



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Ogrody twórczości

Author: Dariusz Rymar

Citation style: Rymar Dariusz. (2017). Ogrody twórczości. W: W. Jacyków, D. Rymar (red.), "Ogród - miejsce upraw czy symbol" (S. 15-79). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Rozdział 1

Ogrody twórczości

Wstęp

Longin Majdecki, autor najobszerniejszej w Polsce monografii z zakresu historii ogrodnictwa, wyjaśnia, że: „Ogród stanowi układ przestrzenny w środowisku przyrodniczo-geograficznym, ukształtowany plastycznie i funkcjonalnie odpowiednio do przeznaczenia i programu użytkowego. Dla określonego programu wydzielana jest pewna przestrzeń tak organizowana, aby można było uzyskać najkorzystniejsze cechy funkcjonalne”¹. Nieco dalej czytamy, że: „Pierwotnie oznaczał on przestrzeń wyodrębnianą z otoczenia przez zamknięcie i oddzielenie ogrodzeniem, przeznaczoną na uprawę roślin użytkowych lub ozdobnych”². Autor *Historii ogrodów* zauważa również, że „ogród może stać się dziełem sztuki, gdy elementy naturalne zostaną ujęte przez twórcę ogrodu wspólną myślą kompozycyjną w określony porządek przestrzenny i wyodrębniającą się całość, przez odpowiednie użycie form roślinnych i ich zrytmizowanie, przez wymodelowanie rzeźby terenu, ukształtowanie wód, przez wykorzystanie i skomponowanie efektów barwnych, faktury, ruchu, dźwięku, aromatu, gdy uzyskają one nowe, celowe wartości artystyczne”³.

Nie wyczerpuje to jednak zagadnienia obecności „ogrodu” w sferze kultury. Obok użytecznych i estetycznych funkcji miały one już u zarania dziejów istotne znaczenie w kształtowaniu mitycznej i artystycznej wyobraźni. Stąd obudowane są złożoną, nawarstwioną przez tysiąclecia symboliką. Motyw raj — jako boskiego ogrodu — występuje w mitach Egiptu, Mezopotamii, Persji czy Hebrajczyków. Biblijna *Księga Rodzaju*, z jednej strony, włącza tę symbolikę, z drugiej — wprowadza odrębne treści eschatologiczne, co przejmie tradycja chrześcijańska.

Ogrody, począwszy od narodzin historii po współczesność, są istotnym toposem w literaturze i ikonografii. W Grecji archaicznej apoteozowano piękno realnie istniejącej przyrody. Fascynacja nią stała się źródłem inspiracji dla pierwszych poetów. Dwa przeciwstawne ujęcia ogrodu wprowadzi Homer, inicjując namysł nad relacjami człowieka wobec natury. Zostaną one z czasem pogłębione w filozoficznej refleksji nad kondycją człowieka i jego miejscem w świecie. Opracowania poetyckie mitów przez rzymskich

¹ L. MAJDECKI: *Historia ogrodów*. Warszawa 1978, s. 7.

² Ibidem, s. 10.

³ Ibidem.

poetów — w szczególności Wergiliusza i Owidiusza — oddziałają mocno na wyobraźnię w czasach nowożytnych, wchodząc w dialog z symboliką chrześcijańską.

W myśl założeń hermeneutyki ukształtowani jesteśmy przez zastane kody kulturowe, ich odsłonięcie pozwala nie tylko osiągnąć lepsze samopoznanie, ale i stwarza szansę na dojrzałe „projektowanie siebie”. Zdaniem Martina Heideggera, właściwy sposób bycia może dokonywać się za pośrednictwem dwóch sfer — namysłu filozoficznego i dogłębnie doświadczanej twórczości artystycznej. Obydwie te dziedziny są bowiem odkrywaniem tego, co skryte (*aletheia*), a zarazem istotne dla naszego rozumienia rzeczywistości. Namysł nad przeszłością otwiera jednocześnie naszą jaźń na to, co przyszłe. Pamięć o ogrodach czasu minionego „użyźnić” może nasze wewnętrzne „uprawy” — wyobraźni i myśli.

Motyw ogrodu już w najstarszych pisemnych źródłach łączy sferę natury ze światem wyobrażeń. Archaiczne mity wyrażają tęsknotę za utraconym rajem, Wiekem Złotym, w którym człowiek stanowi jedność z przyrodą. Ogród już od zarania dziejów był obszarem wyizolowanym od brutalnej codzienności. W starożytnym Egipcie czy Sumerze był on *implicite* traktowany jako przestrzeń wyidealizowanej natury, w której można odzyskiwać poczucie wewnętrznego ładu.

Zarówno w Mezopotamii, jak i Egipcie ogrody pełniły funkcje relaksacyjno-estetyczne, kultowe oraz użytkowe. Ogrody były bowiem ważnym miejscem uzupełniającym produkcję rolną, dostarczały owoców, warzyw czy przypraw. Były one również wyrazem pamięci o genezie ożywionego świata, miejscem osobliwości, gdzie gromadzono egzotyczne gatunki roślin i zwierząt, miejscem rytuałów religijnych, które wybiegały w odległą od doczesnego świata, wyobrażoną przyszłość — życia po śmierci. W tych najstarszych tradycjach ogród łączył ze sobą wymiar realny ze sferą fantazji, a także czas miniony i przyszły. W tradycji starotestamentowej Eden stanowi wyraz tęsknoty za pierwotną jednością świata przyrodniczego, do której człowiek należał, dopóki nie uzyskał samoświadomości. *Księga Rodzaju* łączy motyw samowiedzy z rozpoznaniem seksualności oraz doświadczeniem przemijania. Poszerzająca się wiedza o świecie i jego zagrożeniach — z jednej strony — wzmaga wysiłek przeciwstawiania się niebezpieczeństwu, a z drugiej strony rodzi frustracje, wynikające ze świadomości, że ludzki mózół ostatecznie okaże się nieskuteczny. W odczytaniu alegorycznym mit „grzechu pierworodnego” oznacza przejście od bezwiednego zanurzenia w sferę przyrody, do wyizolowanego od niej, sztucznie wykreowanego świata człowieka. W sensie metaforycznym pierwsze ośrodki cywilizacji można traktować jako ogrody pośród dojmujących sił natury. Mezopotamski mit o dyluwialnej potędze wyraża przekonanie o kruchości barier tworzonych przez człowieka. Jednocześnie praktyka irygacyjna, umożliwiająca rozszerzenie powierzchni upraw, umacniała przekonanie o możliwości panowania człowieka nad światem natury. Jednakże w biblijnej *Księdze Rodzaju* rajski ogród to opis przestrzeni różnej od upraw o charakterze pragmatycznym. Archetyp ten antycypuje późniejsze ujęcie ogrodu jako miejsca, w którym człowiek może odpocząć od cywilizacyjnej presji, oddając się bliskiemu, a zarazem bezpiecznemu obcowaniu z naturą.

Symbolika ogrodu ukazuje swoistą dialektyczność pomiędzy aktywnością człowieka a jego wpisaniem w przestrzeń samej natury. Ujęcie to skomplikuje się w czasach antyku grecko-rzymskiego, w którym tradycje chtoniczne zostaną wzbogacone krytycznym namysłem nad granicami ludzkich możliwości poznawczych i twórczych.

W Imperium Rzymskim pojawiają się silne tendencje synkretyczne, które umożliwiają wchłonięcie bardzo różnych tradycji. Przekłada się to również na realizacje w sztuce ogrodniczej. Rzymska arystokracja inspirowała się ogrodniczą sztuką Persji i Egiptu, wznosząc imponujące założenia, które łączą bogatą roślinność — rozplanowaną według

ściślego porządku — z wystawnymi elementami architektury i rzeźby. Ogrody tworzyć mają niejako baśniowy świat ziemskiego raju. Zarazem jednak elity rzymskie przejmują metaforyczne ujęcie ogrodu jako przestrzeni duchowej kontemplacji. Najbardziej znany przykład pochodzi od Cycerona, który w *Rozmowach tuskulańskich* posłużył się słynnym określeniem „uprawa duszy” (*cultura animi*).

