



Wykład został wygłoszony w ramach cyklu
Zjednoczona Europa angielskich ogrodów

ANDRZEJ PIENKOS
Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego

Muzeum ogrodowe: ogrody angielskie XVIII w. jako wizja kultury i wykład historii – różnych historii

Wielka sztuka ogrodów jest zawsze gwałtem na naturze. Klasyczny, geometrycznie urządzony ogród francuski XVII w. może tego dowodzić w sposób najbardziej oczywisty, w istocie jednak wedle założeń unaoczniało zasady, które naturą rządzą – kosmiczne (albo boskie), niezmiennie prawa w zmiennym świecie. Osiemnastowieczni krytycy zimnej regularności i abstrakcyjnego myślenia, zmateriałizowanego m.in. w Wersalu Ludwika XIV, przeciwstawiali koncepcji francuskiej ogrody krajobrazowe, czyli „naturalne”, z racji miejsca narodzin tego modelu zwane też angielskimi. Jak dzisiaj wiemy, były one w istocie równie sztuczną kreacją. Cezary Wodziński sformułował tę tezę bardzo ostro, uogólniając ją na cały „projekt nowoczesności”: „W ten przewrotny sposób ziszcza się w epoce triumfującego rozumu nowoczesnego archaiczne przesłanie, skierowane do człowieka, by uprawiał ogród i pieczołowicie go doglądał. Nieuchronną i w pełni logiczną konsekwencją (...) totalnej strategii urządzania i zarządzania jest eliminacja wszystkiego, co wiąże się z chaosem: wieloznacznością, nieładem, dysharmonią”. Ogród angielski (krajobrazowy), fenomen czasowo zbieżny z Oświeceniem, stanowił projekt kulturowy, w którym przyroda została, w sposób może bardziej skryty niż poprzednio, urządzona, zakomponowana w sensowny obraz; w porównaniu z epoką wcześniejszą pojawił się jednak nowy składnik: historia ludzkości, razem z (wprawdzie nie zawsze obecnym) elementem historii jednostki, historii osobistej.

Książę Adam Jerzy Czartoryski tak wspominał park swojej matki – Izabeli z Flemingów Czartoryskiej, czyli podwarszawskie Powązki, zakładane od 1774 r.: „Miejsce to było rodzajem jakiegoś oasis, bo otoczone morzem piasku, a samo piękne i zielone. Każde z dzieci miało swoją chałupkę i ogród (...). Moja matka ozdobiła to miejsce ruinami

i wszystko tam było: i wyspa, i młyn, i grot na wyspie, i stajnie na kształt dawnego amfiteatru, i podwórze obszerne, w którym mnogość kur, gołębi: dawaliśmy im różne przysmaczki. (...) Życie to było prawdziwie obrazem nieustającej eglogi – poezji wiejskiej”. Gdy w 1780 r. zmarła jego siostra Teresa, „chata jej została w całości przeniesiona do lasu i tam jako pomnik zachowana; czwartek – dzień jej śmierci, długo pozostał dniem smutku, pobożnego rozmyślenia i jakiegoś dobroczynnego uczynku mojej matki”. Trwał więc nieustający rytuał, teatr życia codziennego, aranżowany zresztą często z wykorzystaniem mniej czy bardziej konkretnych wzorów literackich. Pozornie naturalny – czyli chaotyczny – świat uzyskiwał czytelny dla użytkowników porządek i sens. Owa sztuczna wioska (podobne powstawały wtedy we Francji: w Chantilly, a następnie w Wersalu) realizowała jeden z modeli ogrodu krajobrazowego, pozory naturalności odczuwano tam jednak tylko w kontraście do unormowanego życia pałacowego. W istocie ogród jawił się jako poemat, teatr i zarazem kolekcja osobliwości, wśród których podziwiać można było „antyczne” kolumny i zrujnowany łuk triumfalny czy „gotycki” folwark. Wielkiej kulturze wtórowała ta „chłopska”, w postaci chatek i – zdawałoby się: dzikiej – natury potoków i krzewów. Powstawał tekst wieloznaczny, refleksyjny, wymagający od odbiorcy zaangażowania, z niektórymi aluzjami czytelnymi wyłącznie dla wąskiego kręgu (sentymentalne upamiętnienie zmarłej córki i siostry).

