie, to skąd? I na ile może na tej wiedzy polegać? (1987: 9)

Te dylematy poznawcze oraz związane z nimi zainteresowanie subiektywizmem w postrzeganiu rzeczywistości znalazły wyraz w pisarstwie impresjonistycznym, skupionym na rejestrowaniu zawiłych splotów emocji i płynności kreowanych przez te emocje obrazów. Takie pisarstwo reprezentuje spokrewniona z Elizabeth von Arnim Katherine Mansfield, która także przybyła do Europy z odległego kontynentu (urodziła się i wychowała w Nowej Zelandii). Dla Mansfield, podobnie jak dla jej australijskiej kuzynki, ogród także jest miejscem szczególnym, o czym świadczy zarówno jej proza, jak i listy i dzienniki. W roku 1919, po przybyciu do miejscowości Ospedaletti we Włoszech, dokąd udała się na polecenie nieskutecznie leczących ją z gruźlicy lekarzy, Mansfield pisze w swoim dzienniku:

Codziennie kocham ten dom coraz bardziej za jakiś nowy jego wdzięk, i codziennie robię jak najuważniejszy przegląd ogrodu, gdzie zawsze jest coś świeżego i cudownego. No i jest jeszcze to dzikie wzgórze [za ogrodem], zawsze inne, zaspokajające głęboką miłość do tego, co w literaturze jest żywe i odwieczne (LJ: 141).

Literackie ogrody Mansfield także zwracają uwagę swoją „świeżością” i poszukiwaniem „tego, co żywe i odwieczne”, przy czym pisarka obsadza je zazwyczaj według angielskiej mody z przełomu XIX i XX wieku – królują w nich bylinowe rabaty i trawniki, róże, lilaki, hortensje, goździki, ułanki, malwy, jednoroczne aksamitki i nasturcje – nawet jeśli miejscem akcji jest ojczyzna pisarki. Nic zresztą w tym dziwnego – jej rodzice, jak bardzo wielu potomków emigrantów, nigdy nie przestali uważać Anglii za swój dom, a historia ogrodnictwa wyraźnie dokumentuje rozpowszechnioną wśród brytyjskich emigrantów modę na odtwarzanie rodzimych wzorców ogrodowych w każdym klimacie i w każdych warunkach, w jakich przyszło im się znaleźć. Takim „angielskim” ogrodem jest też ten, w którym odbywa się przyjęcie w jednym z najbardziej znanych opowiadań Mansfield, zatytułowanym *The Garden Party*, a wydanym drukiem w 1922 roku, najpierw w londyńskiej „Westminster Gazette”, a zaraz potem w zbiorze *The Garden Party and Other Stories*.

W opowiadaniu, przedstawiającym dzień z życia nastoletniej Laury Sheridan, Mansfield w typowy dla siebie sposób posługuje się Joyce'owską techniką epifanii – Laura z pewnością zapamięta ten dzień, choć na pozór nie wydarza się w nim nic takiego, co miałoby bezpośredni wpływ na jej życie. Dziewczyna, która wieczorem kieruje się w stronę domu po wizycie u rodziny tragicznie zmarłego robotnika, nie jest już jednak tą samą Laurą, która rano beztrudnie wybiegała do ogrodu z kromką chleba z masłem w rękę. Impresjonistyczna proza Mansfield jak zwykle pozostawia wiele niedopowiedzeń i przestrzeni na spekulacje, ale jest jasne, że dzień przyjęcia to moment, w którym Laura przestaje być dzieckiem i wkracza w dorosłą świadomość. Podobnie jak powieści von Arnim i Forstera, opowiadanie Mansfield także koncentruje się na przynależności klasowej, relacjach międzyludzkich, hierarchii wartości, niepewności poznawczej – i podobnie wykorzystuje obraz ogrodu, stanowiącego nie tyle tło dla opisywanych wydarzeń, ile symbol, wokół którego wydarzenia te są zogniskowane. Choć akcja opowiadania rozgrywa się w Nowej Zelandii, a ogród jest wzorowany na należącej do rodziców Mansfield wytwornej posiadłości przy Tinakori Road w Wellington, jego opis nie pozostawia wątpliwości co do tego, jaki styl reprezentuje:

A jednak pogoda była idealna. Nie mogliby mieć na zamówienie wspanialszego dnia na garden-party. Bezwietrznie, ciepło, niebo bez chmurki. Błękit przysłonięty bladozłocistą mgłą, jak to zdarza się czasami wczesnym latem. Ogrodnik pracował od świtu, kosząc trawniki i omiatając je, aż trawa i ciemne, płaskie klomby, porośnięte bratkami, dosłownie błyszcząły¹⁷. Co do róż, nie można było oprzeć się wrażeniu, że rozumieją one doskonale, iż są jedynymi kwiatami, które robią wrażenie na ludziach przychodzących na garden-party, i jedynymi kwiatami, które wszyscy na pewno znają. W jednej nocy rozwinęły się setki róż... dosłownie setki; zielone krzaki skłaniały się ku ziemi jak przed archaniołem (*GP*: 55).

Ten idealny ogród w edwardiańskim stylu to świat, w jakim wychowała się Laura: piękny, kolorowy, harmonijny – i utrzymywany dzięki pracy zatrudnionej przez Sheridanów służby. Na początku opowiadania dziewczyna nie zdaje sobie jeszcze sprawy z moralnych implikacji takiego stylu życia – ona i jej rodzeństwo wyrastali chronieni przez rodziców i ich pozycję społeczną. Choć ich dom znajduje się w bezpośrednim sąsiedztwie ubogiej dzielnicy, dzieciom nigdy nie było wolno się do niej zbliżyć. Teraz młodzi Sheridanowie nie są już małymi dziećmi, ale uboga dzielnica pozostaje nierealnym, egzotycznym światem, z którym nie mają nic wspólnego.

¹⁷ Polski przekład jest tu błędny. W opisywanym przez Mansfield ogrodzie nie ma „ciemnych, płaskich klombów porośniętych bratkami”, a oryginalny tekst brzmi: „The gardener had been up since dawn, mowing the lawns and sweeping them, until the grass and the dark flat rosettes where the daisy plants had been seeded to shine” (*TGP*: 245). Mansfield opisuje zatem trawnik zachwaszczony stokrotkami, których nasady liści są po skoszeniu widoczne na tle jaśniejszej, gładko przyciętej murawy.

W dniu przyjęcia Laura po raz pierwszy ma okazję przesunąć granice świata, w którym żyje, a jej wyprawa poza ukwiecony ogród przy Tinakori Road do slumsów, gdzie w przydomowych ogródkach zamiast róż są chorowite kury, grzebiące wśród pozostałości po zbiorze kapusty, przywołuje na myśl rytuał przejścia. Wypadek młodego mężczyzny najpierw każe jej zakwestionować prawo do wydawania przyjęcia przez jej rodzinę, a potem zmusza ją do rozszerzenia pola widzenia – od tej chwili w jego zasięgu będą także ubóstwo, tragedia i śmierć. Spokój na twarzy zmarłego urzeka ją swym pięknem i uświadamia jej złożoność rządzącej ludzkim życiem hierarchii wartości. Pytanie, którego Laura nie potrafi dokończyć na końcu opowiadania – „Czy życie nie jest...” (GP: 71) – nie tylko wyraża złożoność jej stanu emocjonalnego po przebytym doświadczeniu, ale przede wszystkim komunikuje niemożność zwerbalizowania go. W przewidywalne, zrozumiałe, starannie skomponowane życie dziewczyny wkroczyła metafizyka.

Błędem byłoby wszakże sądzić, że doświadczenie Laury ma wartość reformatorską – impresjonistyczna proza Mansfield jest jak najdalsza od jakiegokolwiek moralizowania. Ostatecznie dziewczyna wraca przecież do domu, gdzie w pięknym, ukwieconym ogrodzie czeka na nią rodzina i gdzie modne nakrycie głowy, za które przepraszała niezującego mężczyznę, znów będzie budziło podziw. Wraca tam jednak wzbogacona o świadomość, że świata nie da się jednoznacznie wytłumaczyć, ogarnąć, uporządkować. Jest w nim miejsce zarówno na wypiełgnowane, tonące w różach ogrody, jak i na nędzne kapuściane grządki, których współistnienie jest częścią nieprzeniknionej zagadki istnienia.