W średniowieczu szczególne znaczenie przywiązywano do biblijnego motywu „ogrodu zamkniętego” (*hortus conclusus*). Określenie to, zawarte w biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*, stanowi jeden z istotnych aspektów alegorezy zarówno dla Kościoła katolickiego, jak i Kościoła prawosławnego. Nawiązuje ono, poprzez asocjację do pierwotnego Edenu, gdzie rozpoznanie seksualności i wynikającej stąd różnicy w stosunku do świata zwierząt, miało doprowadzić człowieka do wyjścia z raju. Z kolei w *Pieśni nad Pieśniami* alegoria Oblubienicy jako ogrodu jest traktowana jako zapowiedź Dziewicy Marii, z której zrodzi się Wyzwoliciel, usuwający skutki „grzechu pierworodnego”, a więc w ostateczności powrót do Edenu. Wiara ma prowadzić do emocjonalnego uwolnienia człowieka od ziemskiego państwa (*civitas terrena*), do społeczności ludzi związanych miłością do Boga (*civitas dei*)⁴.



Hortus conclusus. Fot. D. Rymar

Począwszy od renesansu następuje odwrót od średniowiecznego kwietyzmu. Rezydencje arystokracji naśladowały wystawny styl okresu rzymskiego. Ponadto elity, przynajmniej na poziomie dyskursywnym, kultywowały Platonię ujęcie arystokracji jako tej sfery społecznej, która reprezentuje najwyższy poziom ducha, połączony z właściwym sposobem bycia. Stąd dla kolejnych pokoleń istotną rolę odgrywało podłoże filozoficzne, będące podstawą zrozumienia relacji międzyludzkich, w tym również znaczenia dziedziny kultury. Model ten zacznie się załamywać wraz ze zmianą porządku społecznego. Burżuazja — zdaniem José Ortegi y Gasset — nie przejęła duchowego dziedzictwa

⁴ St. AUGUSTINE: *De civitate dei*. Eds. B. DOMBART, A. KALB. Turnhont 1955.

kultury, orientując się na ekonomiczną skuteczność osiągnięć technicznych. Teza ta — będąca kanwą *Buntu mas* — jest jednak do pewnego stopnia uproszczona, największe odkrycia, dotyczące dziejów kultury, w tym również sztuki i filozofii zaczną się bowiem wraz z wydzieleniem poszczególnych dyscyplin badawczych, począwszy od oświecenia. Jednakże w miarę rozwoju nauk szczegółowych, zagubieniu ulega — jak zauważali Ruskin, Norwid, Nietzsche czy Heidegger — zdolność całościowego myślenia, które uchwytuje znaczenia lokalne w szerszym kontekście ludzkiego świata. Z kolei brak tego rodzaju namysłu prowadzić może do kolejnych kryzysów człowieczego świata. Stąd, jak zauważają hermeneuci, należy ponawiać wysiłek przypominania tego, co dla kultury jest istotne.

Chcąc ująć zagadnienie z szerokiej perspektywy, wstępujemy — według metaforycznych słów Borgesa — w „ogród o rozwidlających się ścieżkach”⁵. W ostatnich czasach odchodzi się od rozumienia „ogrodu” jako wyrazu afirmacji najwyższych idei. Wielu twórców, w różnych obszarach kultury, demonstruje efemeryczny charakter ludzkiego doświadczenia. Znaczącą rolę w ciągu ostatnich stu pięćdziesięciu lat odgrywa ideowy nihilizm. Termin „ogród” w kulturze humanistycznej bywa rozumiany jako metafora złożonego, rozproszonego czy też kalejdoskopowego sposobu myślenia, w którym luźne skojarzenia stanowić mają opozycję w stosunku do systematyczności, której domaga się zrjonalizowana, technokratyczna część kultury.

Niemniej jednak pojawia się tu niebezpieczeństwo zbytniego rozproszenia ujęć, które mogą doprowadzić do anihilacji istotnego sensu na wszystkich polach ludzkiej refleksji. Postulowana przez wielu humanistów interdyscyplinarność badań może skutkować eskalacją nieporozumień. Ryzyko takie wzrasta wtedy, gdy mikrologiczne myślenie przeciwstawia się wszelkim „metanarracjom”. W ten sposób dogmatyzm maksymalistyczny zastąpiony zostaje inną jego formą. Tego rodzaju metafizyczny minimalizm okaże się jednak bezradny w przypadku, gdy rzeczywistość wymagać będzie zintegrowania sił konstruktywnych.

Filozoficzna refleksja, choć niezadowolająca z punktu widzenia nauk szczegółowych, może tworzyć ramę, w której różne, oderwane od siebie ujęcia rzeczywistości będą sensownie współistnieć w jednej przestrzeni. W tego rodzaju namysle jest miejsce na mit i autentyczną sztukę, reprezentującą wewnętrzny świat człowieka, pomimo że obie te sfery wykluczane są z technokratycznej wizji świata.

Egipt

Dla historii kultury szczególne znaczenie ma cywilizacja starożytnego Egiptu. W stosunku do neolitu nastąpił cywilizacyjny przeskok: powstają imponujące zespoły monumentalnych budowli, rzeźbiarska obróbka kamienia czy kości zwierzęcych osiągają poziom wirtuozerii nieznaną wcześniejszym epokom. Utworzono tu drugi w historii system pisma (pierwszy, jak zakłada większość naukowców, powstał w Sumerze). Równolegle powstają założenia ogrodowe, których organizacja przestrzenna przez trzy tysiąclecia będzie wyrazistym punktem odniesienia i źródłem inspiracji nie tylko dla samych Egipcjan, ale i dla innych kultur basenu Morza Śródziemnego. Dużą rolę odegra włączenie do tego „dialogowania” z naturą mitycznej narracji. Egipska eschatologia połączona z symboliką krajobrazu silnie oddziała na ludy semickie, greckie czy rzymskie.

⁵ J.L. BORGES: *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*. W: IDEM: *Historie prawdziwe i wymyślone*. Tłum. A. SOBOL-JURCZYKOWSKI, K. PIEKAREC, S. ZEMBRZUSKI. Warszawa 1993, s. 108—168.

Istotne są też wpływy kolejnych kultur Mezopotamii, które choć pozostawiły po sobie mniej imponujących artefaktów, to zdaniem części badaczy wniosły jeszcze większy wkład twórczy w rozwój przyszłych cywilizacji. Niewątpliwie ogrodnictwo na terenie Mezopotamii ma znacznie dłuższą tradycję niż wynika to z badań archeologicznych. Jednakże o jego kształcie trudno wnioskować na podstawie na wpół legendarnych przekazów. Znacznie wcześniejsze są na tym polu ślady kultury egipskiej, z których najstarsze sięgają przełomu IV i III w. p.n.e. Stąd istotną część monografii zaczyna się od omówienia sztuki ogrodniczej w Egipcie. Niemniej badacze są świadomi, że o pierwszeństwie tym decyduje ilość i jakość znajdujących w naszych czasach artefaktów, co wcale nie musi odpowiadać rzeczywistej chronologii dziejów.

Ogrody — podobnie jak wszystkie istotne elementy egipskiego społeczeństwa — były pełne symboliki religijnej. Jak wskazuje Alison Daines, nie było pod tym względem znaczących zmian w ogrodach od okresu predynastycznego do ptolemejskiego. Nawet w okresie rewolucji religijnej wprowadzonej przez Echnatona ani forma ogrodów, ani ich symbolika nie uległy istotnym przekształceniom. Daines wyjaśnia, że w czasach Echnatona funkcja religijna ogrodu nie odgrywa szczególnie istotnej roli, ponieważ przekształcona została w tradycję, nie będąc już miejscem, w którym bezpośrednio doświadczana była świętość symboli. Inaczej mówiąc, zarówno techniczna strona upraw, jak i towarzyszące jej rytuały, odczytywano jako neutralne dla treści religijnych. Dlatego też radykalne zmiany, wprowadzone przez faraona w przestrzeni kultu, nie dotknęły sztuki ogrodniczej. Założenie to pozwala badaczom „rekonstruować” wcześniejsze fazy rozwoju sztuki ogrodniczej. Stosunkowo najlepiej poznano założenia ogrodowe Echnatona w el-Amarna, w Nowym Państwie, tzn. w stosunkowo późnym okresie rozwoju kultury nad Nilem. Przyjmując, że były one prostą kontynuacją wcześniejszych realizacji, można na tym „modelowym” przykładzie porządkować bardziej fragmentaryczne z innych okresów ewolucji sztuki ogrodniczej w historii starożytnego Egiptu. Daines twierdzi zarazem, że w Starym Państwie elementy ogrodu reprezentowane były przez określone bóstwa, jednakże już w Średnim Państwie takie wyobrażenia słabną, akcentując władzę faraona postrzeganą bardziej w wymiarze świeckim niż w sferze *sacrum*⁶.