Wiele lat po stworzeniu powązkowskiego arcydzieła Izabela Czartoryska opublikowała manifest, w którym zawarła swoją filozofię ogrodu krajobrazowego. Motto do *Myśli różnych o sposobie zakładania ogrodów* (wydanych po raz pierwszy w 1805 r.) wzięte zostało z angielskiego poety, ale także twórcy ogrodów – Alexandra Pope’a: „Cokolwiek zamyślasz sadzić lub budować, czyli wznaszać Kolumny, czy sklepienia, wzdęty kształcić terras, albo grotę kować, nigdy z oka nie spuszczań Natury. Obchodź się z tą boginią, jak ze skromną Dziewicą, ani ją strój zbyt cennie, ani nadto obnażaj”. Przyroda miała zachować przynależne sobie wartości, a najważniejsze było utrzymanie równowagi między jej „nagą” urodą a strojem kultury. Natura oświeceniowa okazuje się bowiem nie tyle odkrywanym teraz nowym światem, ile konceptem kulturowym, tyle że sformułowaniem na innych zasadach niż koncepty wcześniejsze. Niewątpliwie wszakże zasadniczym składnikiem nowego konceptu staje się eksponowanie „naturalności” – oddanie głosu przyrodzie i odnajdywanie w niej analogii lub podpowiedzi dla kultury. Rodzaj moralnego traktatu, zmateriałizowanego wykładu etyki stanowił przykładowo naturalny ogród w Clarens nad Jeziorem Genewskim, wykreowany w „kultowej” powieści Jeana-Jacques’a Rousseau Julia, czyli Nowa Heloiza (wydanej w 1761 r.). W skład ogrodu wchodził także rozciągający się zeń odległy widok na Alpy...

Przyrodę reprezentowały nie tylko drzewa i krzewy – jednym z typów założenia krajobrazowego w XVIII w. stał się ogród skalny, w którym to właśnie całkiem nieożywiona kategoria zjawisk przyrodniczych dominowała. Przywoływał on skojarzenia z pierwotnością, stanem przedcywilizacyjnym, ale również z ogrodami chińskimi. Jako Chinese rock garden określano np. Plumpton Rocks w Yorkshire. W ojczyźnie ogrodów krajobrazowych wzorcową realizacją ogrodu skalnego jest Hawkestone w regionie Shropshire, na pograniczu Anglii i Walii. Malownicza trasa wędrówki wiedzie tu przez gardziele skalne, grotty, „diabelskie” mostki. Z rzadka tylko pojawiają się ewidentne ingerencje architektoniczne czy rzeźbiarskie; w założeniu miały być one podporządkowane królestwu natury. Podobną zasadę znajdziemy w parku krajobrazowym na wzgórzach Spiegelsberge koło Halberstadt w górach Harzu czy w szwajcarskim ogrodzie skalnym Eremitage w Arlesheim pod Bazyleą (oba powstały pod koniec XVIII w.). Przy zakładaniu tych ogrodów wykorzystano naturalne składowe górzyściego krajobrazu, pozornie więc nie musiano dokonywać wielkich przekształceń...

Najbardziej wyraziste wtręty kulturowe, które można odnaleźć w Arlesheim, to pomniki dedykowane poetom Salomonowi Gessnerowi i Jacques'owi Delille'owi, w Spiegelsberge zaś – wyniosły pawilon Belwederu, pozwalający podziwiać okoliczne widoki. Felsengarten Sanspareil (co znaczy „skalny ogród niezrównany”) koło Bayreuth wybudowała w pierwszej połowie XVIII w. znana z ekscentrycznych pomysłów artystycznych margrafina Wilhelmina, siostra króla Prus Fryderyka II. Skalny teatr i sztuczne grotty imitowały scenerie zaczarowanej wyspy Ogygia, na której Telemach, bohater ulubionego utworu literackiego Wilhelminy – powieści François Fénelona z 1699 r., ulegał czarom nimfy Kalipso. Sanspareil jest w kategorii ogrodów skalnych istotnie niezrównany. Tworzy unikatową scenografię dla mitologicznych wizji. Ta całkowicie sztuczna kreacja „naturalna” stanowi więc rodzaj trójwymiarowej ilustracji utworu literackiego. Koncept polega na materializacji paradoksu: całkowicie zanurzeni w skalnej naturze, stajemy się jednocześnie tkanką opowieści, rekonstruującej, zresztą w dość konwencjonalny sposób, antyczną fabułę.