* * *

Ogród jest miejscem, gdzie człowiek bardzo wyraźnie artykułuje swój sposób postrzegania świata. Literackie obrazy ogrodów sprzed stu lat, dokumentujące ówczesne kierunki rozwoju sztuki ogrodowej, wydają się potwierdzać nastroje epoki, która zapoczątkowała istotny zwrot w ocenie możliwości poznawczych i ostateczny rozpad wcześniejszych wizji – połączony z rosnącą świadomością roli, jaką w życiu człowieka odgrywa natura. Jak mówi Forsterowska bohaterka:

Fakt, iż coś w obecnej chwili się rozwija, nie musi oznaczać, że tak będzie zawsze [...]. Ta fascynacja pędem pojawiła się dopiero w ciągu ostatniego stulecia. Może potem nadejdzie cywilizacja, która nie będzie ruchoma, bo oprze się na ziemi. Na razie nic na to nie wskazuje, ale mimo wszystko nie tracę nadziei i rankiem w ogrodzie mam uczucie, jakby nasz dom był nie tylko przeszłością, ale i przyszłością (DPW: 426).

Wiek XXI przyniósł z sobą niespotykaną wcześniej świadomość ekologiczną i przewartościowanie postaw wobec natury, a wcześniejszemu stosunkowi człowieka do otaczającej go przyrody zarzucono – w dużej mierze słusznie –

antropocentryzm i wynikającą zeń destruktywność. W tym kontekście warto spojrzeć na angielski ogród wczesnego modernizmu jako na coś więcej niż tylko jedną z licznych ogrodowych mód – zwłaszcza że jego literackie obrazy, których przykłady naszkicowano powyżej, pozwalają lepiej zrozumieć nieustannie ewoluujący sposób myślenia człowieka o otaczającym go świecie.

Bibliografia

- Arnim, Elizabeth von (2008). *Elizabeth and Her German Garden*. Project Gutenberg Edition. <ftp://ftp.pg.psn.pl/pub/1/3/2/1327/1327-h/1327-h.htm> (dostęp: 12.07.2012).
- Arnim, Elizabeth von (2011). *Elizabeth i jej ogród*. Tłum. Elżbieta Bruska, Berenika Marta Lemańczyk. Warszawa: Wydawnictwo MG.
- Burnett, Frances Hodgson (1973). *Tajemniczy ogród*. Tłum. Jadwiga Włodarkiewicz. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Burnett, Frances Hodgson (1995). *The Secret Garden*. London: Penguin.
- Forster, E.M. (1963). *Howards End*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Forster, E.M. (1977). *Domostwo pani Wilcox*. Tłum. Ewa Krasieńska. Wyd. I. Warszawa: Czytelnik.
- Mansfield, Katherine (1964). *The Garden Party* [w:] *Collected Stories of Katherine Mansfield*. London: Constable.
- Mansfield, Katherine (1958). *Garden party* [w:] *Garden party*. Tłum. Bolesława Kopelówna. Warszawa: Czytelnik.
- Wells, H.G. (2000). *The Door in the Wall* [w:] John Hammond (red.) *The Complete Short Stories of H.G. Wells*. London: Phoenix Press, s. 571–584.
- Wells, H.G. (1957). *Furtka w murze*. Tłum. Irena Malanowska [w:] Wojciech Żukrowski, Tadeusz Andrzej Malanowski (red.). *Opowieści z dreszczykiem*. Warszawa: Iskry.

* * *

- Baumer, Franklin L. (1977). *Modern European Thought. Continuity and Change in Ideas, 1600–1950*. New York: Macmillan.
- Hobhouse, Penelope (2007). *Historia ogrodów*. Tłum. Bożena Mierzejewska, Ewa Romkowska. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Jekyll, Gertrude (2001). *Gertrude Jekyll's Colour Schemes for the Flower Garden*. Red. Richard Bisgrove. London: Frances Lincoln.
- Kellaway, Deborah (red.) (1996). *The Virago Book of Women Gardeners*. London: Virago Press.
- Levenson, Michael (red.) (1999). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge University Press.
- Majdecki, Longin (2007–2008). *Historia ogrodów*, t. 1 i 2. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Mansfield, Katherine (1977). *Letters and Journals*. Red. C.K. Stead. London: Allen Lane.
- McHale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. London: Methuen.
- Scott James, Anne, Lancaster, Osbert (1977). *The Pleasure Garden. An Illustrated History of British Gardening*. London: John Murray.
- Trilling, Lionel (1961). *Howards End* [w:] Mark Schorer (red.). *Modern British Fiction. Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press.