Dane o założeniach ogrodowych Starego Państwa są fragmentaryczne, ujmują części ogrodu lub oderwane od siebie czynności związane z jego uprawą: pielęgnacją roślin, zbiorem plonów, ich przetwarzaniem lub magazynowaniem. Owoce, warzywa i przyprawy uprawiane w ogrodach stanowiły istotne uzupełnienie produkcji rolnej. Niemniej były to również miejsca relaksu. Szukano w nich także ochrony przed nadmiernym nasłonecznieniem. Ponadto z zachowanych dokumentów wynika, że pełniły one także funkcje estetyczne, będąc ozdobą siedzib mieszkalnych.

Teksty Starego Państwa dość szczegółowo opisują zarówno materialne, jak i symboliczne elementy struktury ogrodów. Znajduje to potwierdzenie nie tylko w wykopaliskach, ale także malowidłach ściennych. Ogrody, oprócz ich symboliki, dostarczały pożywienia, pozyskiwano z nich również drewno na opał, z kwiatów wytwarzano pachnidła i pomady do namaszczenia posągów; preparaty roślinne wykorzystywano w celach leczniczych, a także do zabiegów magicznych.

Ogrody zazwyczaj zakładano na planie prostokąta lub litery „T”. Były one fundamentalną częścią kompleksów świątynnych i grobowych — razem uchodziły za obraz kosmosu. Ważnym elementem ogrodów były stawy lub baseny z wodą. Należały one do systemu nawadniającego, a ponadto stanowiły symbol pierwotnych wód stworzenia. Akweny traktowano jako przejaw boga Nuna — uosabiającego praoocean, z którego wyłoni się Ziemia. Dość często w środkowej części stawu wnoszono sztuczną

⁶ A. DAINES: *Egyptian Gardens*. „Studia Antiqua” 2008, Vol. 6, No 1, s. 16 i n.

wyspę, która symbolizowała początkowe momenty powstania świata. Ogród był zorientowany w kierunku wschód — zachód w stosunku do świątyni, a staw znajdował się zazwyczaj w jego centrum⁷.

Tego rodzaju założenie zajmowało centralną część zespołu sakralnego Maru-Aton w El-Amarna. Określano je jako „miejsce widzenia”. Słowa te oznaczają, jak można się domyślać, że miejsce to sprzyjało pobudzeniu refleksji lub wyobraźni. Całość otoczona była podwójnym kręgiem murów⁸. W stawie rosły lilie wodne, wokół jego brzegów sadzono sykomory, palmy, akacje i papirusy⁹.

W dużej mierze forma ogrodów egipskich wynika ze specyfiki ukształtowania terenu i sposobu prowadzenia upraw, w których kluczową rolę odgrywało nawadnianie tarasów, tworzonych na różnych poziomach i połączonych systemem kanałów oraz śluz. Do kompleksu hydrotechnicznego należały również studnie, baseny i stawy gromadzące zapasy wody¹⁰.

Jednym z najczęściej uprawianych drzew była sykomora (*ficus sycomorus*). Stanowiła ona źródło inspiracji literackich, opisywano ją jako drzewo święte, wskazując na jej dobroczynne działanie: chroniła ludzi i zwierzęta przed skwarem, w jej cieniu dorastały inne rośliny; w jej liściach chowały się ptaki, które traktowano jako ożywione symbole boskich i ludzkich dusz. Ponadto ceniono jej owoce. Uprawiano również inne gatunki figowców, a także palmy daktylowe. Bardzo ważne były winorośle: spotykane są we wszystkich założeniach ogrodowych, od okresu predynastycznego po epokę panowania Imperium Romanum. Drzewa sadzono w regularnych odstępach, natomiast pędy winorośli podpierano konstrukcjami drewnianymi w taki sposób, żeby tworzyły swoiste, zielone sklepienia — niektóre z nich przypominały altany. Ponadto już w Starym Państwie hodowano ptaki, m.in. w świątyni słońca Niuserre, podobnie w Sakkarze¹¹. Alison Daines wskazuje, że woliery należały do istotnych elementów ogrodów, nie tylko ze względów estetycznych, ale i rytualnych. Trzymano w nich sokoły, symbolizujące Horsa, ibisy, symbolizujące Thota, czaple siwe, symbolizujące Benu i gęsi, które reprezentowały Amona¹². W jednym z fragmentów *Tekstów Piramid* (916a) czytamy o ostatniej drodze zmarłego, „do sykomory za wschodnim horyzontem. Bogowie siedzą na gałęziach drzewa jak ptaki”. Z dalszej części tekstu wynika, że te ostatnie są duszami zmarłych¹³. Rytualne praktyki wewnątrz ogrodów, wraz z krajobrazową scenografią, przypominały późniejsze inscenizacje teatralne.

Duże znaczenie w całej historii Egiptu miało tajemnicze drzewo, które Teofrast określił — „persea” [περσέα]. Według niektórych badaczy była to zbiorcza nazwa wszystkich cenionych rodzajów drzew w Egipcie. Persea staje się istotnym motywem już w okresie predynastycznym — jest wymieniana na liście świętych gajów, w siedemnastu nomach Górnego i Dolnego Egiptu. Inni naukowcy przypuszczają, że chodziło tu o awokado lub pokrewne drzewo, które było czczone i uprawiane w świątynnych ogrodach w Heliopolis i Herakleopolis. Drzewa te, wraz z wierzbami, stanowiły siedlisko mitycznych ptaków Bennu¹⁴.

⁷ A. WILKINSON: *Symbolism and Design in Ancient Egyptian Gardens*. „Garden History” 1994, Vol. 22, No 1, s. 5.

⁸ Por. A. DAINES: *Egyptian Gardens...*, s. 24; por. także: A. WILKINSON: *The Garden in Ancient Egypt*. London 1998, s. 5.

⁹ A. WILKINSON: *The Garden in Ancient Egypt...*, s. 149—150.

¹⁰ L. MAJDECKI: *Historia ogrodów...*, s. 18.

¹¹ A. WILKINSON: *The Garden in Ancient Egypt...*, s. 5.

¹² Por. A. DAINES: *Egyptian Gardens...*, s. 20.

¹³ Ibidem, s. 21; por. także: M.-L. BUHL: *The Goddesses of the Egyptian Tree Cult*. „Journal of Near Eastern Studies” 1947, Vol. 6, No 2, s. 87.

¹⁴ Por. A. DAINES: *Egyptian Gardens...*, s. 21.

Według badaczy, począwszy od okresu predynastycznego, płaskorzeźby na przedmiotach użytkowych wykonane z łupku lub kości słoniowej świadczą o zainteresowaniu Egipcjan roślinnością i zwierzętami żyjącymi poza doliną Nilu. Ważnym świadectwem zamiłowania do egzotyki jest list młodego faraona Pepiego II do gubernatora Harkhufa, w którym znajdują się zagadkowe słowa: „mój majestat pragnie zobaczyć karła bardziej niż dary Synaju i Puntu”¹⁵. Kontekst tego zdarzenia dokładniej wyjaśnia Marzena Chrobak, która zauważa, że na południe od pierwszej katarakty znajdowały się: „kraje Jam i Kusz (dzisiejszy Sudan), źródło cennych towarów: kadzidła, hebanu, skór lamparcich, kości słoniowej. Żyjący w przygranicznym regionie książęta elefantyńscy, znający lokalne języki, być może sami pochodzenia nubijskiego, prowadzili na zlecenie faraonów VI dynastii ekspedycje handlowe i wojenne do tych dalekich krain. W tekście wyrytym na swym grobowcu Harkhuf opisuje cztery takie wyprawy, zaznaczając, że podczas drugiej i trzeciej przemierzył ziemie, dokąd nigdy wcześniej nie dotarł »żaden nadzorca tłumaczy, który wcześniej wyprawił się do Jam«. [...] Najcenniejszym łupem z czwartej wyprawy okazał się Pigmej. Perspektywa posiadania na swym dworze tego egzotycznego karła jako tancerza wzbudziła zachwyt ośmioletniego Pepiego II. Młodziutki faraon dał upust swemu entuzjazmowi w prywatnym liście do Harkhufa, który ów z dumą cytuje na swym grobowcu”¹⁶.