Częściej jednak skalne ogrody nie były samoistną całością, lecz tworzyły tylko „dziki” zakątek w większej kompozycji, kontrastując z łąkami, stawami, grupami drzew i oczywiście zestawem budowli czy rzeźb. Komponowanie „alpejskich” zakątków, z kaskadami, mostkami diabelskimi i miniprzepaściami, wpisywało się w tendencję do wywoływania uczuć wzniosłości i malowniczości. Wymienione elementy odnajdujemy w rosyjskim Pawłowsku, w niemieckich kompleksach w Kassel, Wörlitz, Neuer Garten w Poczdamie, Machern koło Lipska, Wilhelmsbad koło Hanau czy w największym austriackim parku romantycznym – Laxenburgu koło Wiednia. Uczucia takie mogły się wiązać z realnymi przeżyciami właściciela, jak w wypadku Williama Beckforda, który wrażeniom z podróży przez Alpy dał wyraz zarówno w swoim pisarstwie, jak i w „alpejskim” zakątku swojej rezydencji Fonthill.

Nierzadko quasi-naturalna sceneria dopowiedziana była obecnością sztucznej ruiny, przywołującej dawny świat antyku lub średniowiecza. Jeden z największych parków angielskich we Francji, Méréville na południe od Paryża, tworzone, przywożąc olbrzymie głazy z niedalekiego lasu Fontainebleau; podobnie powstało tzw. Rocher w Attre w Belgii (oba zespoły z lat 80. XVIII w.), rodzaj wulkanu – grotty – ruiny z eleganckimi wnętrzami, zbudowany z przywiezionych ogromnych skał. Przekształcenie krajobrazu przez transport wielkich mas kamieni nastąpiło też w Zofiówce Szczęsnego Potockiego na przełomie XVIII i XIX w. Takie tytaniczne operacje spektakularnie ujawniają sztuczność owej kreowanej naturalności i moc potrzeby zarządzania krajobrazem. W większości wymienionych przykładów najpokaźniejsze nakłady, ale także wysiłek projektowy, wkład inwencji inwestowano nie we właściwą siedzibę, lecz w jej otoczenie.

W typowym ogrodzie angielskim bowiem pałac – o ile w ogóle się pojawiał – tracił swoje centralne miejsce; ważniejsze stawało się pobudzanie uczuć i refleksji nad historią i naturą przez kształtowaną przyrodę ogrodu i inne budowle całego założenia rezydencjonalnego. Pałac był po prostu jedną z budowli, nie ośrodkiem programu ideowego, lecz wygodną, często niewielką siedzibą, której stylistyczna szata (barokowa, klasycystyczna, neogotycka czy orientalna) stanowiła tylko składnik wymowy całego kompleksu.

W najslawniejszym, odwiedzanym już po połowie XVIII w. przez wielu Europejczyków (m.in. przyszłego króla Stanisława Augusta i Izabelę Czartoryską) jako atrakcja turystyczna, parku angielskim w Stowe stanęło kilkadziesiąt budowli, m.in. palladiański most, postawiony w 1738 r. i naśladowany później w kilku innych ogrodach angielskich, antyczne w formach kolumny, łuki triumfalne i „świątynie”, dedykowane

Bachusowi, Wenus czy Starożytnej Cnocie, Zgodzie i Zwycięstwu. Dominowały istotnie nawiązania klasyczne, wliczając tu jeszcze palladiański pałac i nazwy poszczególnych części zespołu, jak Dolina Grecka lub Pola Elizejskie; nie brakowało jednak i wątków średniowiecznych: „gotycka” Świątynia Wolności należy do największych obiektów. Richard Temple, wicehrabia Cobham, a następnie kolejny właściciel Stowe (od 1749 r.) – jego siostrzeniec Richard Grenville-Temple wykładali tu także po części swój program polityczny oraz demonstrowali zakorzenienie w kulturze klasycznej i brytyjskiej. Mimo że przy projektowaniu kompleksu pracowała plejada najwybitniejszych angielskich twórców epoki – John Vanbrugh, William Kent, James Gibbs, Lancelot Brown – Stowe jest, jak wiele innych ogrodów XVIII w., autorskim dziełem oświeconych właścicieli. Należy o tym pamiętać, analizując programy owych założeń: mamy bowiem najczęściej do czynienia ze znakomicie wykształconymi arystokratami, czytanyymi, podróżującymi po Europie, kolekcjonującymi znakomitą sztukę nowożytną i starożytności.

Drugi najśłynniejszy ogród angielski, w Stourhead, zaczął tworzyć ok. roku 1741 również ambitny właściciel – Henry Hoare II, odzwierciedlający wrażenia ze swoich podróży, lektur i podziwianych obrazów. Płótno Claude’a Lorraina Eneasza w Delos z kolekcji Hoare’a miało bezpośrednio inspirować kompozycję wokół sztucznego stawu, a tekst Eneidy Wergiliusza przywoływano w cytatach umieszczanych w budowlach stojących wokół. W Stourhead wzniesiono m.in. „antyczne” świątynie Flory i Apollina, zmniejszoną kopię rzymskiego Panteonu, „rzymski” most, grotę, a także oddaloną nieco od jeziora trójkątną w planie, neogotycką Wieżę Alfreda wysokości 50 m, której ukończenie w 1772 r. zamknęło zasadnicze prace. Kompozycję prowadzono tak, by spod każdej budowli tworzyły się widoki na inne. Jak pisał sam Hoare, „zieleni winni być układani razem w wielkich masach, jak cienie w malarstwie”. Nie wyobrażał sobie jednak obrazu pejzażowego inaczej niż idealne wizje Lorraina, Nicolasa Poussina czy równie w Anglii uwielbianego malarza – Salvatora Rosy, a w nich przyroda naznaczona była kulturą: działaniami i tworem ludzi albo bogów.

Wśród elementów architektoniczno-wodno-roślinnej kompozycji umieszczono również w Stourhead przywieziony z Bristolu średniowieczny krzyż. Oprócz pawilonów imitujących antyczne świątynie albo gotyckie wieże w brytyjskich kreacjach ogrodowych pojawiały się bowiem także autentyczne zabytki. Najślawniejszy przykład stanowi brama londyńskiego Beaufort House z 1621 r., projektowana przez Inigo Jonesa, którą Lord Burlington w 1738 r. zakupił od przyjaciela, sławnego zbieracza i fundatora British Museum – Hansa Sloane’a i postawił w ogrodzie swojej willi w Chiswick pod Londynem, obok m.in. imitujących antyczne herm i małego Panteonu. Wydarzenie było tak znaczące, że jeden z projektantów ogrodu – malarz i architekt William Kent opisał w poemacie transformację i translokację zabytku! W tego rodzaju pomysłach możemy dostrzec pierwociny zainteresowania historycznym dziedzictwem narodowym, oba wymienione obiekty były jednak niewielkie w skali i przeniesione z pierwotnych miejsc niemal jak ogrodowe meble. Równocześnie wszakże pojawiły się w Wielkiej Brytanii założenia ogrodowe, w których zastany na miejscu autentyczny zabytek wkomponowano w ogród – podobne spektakularne kreacje można do dzisiaj podziwiać w regionie Yorkshire.

Okolo 1757 r. ukończono Rievaulx Terrace, kompleks wykorzystujący skarpe wznoszącą się ponad wielkim klasztorem gotyckim w ruinie. Właściciel pobliskiej rezydencji – Thomas Duncombe II obmyślił taras z pawilonami, z którego można było między drzewami na skarpie podziwiać ruiny Rievaulx Abbey. Dopiero we właściwy sposób skadrowany widok nadawał odpowiednio wzniosły charakter owemu „pawilonowi” ogrodowemu.

John Aislabie z kolei komponował swoją rezydencję, nazwaną Studley Royal, początkowo bez bezpośredniego odniesienia do pobliskiej majestatycznej ruiny opactwa cysterskiego Fountains. Marzeniem Aislabie'ego, podobnie jak wielu ówczesnych brytyjskich ziemian, było stworzenie w swoich włościach miniatURY ukoCHanej Italii, dlatego pojawiły się w Studley geometryczny ogród wodny z kaskadami, kanałami i klasycznymi rzeźbami mitologicznych bóstw, palladiańskie pawilony i mostki, okrągła „rzymska” Świątynia Sławy. Pod koniec życia właściciel połączył widokowo ruinę klasztoru ze swoim „włoskim” ogrodem. Po śmierci Johna Aislabie'ego jego syn William kupił ruiny opactwa w 1768 r., wcześniej zresztą znacznie wzbogaciwszy całe założenie. W parku znalazły się sztuczne groty i kamienny tunel, budowle w różnych stylach (oprócz klasycznych – pawilon „chiński”, wieża „gotycka”), przywodzące myśli o zmienności historii, a ponadto grobowce i pomniki (np. pomnik Zdobycia Quebecu przez Brytyjczyków). Klasyczna świątynia to z kolei pomnik ojca, wystawiony mu przez Williama. Najbardziej jednak wzniosłym składnikiem kompozycji stała się olbrzymia prawdziwa ruina klasztoru Fountains Abbey. To do niej dostosowano większość widoków w parku, uznając ją za najmocniejszy akcent.