Faraonowie Średniego i Nowego Państwa powiększali „kolekcję” egzotycznych roślin i zwierząt, co ma związek również z tym, że zasięg wpływów egipskich rozszerzył się na południe i na północ — od Nubii do Lewantu, tj. na północny wschód od Egiptu (obejmując dzisiejsze: Syrię, Jordanię, Liban, Izrael oraz Autonomię Palestyńską). Faraon Thutmosis III, z XVIII dynastii (ok. 1479/25 p.n.e.), który podbił Megiddo i upamiętnił jedną ze swoich syryjskich kampanii szeregiem płaskorzeźb wykutych w bocznych komorach w pobliżu świątyni w Karnaku, chwali się na nich zdobyczami dla królewskich ogrodów¹⁷. Rozpoznano prawie trzysta rodzajów egzotycznych roślin, zwierząt i ptaków. Niemniej wiele spośród nich to wytwory artystycznej fantazji. Jak zauważa Karen Foster, w Starym Państwie zrodził się zwyczaj zakładania ogrodów zoologicznych w sąsiedztwie rezydencji królewskich. Wśród nich znajduje się inskrypcja wzmiankująca o czterech niezwykłych ptakach, które „codziennie dawały jajka”, co jest — zdaniem badaczy — pierwszym świadectwem hodowli kur domowych. Kolejni faraonowie starali się przekroczyć dokonania swoich poprzedników, wzbogacając dotychczasową menażerię. Jedna z płaskorzeźb, należąca do apologetycznego cyklu poświęconego rządcom Ramzesa II (ok. 1290/24 p.n.e.), ukazuje nosorożca, a inskrypcja pod tablicą wyjaśnia, że był niezwykle wielkości, podając przy tym wymiary zwierzęcia¹⁸. Z kolei faraon Ramzes III (ok. 1194/63 p.n.e.) obsadził — jak głosi napis w grobowcu — „świętą drogę, wspaniałymi kwiatami z wszystkich krajów”¹⁹.

W poezji miłosnej pojawia się motyw egzotycznych drzew jako alegorii trwałych uczuć, w ukochanym ogrodzie. Niektóre pieśni liryczne nie są już związane z konkretnym miejscem, lecz są „ogrodami wyobraźni”, w których bogaty erotyzm

¹⁵ Cyt. za: K.P. FOSTER: *Gardens of Eden: Exotic Flora and Fauna in the Ancient Near East*. „Yale Forestry and Environmental Studies Bulletin” 1998, No 103, s. 326.

¹⁶ M. CHROBAK: *Za sztabkę cyny. Archeologia przekładu ustnego*. „Przekładaniec” 2009, nr 21, s. 68.

¹⁷ Por. K.P. FOSTER: *Gardens of Eden...*, s. 326; por. także: N. BEAUX: *Le Cabinet de curiosités de Thoutmosis III: Plantes et animaux du „Jardin botanique” de Karnak*. „Orientalia Lovaniensia Analecta” 1990, No 36, s. 1.

¹⁸ Por. P.F. HOULIHAN: *The animal world of the pharaohs*. New York 1996.

¹⁹ K.P. FOSTER: *Gardens of Eden...*, s. 326.

wypowiadany jest przez obrazy dojrzałych owoców, pachnących kwiatów, refleksów na wodzie w akwenach ogrodowych²⁰.



Klio. Fot. D. Rymar

Prawidłowo pielęgnowane drzewa były metaforą trwałości egipskiego modelu, jak widać w „Instrukcji Amenemopa”²¹, która była listą porad dotyczących godnego i szczęśliwego życia. W grobowcu Rehmire — wezyra Górnego Egiptu, za panowania Thutmozisa III, a następnie Amenhotepa II — przedstawiona jest procesja, w której prowadzone są słonie, niedźwiedzie, pawiany, lamparty, lwy, antylopy, małpy oraz

²⁰ Por. *Hymns, Prayers and Songs: An Anthology of Ancient Egyptian Lyric Poetry*. Transl. J.L. FOSTER. Ed. S. TOWER HOLLIS. Atlanta 1995, s. 162—166.

²¹ *Ibidem*.

żyrafa. W środkowej części kolumnady, w grobowej świątyni w Deir el Bahari (ok. 1450 r. p.n.e.), znajduje się szereg reliefów ściennych przedstawiających bogaty program odnoszący się do zamięłowania egzotyczną florą oraz fauną. Przedmiotem narracji jest wyprawa statków, prawdopodobnie w rejony Rogu Afryki. Sześć scen pokazuje lasy zamieszkałe przez egzotyczne zwierzęta; dalsza część tej narracyjnej sekwencji pokazuje młode drzewa przewożone na pokładach barek, z których utworzone zostały bujne ogrody przed wejściem do świątyni w Deir el-Bahari²². Hatszepsut wyraża w ten sposób dumę ze swojego pomysłu założenia uprawy drzew mirry w Egipcie, co miało zapewnić dostateczną podaż kosztownego materiału potrzebnego do sporządzania kadzideł oraz zabiegów mumifikacyjnych. Jednocześnie chodziło o uzyskanie silnego efektu propagandowego. Reliefy zdają się wyjaśniać, że władza faraona sięga egzotycznych krain, oraz że faraon jest zdolny do przekształcania natury na terenie samego Egiptu.

Mezopotamia

Odkrycia Mezopotamii pod niektórymi względami były bardziej doniosłe niż wynalazczość kultury egipskiej. Prawdopodobnie Sumerowie pierwsi dokonali odkrycia pisma; im też przypisuje się wynalazek koła. Babilończycy opracowali zasady tworzenia kalendarza, w tym podziału godzinowego, a także określenia kątów; znaleźli szereg współzależności algebraicznych czy geometrycznych. Niemniej, jeśli idzie o historię ogrodnictwa, zaciera się ona w pomroce dziejów. Najstarsze ślady bezpośrednio odnoszące się do kultury ogrodniczej pochodzą z końca trzeciego tysiąclecia p.n.e.

Tradycja ogrodów w okresie panowania Sumeru jawi się na wpół baśniowo. Pierwsza kultura na ziemi Tygrysu i Eufratu nie pozostawiła po sobie tak trwałych i tak licznych zabytków jak Egipt. Ponadto dzieje regionu były burzliwe, stąd większość artefaktów przepadła. Najdawniejsze formy kultury ogrodowej przetrwały do naszych czasów w narracjach, na podstawie których trudno odtworzyć pierwotny obraz. Nawet tak słynne i stosunkowo późne przekazy, jak ten dotyczący ogrodów Semiramidy, zaliczanych do „siedmiu cudów” starożytnego świata, okazały się historią mocno zniekształconą przez antycznych dziejopisarzy.

Mimo językowego zróżnicowania kolejnych kultur mezopotamskich tworzą one względną ciągłość, wykorzystując techniczne i artystyczne zdobycze swoich poprzedników. Stąd zakłada się, że późniejsze ślady są zarazem do pewnego stopnia obrazem wcześniejszych osiągnięć kultury. Dotyczy to również tradycji ogrodniczej. Jednym z najstarszych przekazów, w którym występuje motyw inspirowany sztuką ogrodniczą, jest dialog pomiędzy tamaryszkiem a palmą daktylową: „Tamaryszek mówi: »Jestem o wiele większy!« — A palma daktylowa odpowiada: »Jestem o wiele lepsza niż ty! — Tamaryszki są beżytecznymi drzewami. [...] Nie ma czegoś takiego jak owoce tamaryszku! Moje owoce zdobyły uznanie na stole królewskim — sam król je spożywa« — Z kolei Tamaryszek z dumą: »Moje ciało jest lepsze od twojego! Jest o wiele piękniejsze niż twoje [...] królewski stół, kanapa, misa na pożywienie są wykonane z drewna tamaryszkowego. [...] świątynie, w których mieszkają bogowie, pełne są przedmiotów wykonanych z tamaryszku«. — W reakcji palma wyjaśnia, że jej owoce pełnią ważną rolę podczas obrzędów religijnych, natomiast misa wykonana z drewna tamaryszkowego służy do gromadzenia odpadków [...]»²³.

²² Ibidem, s. 327.

²³ Cyt. za: S. DALLEY: *Mesopotamian Gardens and the Identification of the Hanging Gardens of Babylon Resolved*. „Garden History” 1993, Vol. 21, No 1, s. 1.