Projekt zastosowany w zespole Fountains/Studley objął więc również autentyczną historię. I oczywiście przyrodę. Została ona ogromnym wysiłkiem przerobiona tak, by nie tylko tworzyć bardziej malownicze tło dla twóRów architektury, lecz także móc w pełni wejść do gry wrażeń i przemyśleń. Aby objąć wzrokiem kompozycję z wody i zieleni, musimy wybrać jedną z dwóch ścieżek po wzgórzach, prowadzących etapami do kolejnych budowli ogrodowych i zarazem punktów widokowych. Jeden z nich to palladiański pawilon Banqueting House, inny to „gotycka” wieża. W wędrówce jest jednak moment szczególnie ekscytujący (określany nawet w epoce jako surprise!): nagle za zakrętem, w przecince wśród drzew, pojawia się imponująca ruina klasztoru i kościoła. Jedno z arcydzieł angielskiego gotyku oglądamy, siedząc na ławie nazwanej Siedziskiem Anny Boleyn. Po dłuższym marszu przez gęsty park ogarnia nas światło, widok jest rozległy i skłania do myślenia nad przemijaniem nawet takich kamiennych kolosów. Anne Boleyn's Seat to kulminacyjny punkt trasy poprowadzonej przez cały ogród, ława zabudowana rodzajem altany o (adekwatnie?) średniowiecznych formach – ale najważniejsza jest nie ona sama, lecz widok, który wychodzącemu z gąszczu spacerowiczowi nieoczekiwanie ukazuje się w przecince: daleka perspektywa zamknięta ogromną ruiną gotyckiego opactwa.

Rozwiązania takie rodziły się z głodu wizualnych wrażeń o szczególnym natężeniu, widoków pojmowanych jak obrazy. Tarasy widokowe, belwedery, czyli miejsca „pięknego widoku”; charakterystyczny wynalazek brytyjski tej epoki: obiekty przyciągające spojrzenie (eye catcher), przecinki w drzewach prowadzące wzrok; groty z otworami kadrującymi widok na kształt obrazu (tak było np. w Stourhead) – wszystkie te rozwiązania dowodzą powstawania specyficznej potrzeby, której narodziny postrzegamy dzisiaj wśród głównych przemian kultury XVIII w. Angielska oświeceniowa kultura spaceru, życia w naturze, podróży turystycznej miała dla powstania owej potrzeby znaczenie pierwszorzędne.

Wbrew często powtarzanemu przekonaniu ogród angielski nie służył tylko do relaksującego spaceru i beztroskiej kontemplacji przyrody. Przeważnie był przede wszystkim miejscem pobudzającym do wielorakiej refleksji nad historią, nad przemijaniem kultur, nad związkiem człowieka z naturą. Wiele parków komponowano jako istną mapę ścieżek rozwoju intelektualno-uczuciowego, zakładając nie tyle bierny odpoczynek na łonie natury, ile aktywne poznawanie i odczuwanie wszystkich zawartych tam bogactw. Posągi, budowle czy inskrypcje nie miały jedynie charakteru

ozdób, ale współtworzyły program do „czytania” i refleksji, w szczególności jednak do aktywnego patrzenia. Takiego, jakie w XVIII w. stanie się też czynnością główną w nowej instytucji społecznej – muzeum publicznym oraz na wystawach sztuki. Nie przypadkiem zapewne zjawiska te są czasowo zbieżne z narodzinami i ewolucją ogrodu angielskiego.

Jedną z najbardziej przemyślnych kompozycji widokowych w ogrodach epoki jest dzieło wielkiego myśliciela, poety, lecz również kolekcjonera i rysownika, wreszcie projektanta i teoretyka sztuki ogrodowej – Johanna Wolfganga Goethego. W otrzymanym w prezencie od księcia Weimaru skrawku ogrodu nad rzeczką Ilm wystawił on po roku 1776 sławny Ołtarz pomyślnego losu. Ta własna kompozycja „rzeźbiarska” pisarza jest niewielkim pomnikiem złożonym z dwóch kamiennych bloków – najprostszych brył: sześcianu i postawionej na nim kuli. Symbolizuje fundamentalny porządek świata, wyraźnie kontrastując ze swobodą krzewiącej się dookoła natury. Pomnik znajduje się na przecięciu dwóch głównych ścieżek niedużego ogrodu, na osiach widoków prowadzonych właśnie pośród krzewów i kwiatów. Jedna z osi wyprowadzona została spod domu, w którym Goethe pracował. Pomysł pisarza nie miał wprawdzie odniesień jawnie historycznych (te przewidział on w dalszych partiach książęcego ogrodu), lecz odwoływał się pośrednio do założycielskiej dla kultury roli antycznej myśli – Goethe nazwał pomnik po grecku Agathe Tyche...