Podobnie jak w Egipcie ważną funkcją ogrodów, w których rosły wysokie drzewa, było schronienie przed ciepłem oraz blaskiem słońca. Niemniej ogrody same wymagały ochrony zarówno przed ludźmi spragnionymi owoców, jak i przed zwierzyną, stąd ogrody mezopotamskie są najczęściej otoczone wysokim murem.

Analogicznie jak to było w Egipcie, mezopotamscy królowie (co najmniej od 2000 r. p.n.e), którzy prowadzili kampanie zbrojne za granicą, gromadzili w ogrodach egzotyczne okazy roślin i zwierząt. Często przyjmowali je w darze od swoich wasali. Przypuszczalnie trzymano je w pewnej odległości od pałacu.

Styl ogrodów mezopotamskich jest naturalistyczny, co odróżnia je zarówno od założen egipskich, jak i perskich, w których istotne znaczenie pełnił porządek geometryczny. Na zachowanej z czasów Sargona płaskorzeźbie widać wzgórze i staw, które, jak uważa Stephanie Dalley, są sztucznie utworzone, żeby uatrakcyjnić zastany krajobraz.

Następcą Sargona II został Sancheryb (704—681 r. p.n.e.). Zasiłał swoje ogrody wodą z górskich rzek sprowadzaną kanałami do ogrodów i parków w Niniwie. Zachował się tekst, w którym narrator, podający się za Sancheryba, mówi w pierwszej osobie: „przebiełem się przez wzgórze żelaznymi kilofami i poprowadziłem wodę kanałami [...]. Założyłem bagno, aby zahamować przepływ wody przez sad, [...] wprowadziłem do niego czaple, dziki, dzikie zwierzęta z lasów. W obrębie ogrodów, z rozkazu bogów, kwitły i wypuszczały pędy winorośle i wszelkiego rodzaju drzewa owocowe oraz zioła. Cyprysy i drzewa morwowe rosły i rozmnażały się [...]; ptaki latające i wodne budowały gniazda; a dzikie lochy i zwierzęta lasów obficie wprowadzały swoje młode”²⁴.

Tekst króla Sancheryba wpisuje się w długą tradycję tekstów kommemoratywnych (łac. *commemoratio* — „przypomnienie o zasługach”), która sięga czasów pierwszego państwa sumeryjskiego. Napisy tego rodzaju umieszczano na kamieniu lub ceglach. „Najwcześniejszy taki napis pochodzi z fragmentu alabastrowego naczynia i mówi tylko: »Mebaragesi, król Kisz«, który jest identyfikowany z Enmebaragesim, a inskrypcja jest datowana na ok. 2600 r. p.n.e.²⁵. W czasie panowania Naramsina z Akadu (2254—2218 r. p.n.e) zaczęto zapisywać lub odciskać pieczęć z tekstem zawierającym imię króla, na tych powierzchniach cegieł, które następnie były zamurowywane. Wierząco bowiem, że taki napis mogą przeczytać tylko bogowie²⁶. Pamięć o zasługach miała łagodzić cierpienia w zaświatach. Można przypomnieć, że począwszy od Sumeru, przedstawiciele kolejnych kultur Mezopotamii wyznawali negatywną eschatologię.

Główne świątynie w starożytnej Mezopotamii były zdobione półkolumnami naśladującymi pnie palm daktylowych. Często też występowały kolumny z wzorem spiralnym, przedstawiające palmy o niejadalnych owocach. Prawdopodobnie była to karłatka niska (*chamaerops humilis*). Według Dalley, świątynie miejskie i podmiejskie często otrzymywały formę architektoniczną i dekoracje, które symbolizowały święty gaj w rajskim ogrodzie.

Dalley zwraca uwagę na oryginalny system nawadniania, o którym mówi Sancheryb w swoim kommemoratywnym utworze. Wynika z niego, że król zbudował świątynię Nowego Roku w ogrodzie. Ponadto wspomina, że był pomysłodawcą budowy pomp wodnych, w których główną rolę pełniła „śruba”. Wynalazek ten zazwyczaj przypisywany jest Archimedesowi. Tymczasem słynny grecki naukowiec i wynalazca żył około cztery wieki później.

²⁴ Cyt. za: ibidem, s. 5; por. także: H.W.F. SAGGS: *Wielkość i upadek Babilonii*. Przeł. J. NOWACKI. Warszawa 1973, s. 115.

²⁵ C.B.F. WALKER: *Pismo klinowe*. Tłum. A. REICHE. Warszawa 1998, s. 32.

²⁶ Por. ibidem, s. 34.

Tekst Sancheryba nie jest jasny w kwestii sposobu napędzania śrub. Wiadomo, że były one ustawione przy cysternach. Napis nie precyzuje jednak, ile ich było. Sancheryb opisuje ogród, wraz z jego systemem nawadniania, jako „cud dla wszystkich ludzi”²⁷. Dalley zakłada, że powstanie słynnych wiszących ogrodów Semiramidy błędnie



W ogrodzie Kalipso. Fot. D. Rymar

²⁷ Cyt. za: S. DALLEY: *Mesopotamian Gardens...*, s. 9.

zostało przypisane Nabuchodonozorowi i zlokalizowane w Babilonii, co wynikać miało z szeregu przekłamań, które pojawiły się w przekazach greckich, jeszcze w czasach starożytnych. Obecności wiszących ogrodów Babilonii nie potwierdziły również badania archeologiczne. Natomiast wiele świadectw, w tym również wykopaliskowych, świadczy o rozmachu założeń ogrodowych króla Sancheryba. Stąd badaczka przekonuje, że to one były słynnym cudem starożytnego świata.

Dalley wskazuje, że zamknięcie przestrzeni ogrodu miało w starożytnej Mezopotamii kluczowe znaczenie. Mur chroniący ogród pełnił analogiczną funkcję jak mityczny potwór Humbaba z eposu o Gilgameszu, który strzegł lasów cedrowych rosnących na zboczach gór Libanu. Było to święte miejsce chronione przez potwora w imieniu najwyższych bogów. Gilgamesz i jego towarzysz Enki wzbudzili gniew bogów po zamordowaniu opiekuna lasów i ścięciu drzew. Według Dalley wiszące ogrody w Niniwie mają własną symbolikę ponownego stworzenia raj²⁸. Autorka zaledwie wspomina, że w późnoasyryjskich wyobrażeniach przewidywano, iż najwięksi herosi trafią do raj²⁹. Pozytywny obraz życia po śmierci jest jednak wyjątkiem w starożytnych kulturach Mezopotamii.

Grecja i Rzym

Jak zauważa Longin Majdecki: „Głównym źródłem informacji o ogrodach greckich okresu archaicznego są poematy Homera z VIII w. p.n.e., zwłaszcza *Odyseja*. Homer podaje w niej między innymi opis ogrodu Laertes³⁰, ojca Odyseusza”. Jak zauważa autor *Historii ogrodów*: „W opisywanym ogrodzie, otoczonym żywopłotem, rosły drzewa owocowe, posadzone w regularne rzędy, była uprawiana winorośl i warzywa”²⁹.

Ogrody greckie okresu klasycznego — nie miały tak imponującego charakteru jak założenia egipskie, mezopotamskie czy perskie — cechowała je prostota. Znane z opisów są głównie ogrody mające charakter publiczny, np. przy świątyniach „Apolla w Delfach i Milecie, Asklepiosa w Epidaurze, Posejdon³¹ w Onchestosie i wiele innych”³⁰.

Ogrody zakładano przy stadionach, na których odbywały się igrzyska. W Olimpii przy świątyni Zeusa Olimpijskiego założono gaj zwany Altis³¹.

Słynne stały się ogrody filozofów „Najbardziej znany jest gaj platanowy poświęcony Akademosowi, założony w pobliżu Aten, w którym potem nauczał Platon”³². W okresie hellenistycznym dużą rolę odegrał „ogród” Epikura, w którym filozof głosił zasady przyjemności umiarkowanej katastroficznej (wyzutej z namiętności), w tym potrzebę życia kontemplatywnego, w izolacji od niespokojnego życia w *polis*. Odtąd ogród uzyskuje dodatkowe, metaforyczne znaczenie, jako miejsce refleksji. Ciceron, inspirując się zasadami Epikura, a w jeszcze wyższym stopniu Platona i Arystotelesa, wprowadzi metaforę uprawy umysłu (*cultura animi*). Stąd później powstaną pokrewne określenia „ogrody sztuk”, „ogrody nauk”. Metafora „ogrody myśli” jest również bezpośrednim nawiązaniem do słów Cycerona z *Rozmów tuskulańskich*.