Zasada różnorodności i kontrastu w komponowaniu ogrodów krajobrazowych ujawniać się miała właśnie w tworzących się w widoku obrazach. Podobnie radykalny jak w Weimarze kontrast z nieporządkiem natury wprowadzała inna forma podstawowa, budząca ewidentne skojarzenia starożytne i zawierająca jakże wówczas lubiane odniesienie do przemijania – piramida. W ogrodach epoki sentymentalizmu symbolika związana ze śmiercią była bardzo rozpowszechniona, przywoływana przez rozliczne sarkofagi, urny, inskrypcje, sztuczne ruiny. Piramida obrazować mogła wielkość dawnych imperiów, jeśli zaś była w części zrujnowana – fakt ich (nawet ich) przemijania. Kruszącą się od wierzchołka piramidę w stanie sztucznej ruiny można jeszcze dzisiaj zobaczyć na terenie jednego z najbardziej malowniczych parków francuskiego Oświecenia, w Mauperthuis niedaleko Paryża, w części nazwanej znacząco Doliną Elizejską. Największy architekt angielskiego klasycyzmu – Robert Adam zaprojektował w tym samym czasie pomnik wielkiego aktora Davida Garricka w parku Wynnstay: na rysunku z 1779 r. widzimy kamienną piramidę ze strzaskanym i porośniętym dziką roślinnością wierzchołku, u jej stóp zaś stoją również utracona kolumna oraz kolosalny rzymski sarkofag.

Zgodnie z tendencją sentymentalną obiekty takie nie miały jedynie wywoływać pamięci o konkretnym wzorze z dziejów sztuki – chodziło o zainicjowanie łańcucha skojarzeń, najlepiej emocjonalnie nacechowanych. Stąd tak częste odniesienia literackie albo malarskie (choćby antyk „filtrowany” przez poezję lub malarstwo), stąd również częste adresy prywatne, rodzinne, osobiste... Przykładem skrajnym były mauzolea właściciela umieszczone w obrębie ogrodu, najczęściej przybierające właśnie formę piramidy. W ogrodach Wilhelmsbad niedaleko Hanau, założonych przez heskiego następcę tronu – księcia Wilhelma z Kassel po roku 1777, znajdujemy na sztucznej wyspie obok sztucznych gotyckich ruin piramidę z jego grobem. W parku Machern koło Lipska, obfitującym w rozmaite pamiątki z rzekomo zamierchłej przeszłości, postawiono mauzoleum grobowe właścicieli w kształcie piramidy. Aby uczynić ją bardziej „egipską”, postawiono obok parę lwów – sfinksów; pozostałe składniki aranżacji (posągi, kolumny) odwołują się już do kultury rzymskiej.

Przeważnie takie ogrodowe dedykacje prywatne miały jednak tylko aluzyjną naturę i skromniejszą skalę. Wspomniany poeta Alexander Pope w swoim ogrodzie

w Twickenham dedykował matce obelisk, Izabela Czartoryska w Puławach – rodzicom rzymski sarkofag. Niemal identyczny sarkofag swego męża – Stanisława Kostki umieściła Aleksandra Potocka w Gucinie (obecnie przeniesiony do parku w Wilanowie). W Stowe stanął pomnik kuzyna właściciela – kapitana Thomasa Grenville'a, który poległ w bitwie morskiej z Francuzami, w formie kolumny rostralnej. Masowo upamiętniano też konkretne postaci, ale z historii powszechnej. W tymże Stowe jedną z najsławniejszych i najbardziej komentowanych budowli jest Świątynia Mądrości Brytyjskich, w której niszach ustawiono 16 popiersi wybitnych polityków i twórców narodowych. Szczególną popularnością w ogrodach XVIII w. cieszył się, jak wiadomo, dostarczający także konkretnych literackich inspiracji Wergiliusz, którego „grób” znajdujemy w podobnych realizacjach niemal w całej Europie. Konkurować z nim mógł chyba tylko Jean-Jacques Rousseau...

W Ermenonville, na północny wschód od Paryża, swoje dzieło życia, wielki ogród w stylu angielskim, z inskrypcjami poetyckimi, kaskadami i strumieniami, pomnikami, pawilonami (w tym: Świątynią Filozofii), stworzył markiz de Girardin. Traktat markiza o komponowaniu ogrodów przetłumaczono nawet na angielski! Girardin uważał się za ucznia Rousseau i niektóre części ogrodu w Ermenonville miały być ilustracją miejsc opisywanych w Nowej Heloizie. Cały kompleks parkowy stał się rodzajem pomnika dla Rousseau, którego markiz zaprosił do siebie, a po śmierci pisarza w 1778 r. pochował w sarkofagu na Wyspie Topolowej (topole imitowały południowe cyprysy, drzewa śmierci). Koncepcję tę projektował zapewne sam Girardin, podobnie jak rytuał pogrzebu, który odbył się o północy, przy świetle pochodni. Realny grób Rousseau stał się jednym z elementów programu ogrodu, a Topolowa Wyspa szybko upowszechniła się jako składnik europejskiego kultu filozofa natury, realizowany m.in. w ogrodach niemieckich. Najbardziej znana replika powstała w Wörlitz, niedługo po ukończeniu pierwowzoru.

Rousseau nie był oczywiście jedynym współczesnym upamiętnianym w ogrodach krajobrazowych swojej epoki. Liczne pomniki poświęcano „kultowym” poetom sentymentalizmu: Delille'owi i Gessnerowi, a także np. kapitanowi Jamesowi Cookowi, w Polsce zaś – księciu Józefowi Poniatowskiemu.

Powstało nawet w Europie kilka założeń komponowanych niemal wyłącznie jako leksykony wielkich osobistości, z ich pomników, rzecz jasna malowniczo rzuconych w naturę. Park w Seifersdorfer Tal koło Drezna obfituje w pomniki poetów: Goethego, Christopha M. Wielanda, Edwarda Younga, ale też Laury, ukochanej Petrarki, hrabiego Leopolda von Braunschweig i jego siostry, pisarza i filozofa Johanna Gottfrieda Herdera, teoretyka ogrodów Christiana L. Hirschfelda. Duński odpowiednik analizowanej koncepcji znajdujemy w Jægerspris na Zelandii, gdzie w latach 70. XVIII w. wystawiono – przeważnie w formach antycznych urn, obelisków, piramid – przeszło 50 pomników dedykowanych wielkim Duńczykom. Późniejszą realizacją tego typu był Gucin Stanisława Kostki Potockiego, podwarszawski „gaj”, w którym po śmierci hrabiego w 1821 r. jego żona Aleksandra rozwijała ideę miejsca pamięci rodowej, ale także narodowej. A jeszcze głębiej w wieku XIX znajdziemy zbliżoną koncepcję parku pomnikowego w ogrodach Puccini koło Pistoii, gdzie z kolei uhonorowano licznych wielkich Włochów.

Oczywiście nie wszystkie założenia ogrodowe XVIII-wiecznej Europy były realizacjami spójnego wykładu historii, konsekwentnej wizji kultury. A raczej: rzadko nimi bywały. Po pierwsze, większość ogrodów powstawała długo, w kilku fazach, między którymi mogły się zmienić założenia, koncepcja ogólna; po drugie, wiele pozostało niedokończonych z powodu braku środków finansowych, śmierci właściciela czy wojny. Wreszcie wydaje się, że często stawiano ogrodowe pawilony wedle mody, starając się np. naśladować brytyjskie wzorce, ale nie dbając o ich miejsce w „tekście”. Niekiedy

chodziło jedynie o dorównanie sąsiadowi... Zapewne w licznych ogrodach angielskich „antyczne” świątynki, „panteony” lub sztuczne ruiny w większym stopniu współtworzyły pewien estetyczny obraz, natomiast ich konotacje kulturowe mogły się zatrzeć w odbiorze. Piramidy mogły być grobowcami konkretnych osób, mogły przywoływać konkretne skojarzenia ze starożytnym Egiptem lub Rzymem (rozśławiona m.in. dzięki rycinom Giovanniego Battisty Piranesiego piramida Cestiusza przy murach miasta!) i zarazem wspomnienia z własnej podróży, ale mogły także – a może w niektórych wypadkach wyłącznie – tworzyć motyw wizualny, wprowadzający geometryczny ład w bezład otaczającej przyrody. Podobnie motywy orientalne, których losem częściej jeszcze była funkcja dekoracyjna, choć indyjskie pawilony w kilku rezydencjach brytyjskich niewątpliwie wiązały się z realnym zasięgiem i rozrostem kolonialnego państwa i realną, rosnącą znajomością tamtej krainy.