Gaje zakładano również przy gimnazjonach, przy których rosły m.in. platany, oliwki, wiąz³² i topole. W Pergamonie, w okresie hellenistycznym, wybudowano trzy poziomowe tarasy. A całe założenie stało się wzorem dla rozwiązań willowych w czasach rzymskich,

²⁸ Ibidem, s. 11—12.

²⁹ L. MAJDECKI: *Historia ogrodów...*, s. 37.

³⁰ Ibidem, s. 38.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 40—41.

a za ich pośrednictwem dla „tarasowych ogrodów włoskich epoki renesansu”³³.

W czasach Diadochów centrum kulturalnym była Aleksandria. Ogrody publiczne zajmowały jedną czwartą powierzchni miasta. W Musejonie mieściła się biblioteka, a także ogród botaniczny oraz zwierzyńiec. W pobliżu znajdował się gaj Dikasterion, nieopodal założono park Panejon ze sztucznym wzgórzem i ślimakową ścieżką wijącą się na jego szczyt, skąd można było podziwiać panoramę miasta³⁴.

Wspomnieć warto o uprawach doniczkowych, zwanych „ogrodami Adonisa”. Taka forma uprawy roślin była związana z kultem Afrodyty i jej ulubieńca — Adonisa. Z okazji świąt Adonisa wysiewno do donic nasiona kwiatów: „szybko rosnące rośliny dawały bujną zieleń, a potem tak samo szybko więdły, obrazując w ten sposób wczesną śmierć pięknego młodzieńca. Ustawiane w domkach ogródki Adonisa były symbolem przemijającej miłości”³⁵.

Rzym przejął od Greków wiele zdobyczy kultury, w tym również szereg rozwiązań z zakresu sztuki ogrodniczej, stopniowo wzbogacając je dzięki wpływom egipskim i bliskowschodnim. Jak zauważa Longin Majdecki: „świetnym źródłem informacji o ogrodnictwie rzymskim są pozostałości miasta Pompeje”, w których zachowało się wiele śladów po ogrodach willowych³⁶. Ważnym źródłem informacji jest też *Historia naturalna* Pliniusza Starszego, w której autor wspomina, że w ogrodach publicznych często rosły platany, a także pinie, cyprysy, laury oraz mirty. Sadzono też wiele odmian róż, a ponadto irysy, narcyzy, zawilce, maki, hiacynty, fiołki, krokusy, paprocie i wiele innych roślin³⁷.

Szczególnie rozwinięte założenia ogrodowe powstawały przy rezydencjach cesarzy. „Bardzo obszerny ogród otaczał *Domus Area* Nerona, pełen okazałych drzew, z winnicami, ptaszarnią, a nawet zwierzyńcem i sztucznym jeziorem”³⁸. Ponadto większe rozwiązania ogrodowe pojawiały się przy prywatnych posesjach wiejskich.

Śłynne były ogrody w posiadłościach niektórych pisarzy, np. Horacego. „Willa znajdowała się w okolicy obecnego Tivoli, w Górach Sabińskich. Podcienie arkadowe otaczające ogród łączyło się bezpośrednio z główną budowlą mieszkalną. Wnętrze ogrodu wypełniały rabaty kwiatowe, drzewa i ozdobny basen wodny”³⁹.

Pliniusz Młodszy — polityk, mówca i pisarz — założył „Laurentynę”. Willa ta, dzięki zachowanym opisom dokonany przez właściciela, stała się szczególnie znana w czasach nowożytnych. Był on „modelem” dla wielu założeń ogrodowych, w których mieściła się biblioteka.

Pliniusz, określając funkcję ogrodu, używa słowa *otium*, co oznacza odpoczynek, w sensie wolności od zajęć państwowych. Ponadto termin ten może oznaczać dzieła literackie, ciszę, próżnowanie lub „chwile wytchnienia”⁴⁰. Autor podkreśla kojący wpływ ogrodu, który sprzyja jego natchnieniu literackiemu. Opisy Pliniusza Młodszeo inspirowały twórców ogrodów w czasach nowożytnych w szczególności w oświeceniu, ceniono zwłaszcza pomysł połączenia ogrodu z biblioteką⁴¹. Duże zainteresowanie budziła rekonstrukcja Laurentyny dokonana pod koniec XVIII w. przez Stanisława Ignacego Potockiego. Choć projekt odtworzenia starożytnej willi i przyległych do niej ogrodów nie

³³ Ibidem, s. 39—40.

³⁴ Ibidem, s. 41.

³⁵ Ibidem, s. 38.

³⁶ Ibidem, s. 43.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, s. 50.

³⁹ Ibidem, s. 52.

⁴⁰ D. BRODKA, E. GREBER, W. HAJDA, J. KORPANTY, M. RZEPIELA: *Słownik łacińsko-polski*. T. 2. Warszawa 2003, s. 391.

⁴¹ J. MIZIOŁEK: *Willa Pliniusza Młodszeo pod Rzymem i Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie w wizji Stanisława Kostki Potockiego*. *Kilka nowych ustaleń*. „Studia Wilanowskie” 2012, T. 19, s. 70.

został zrealizowany, to wywarł wpływ na myślenie przedstawicieli tejże epoki o estetyce krajobrazu⁴².

Imponującym założeniem była Villa Hadriana w Tibur, będąca kompleksem budowli, składających się na „rozległą rezydencję cesarską”⁴³. Założenie to miało szereg zapożyczeń z egipskiej i greckiej sztuki ogrodniczej⁴⁴. „Na szczególną uwagę zasługują budowle powiązane z urządzeniami wodnymi. W pobliżu biblioteki znajdowała się niewielka budowla, *natatorium*, usytuowana w okrągłym portyku na sztucznej wyspie otoczonej kanałem wodnym”⁴⁵. Była ona wzorem dla XVII- i XVIII-wiecznych pawilonów ogrodowych. „Okazałą budowlą było również nimfeum z wielką fontanną. Najbardziej jednak znane są Kanopos i Poikile, których zachowane fragmenty dziś jeszcze sprawiają duże wrażenie. Kanopos w Villa Hadriana jest to obszerny kanał wodny o długości 228 m, zamknięty od południa półokrągłą świątynią Serapisa. Wzór tego rozwiązania został zaczerpnięty z miasta Kanopos w Dolnym Egipcie koło Aleksandrii. W tym celu została utworzona mała dolina, a wodę doprowadzono akweduktami. Obok wielu elementów egipskich były tu też i greckie kariatydy, podobne do ateńskich z Erechtejonu, ustawione nad brzegiem kanału”⁴⁶.



Przemiana. Fot. D. Rymar

Ogrody natury

Grecka i rzymska kultura materialna wywarła ogromny wpływ na średniowiecze, zwłaszcza włoskie, a przede wszystkim na renesans, barok czy klasycyzm. Przede

⁴² Ibidem.

⁴³ L. MAJDECKI: *Historia ogrodów...*, s. 55.

⁴⁴ Ibidem, s. 56.

⁴⁵ Ibidem, s. 57.

⁴⁶ Ibidem, s. 57.

wszystkim jednak nieprzerwanie, choć w różnych okresach i z różną intensywnością, oddziałuje na kulturę duchową wszystkich późniejszych epok, aż po dziś. Dla rozwoju ogrodnictwa decydujące są nie tyle artefakty pozostałe po dawnej sztuce ogrodniczej, ile mity przekazane przez literaturę. To głównie ze względu na ich wartości literackie zaczęto się na nowo interesować sztuką antyczną, co doprowadziło do narodzin renesansu. Stosunkowo powierzchowne, a często naiwne fascynacje kulturą grecko-rzymską, jakie miało miejsce w początkowym okresie nowożytności, zaczęto pogłębiać w XVIII w. W sztuce ogrodniczej szczególnym rozwinięciem tych poszukiwań będą angielskie ogrody sentymentalne. Niemniej ich program był budowany głównie na podstawie literatury, w tym również filozofii. Z dzisiejszej perspektywy — kiedy to udaje się rekonstruować niektóre aspekty kultu i znamy więcej artefaktów niż było to w XVIII w. — mity greckie nie jawią się już jako baśniowa narracja, lecz historia szczególnego związku człowieka z naturą.

Greckie mity odnoszące się do ogrodu wskazują również na negatywny wymiar. Imponujące założenia z cennymi owocami mogą wzbudzać zazdrość, wywołując żądze posiadania tych dóbr. W micie o złotych jabłkach strzeżonych przez Hesperydę, dojmujący jest motyw ochrony złotych owoców przed kradzieżą. Hera założyć miała ogród u stóp Atlasu, a w nim posadzić drzewa rodzące złote jabłka. Według innej wersji mitu Hesperydę opiekowały się stadem owiec. Słowo *μηλον* (w liczbie mnogiej *μηλα*) oznacza zarówno owce, jak i jabłka.

Mit o ogrodzie Hesperyd łączy się z opowieściami o początkach ludzkości. Pierwotnie ludzie złotego pokolenia zamieszkiwali ziemię, która była czymś w rodzaju rajskiego ogrodu. Nie był on miejscem wyizolowanym, odgrodzonym, jak to jest w innych tradycjach mitycznych, lecz otwartym. W całej greckiej historii przejawia się intuicja, że człowiek w stanie nieskażonym nie ma potrzeby odgradzania się od natury. Helleni przy wyborze miejsc pod budowę świątyń zwracali uwagę na walory estetyczne naturalnego otoczenia. Jak zauważa Jennifer Larson: W tradycyjnych kulturach politeizm związany jest z estetyczną fascynacją wobec natury; to, co jawi się w niej jako piękne, oznacza zarazem miejsce „zamieszkałe przez boga lub bogów”⁴⁷. Pasma górskie, gaje, jaskinie i różne cechy krajobrazu były często traktowane jako święte z natury, a fascynacja ich symboliką bezpośrednio łączyła się z ich estetycznymi walorami⁴⁸. Szerokie rozumienie natury przyczyni się z kolei do tego, że również w greckiej religijności istotne znaczenie miały estetyczne aspekty religijnego kultu. Jak zauważa Ken Dowden: „Pośród wielu dzieł greckiej kultury, olimpijscy bogowie mają szczególne znaczenie [...]. Bogowie to faktycznie najpotężniejsze dzieło sztuki stworzone przez Greków”⁴⁹.

Według Jennifer Larson, „wszyscy greccy bogowie byli związani ze zjawiskami przyrody, zatem w pewnym sensie wszyscy oni są bóstwami natury. Zeus był bogiem deszczu, Posejdon trzęsień ziemi, Artemida dzikich zwierząt. Nawet ulubiona, panhellenistyczna bogini Atena, która była przede wszystkim związana ze sferą kultury, mogła w pewnych okolicznościach zatrzymać klęski naturalne i wpływać na obfitość płodów ziemi”⁵⁰.

Pomniejsi bogowie uosabiali specyficzne cechy krajobrazu albo zjawisk w środowisku naturalnym. Ogromna liczba lokalnych bóstw, np. rzecznych, w tym również nimf, była wyrazem znaczenia sił natury. Wiele spośród nich reprezentowało szczególne cechy

⁴⁷ Por. A. MOTTE: *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*. Bruxelles 1973, s. 27–28.

⁴⁸ J. LARSON: *A Land Full of Gods: Nature Deities in Greek Religion*. In: *A Companion to Greek Religion*. Ed. D. OGDEN. Malden, MA 2007, s. 56.

⁴⁹ K. DOWDEN: *Olympian Gods, Olympian Pantheon*. In: *A Companion to Greek Religion...*, s. 41.

⁵⁰ J. LARSON: *A Land Full of Gods...*, s. 56.

krajobrazu. Mity deifikujące cechy natury na ogół miały wymiar lokalny. Sporadycznie stawały się znane szerokiej, panhellenistycznej widowni. Inną grupę stanowią bóstwa dotyczące przejawów natury, znane całemu greckiemu światu, np. reprezentujące ziemię, słońce, księżyc, morze i wiatry.

Wielu greckich bogów regulowało określoną sferę świata ożywionego. Przykładowo Pan był władcą zwierząt, do którego to świata, z racji swojej na wpół zwierzęcej postaci, przynależał. W szerszym znaczeniu wiązał otoczenie fizyczne ze światem ożywionym. Larson zwraca uwagę na potężne siły natury, które stanowią tło *Iliady*. Widać to w obrazach wzburzonego morza, ognia i powodzi. Mityczna opowieść o walce Achillesa z bogiem rzeki — Skamandrem⁵¹, zwanym również Ksantosem — wyraża zasadniczy antagonizm między człowiekiem a naturą⁵². Mimo respektu, a nawet bojaźni przed żywiołowością natury, Helleni nie izolowali się od niej do tego stopnia, jak to było w Mezopotamii czy w Egipcie.

Grecy nigdy nie przestali bywać w miejscach czci na prowincji, nierzadko w miejscach odludnych. Często wznosili świątynie w znacznej odległości od ważniejszych ośrodków miejskich. Wierzyli, że bogowie byli obecni w krajobrazie, zanim zbudowano świątynię. Jak wskazuje Susan Cole, sanktuarium jest pomyślane jako odpowiedź na istniejącą uprzednio świętość miejsca. Panhelleński Olimp znajdujący się w nieokreślonej, uranicznej przestrzeni tworzył dialektyczne napięcie z kultem związanym z konkretnymi miejscami, których odwiedziny wymagały czasu i fizycznego trudu⁵³. Praktyka religijna związana była z estetyką krajobrazu — „miejscą święte były często najpiękniejsze”⁵⁴. Według André Motte’a, w tradycyjnych politeistycznych kulturach estetyczna ocena przyrody często pociąga za sobą poczucie świętości krajobrazu. Spektakularne piękno jakiegoś tworzu natury oznaczało, że jest to miejsce zamieszkane przez boga lub bogów⁵⁵. Wierzchołki gór, gaje, jaskinie i inne cechy krajobrazu były często traktowane jako święte. Do wielu sanktuariów, np. znajdujących się w górach czy w jaskiniach, trudno było dotrzeć. „Dobrym przykładem pięknej, lecz niepraktycznej lokalizacji są Delfy”⁵⁶, mimo to były jednym z centrów świątynnych w Grecji. Obok imponującej estetyki miejsca istotną rolę odgrywało tajemnicze działanie oparów ziemi, co pogłębiało wrażenie działania boskich mocy⁵⁷. Jak wskazuje Susan Cole, w sanktuarium zawsze musiał być dopływ bieżącej wody do rytualnych oczyszczeń, co pozwala zakładać, że miejsca te były otoczone bujną zielenią⁵⁸.

Szczególną funkcję w greckim rozumieniu walorów krajobrazu pełnią nimfy. Homer mówi o nimfach, które tańczą z Artemidą *Odysei* (6.105-8), określając je *agronomoi*, co znaczy „zamieszkujące pola lub lasy”⁵⁹.

W *Odysei* nimfa Kalipso zamieszkuje jaskinię otoczoną przez bujny ogród, przedstawiony jak połączenie żywiołów przyrody, które własnymi siłami rozrastają

⁵¹ HOMER: *Iliada*, 21. 211—382.

⁵² J.M. HURWIT: *The Representation of Landscape in Early Greek Art*. In: *New Perspectives in Early Greek Art*. Ed. D. BUITRON-OLIVER. Washington 1991, s. 35.

⁵³ S.G. COLE: *Landscapes, Gender and Ritual Space: The Ancient Greek Experience*. Berkeley—Los Angeles—London 2004, s. 37—38.

⁵⁴ Por. J. LARSON: *A Land Full of Gods...*, s. 57.

⁵⁵ A. MOTTE: *Prairies et jardins de la Grèce antique...*, s. 27—28.

⁵⁶ J. LARSON: *A Land Full of Gods...*, s. 58.

⁵⁷ Por. J. ZEILINGA De BOER, J.P. CHANTON, J.R. HALE: *New evidence for the geological origins of the ancient Delphic oracle (Greece)*. „Geology” 2001, No 29, s. 707—710.

⁵⁸ Por. S.G. COLE: *The uses of water in Greek sanctuaries*. In: *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens*. Eds. R. HÄGG, N. MARINATOS, G.C. NORDQUIST. Stockholm 1988, s. 161—165.