Podejrzewa się ponadto, że odniesienia tureckie mogły mieć w polskich ogrodach wymowę polityczną, związaną z nadziejami lokowanymi we wrogim Rosji imperium osmańskim... Ale czy podobnie „czytano” wielki Namiot Turecki w królewskim parku Haga pod Sztokholmem, projektowany dla Gustawa III w 1787 r., czyli w czasie przygotowań do wojny Szwecji z Rosją? Nie ma na to dowodów.

Z pewnością gęstość znaczeniowa poszczególnych składowych ogrodu – muzeum była zróżnicowana. Trudno jednak tu wyrokować, zwłaszcza że właściwie nie prowadzono dotąd badań nad ówczesną percepcją ogrodów i ich budowli, nie wiemy więc, czy w danym wypadku większą rolę odgrywał czynnik dekoracyjny, czy też skojarzenia znaczeniowe (a jeśli one, to które i jak głębokie). Mamy znikomą wiedzę na temat inflacji znaczenia Panteonu rzymskiego czy greckich peripterów. Nie wiemy choćby, w jakim stopniu puławska Świątynia Sybilli była percypowana w kontekście swego architektonicznego i krajobrazowego pierwowzoru z Tivoli, jako konkretnej budowli rzymskiej, a na ile widziano w niej idealny typ pomnika architektonicznego bez historycznych konotacji. Zbliżona kopia świątyni z Tivoli postawiona we wspomnianym parku w Méréville współprojektowana była przez malarza Huberta Roberta, który także kilkakrotnie malował oryginał rzymski. Czy jednak z tego wynika, jak odbierali i rozumieli ogrodowy obiekt współcześni?

Najczęściej, jeśli właściwie odczytujemy ówczesne traktaty ogrodowe, korespondencję i inne teksty (również literackie) poświęcone ogrodom, chodziło o wywołanie intelektualno-emocjonalnego skojarzenia, impulsu. „(...) grupy drzew i zagajniki mogą kryć w sobie nawet grobowce wyróżniających się osobistości, mogą też zyskiwać wyższą szlachetność dzięki pomnikom i napisom, które nasuwają wędrowcowi wrażenia i rozważania, jakich nie znajdzie na hałaśliwej scenie świata. (...) Całość musi stać się wielkim, poważnym, ponurym i uroczystym malowidłem, w którym nie ma nic przerażającego, nic siejącego strach, które jednak porusza wyobraźnię i zarazem wzrusza serce uczuciami współczującymi, delikatnymi i cicho melancholijnymi”. Co trzeba raz jeszcze przy okazji cytatu z wpływowego niemieckiego teoretyka sztuki ogrodowej podkreślić, w wytworzeniu owego impulsu pospołu uczestniczyły drzewa i pomniki, przyroda i kultura – składając się na obraz, „malowidło” (może bardziej niż na „tekst”, jak to wyżej ujęliśmy), w którym wędrowiec uchwycić mógł migotliwy sens. Refleksja nad naturą i refleksja nad historią nie odbywały się osobno, przeżycie estetyczne nie powstawało w izolacji od przemyśleń nad przemijaniem cywilizacji i ludzkiego istnienia. Jeden z największych znawców ogrodów epoki, sam zresztą autor własnego w Beloeil w Belgii – książkę Charles-Joseph de Ligne ujmował to w prostej formule: „naturaliser l'art et artialiser la nature”.

Stąd znaczenie widoków, miejsc, skąd taki obraz można było objąć wzrokiem. Jeszcze dzisiaj, gdy stoimy w salach wspaniałej galerii malarstwa w Kassel, mieszczącej się w pałacu książąt Hesji Wilhelmshöhe, ogarniamy przez okna widok całego wzgórza, na którego stokach ogród, jeden z największych w Europie XVIII w., został urządzony. Dostrzegamy równocześnie antyczną świątynkę nad stawem, kaskadę zwieńczoną kolosalnym posągami Herkulesa i neogotycki zamek Löwenburg. I wspaniałe malowidło wielorakich gatunków drzew, ścieżek, kamieni.