⁵⁹ J. LARSON: *A Land Full of Gods...*, s. 57.

się w taki sposób, żeby dostarczyć maksimum estetycznej przyjemności⁶⁰. Homer przeciwstawia naturalny ogród Kalipso, który służył odpoczynkowi, użytecznym uprawom Alkinousa. Ogród Kalipso wyraża zachwyt nad naturalnym pięknem przyrody: „[...] woniące cyprysy, topole, osiki / W ich liściach długoskrzydlny ptak nocą się skrywa: / Sowa, krogulec, morska wrona też krzykliwa [...] / Wino rozkoszolistne pięło się na wschody / Głazów sklepiennych, gronne zwieszając jagody / Z czterech krynic srebrzyste biegły tam poniki⁶¹ [...]. Miękkie łąki się słały, przetykane kwiatem / Fiołków i opichu [...]”⁶². W opisie ogrodu Alkinosa akcentowana jest ludzka aktywność w użytecznym wykorzystaniu sił natury: „Za dziedzińcem sad duży ciągnął się od brony, wkoło płotem grodzony, Kędy drzewa wysokie i kwieciem okryte / Rodzą granaty, gruszki, jabłka smakowite, / Słodkie figi. Toż drzewa oliwne tam były / Przez cały rok tak zimą, jak latem rodziły, / [...] / Jabłko idzie po jabłku, gruszkę gruszka spycha, / Figa, figę i owoc zawsze się uśmiecha / Widać tam i winnicę, bujną w winogrona, / [...] Tu kwiat ledwie, tam już się rumienia jagody / Za sadami warzywne leżały ogrody, / Grzędy ziół wonnych, kwiatów pstrokatych bez liku. Są dwie krynice. Jedna wije się w poniku / Przez sady, druga pańskie podwórze obmywa / — Z niej wody na potrzebę lud miejski używa”⁶³. U Alkinosa woda jest poprowadzona kanałami tak, by dostarczyć ją do pałacu oraz miasta. Tymczasem u Kalipso woda źródłana płynie swobodnie. Obydwa ogrody mają sprawiać przyjemność. Z kolei Jednakże ogród Kalipso — bogom (Hermesowi), natomiast ogród Alkinosa — ludziom. Drzewa u Kalipso rosną samorzutnie. Tymczasem wszystkie drzewa w sadzie Alkinosa są udomowione i podporządkowane produkcji rolnej. Winorośl u Kalipso jest obwieszona nietkniętymi gronami, podczas gdy u Alkinosa winogrona są zbierane z pola a następnie przetwarzane przez jego pracowników⁶⁴.

Niektórzy jednak w „służbie nimfom” odnajdywali sposób życia. Wierzono bowiem, że mają one moc oczarowywania ludzi, czyniąc wybrańców opiekunami swoich świątyń. Miały też być źródłem natchnienia artystycznego przy tworzeniu kolejnych elementów sanktuarium. Jednym z takich „oczarowanych” przez nimfy miał być Archedamos, który był opiekunem sanktuarium nimfy w Attyce (na terenie dzisiejszego Wari). Tłumaczył w swoich inskrypcjach, że pod duchowym kierownictwem nimfy wyciął schody oraz rzeźby w skale jaskini, a na zewnątrz założył i uprawiał ogród. Z kolei w jaskini niedaleko Farsali opiekun innego sanktuarium tego typu — Pantalkes, w długiej inskrypcji zaprasza wiernych, aby cieszyli się i czerpali przyjemność z przebywania w sanktuarium. Zarówno Archedamus, jak i Pantalkes tworzyli liczne napisy, opisując swoje trudy, w których wspominają, że spełniali rozkazy nimf. Można tu wspomnieć, że grecka religia wotywna zakłada, że bogowie wymagają materialnych przejawów kultu w formie dedykacji i sanktuariów.

Nimfy były przede wszystkim bóstwami wiosny. Ponadto uosabiały wiele aspektów natury, w tym krajobrazy wzgórz, jezior i drzew. Są one też związane z zasobami wody, a także z innymi surowcami naturalnymi, takimi jak: drewno, kamień i rudy metali, patronują również zajęciom pasterzy i pszczelarzy.

Wierzenia związane z krajobrazem były usankcjonowaniem wielu rodzajów działalności o ekonomicznym znaczeniu, m.in. wydobywania surowców, które musiały być pozyskiwane daleko od ludzkich siedlisk. Przykładowo: w Attyce święta góra Parnas była źródłem drewna i węgla drzewnego, na zboczach Pentelejkonu wydobywano biały

⁶⁰ HOMER: *Odyseja*, 5.63—74. Tłum. L. SIEMIŃSKI. Wstępem poprzedziła Z. ABRAMOWICZÓWNA. Oprac. J. ŁANOWSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków 2003.

⁶¹ Dawniej „ponik”, to potoczek, czy też strumyk, który wytryskał spod ziemi.

⁶² HOMER: *Odyseja*, 5.63—74., s. 96—97.

⁶³ Ibidem, 7.121—132.

⁶⁴ Por. J. LARSON: *A Land Full of Gods...*, s. 59.

marmur; góry Hymet były ośrodkiem pszczelarstwa. Ponadto w górzystych, zalesianych obszarach odbywały się polowania. Każdemu istotniejszemu działaniu ludzi w środowisku naturalnym patronować miała odpowiednia nimfa.

Według pasterskich opowieści nimfy miały moc, by pomnożyć stada kogoś, kogo faworyzowały, a doprowadzały do ruiny tych, wobec których czuły niechęć. Homerycki *Hymn do Afrodyty* wyjaśnia, że nimfy mieszkające w górach rodzą się wraz z wyniosłymi dębami i jodłami, które: „pięknie i bujnie kwitnące wśród gór o szczytach wyniosłych / rosną, wysmukłe, i zwą się gajami świętymi, przybytkiem / bogów; nigdy śmiertelni żelazem ich nie kaleczą”⁶⁵.

Z nimfami wiążą się też mity dotyczące wieku dziecięcego; w szczególności z okresem od dojrzewania dziewcząt aż do ich zamążpójścia.

Jednakże o wiele istotniejsza rola, we władaniu nieokiełznanymi przez człowieka siłami natury, przypadła Artemidzie (Artemis). Była ona nie tylko władczynią leśnych ostępów, ale wielu aspektów związanych z kobiecością. W mitologii Artemida to łowczyni, której towarzyszą nimfy. Wyraża ona prawa natury, na które ludzie nie mają żadnego wpływu — jak to wynika m.in. z mitu o Akteonie. Jak wiadomo, młodzieniec ten został zmieniony w jelenia, a następnie rozszarpany przez własne psy, które nie rozpoznały swojego pana. Była to kara za podglądanie Artemidy i jej nimf przy kąpeli. Mit o Akteonie jest ostrzeżeniem adresowanym do świata mężczyzn. Jego głębszy sens wyraża konieczność uszanowania woli „płci pięknej”. W tym baśniowym przyodzianiu wypowiedziany jest również zakaz pożądania wobec dorastających dziewcząt. Artemida patronuje okresowi dojrzewania dziewczyn, które są jeszcze niezależne od męskiego świata. Mity, związane z jej postacią, podkreślają również naturalne prawa, które rządzą światem człowieka. Nie wiemy, dlaczego zdrowe wcześniej kobiety umierają w trakcie porodu, nie wiemy, czemu niektóre dzieci rodzą się chore; dlaczego inne, które były dotąd zdrowe, nagle umierają. Należy pogodzić się z okrucieństwem natury. Artemis ponadto bezwzględnie każe za każde wykroczenie, nawet wówczas, gdy ludzie nie są świadomi, jakie zasady rządzą wymiarami *physis*. Mit o Kallisto jest przestrożą przed złamaniem ślubów czystości składanych przez dziewczęta z orszaku Artemidy. Sankcjonuje potrzebę dochowania wierności boskim prawom. Zmienność ludzkiej wrażliwości nie chroni człowieka przed skutkami złamania jego zobowiązań wobec natury. Zawiera przeczucie, że niestałości człowieka przeciwstawia się surowa, wolna od ludzkich pragnień przyroda (*physis*). Z kolei opowieść o Niobe wskazuje niebezpieczeństwa ludzkich złudzeń, wynikających z życiowego powodzenia. Artemida oraz jej bliźniaczy brat Apollo zabili dzieci Niobe (Artemis wystrzelała z łuku siedem dziewczynek, a Apollin siedmiu chłopców). Była to kara za bluźnierstwo przeciwko bogini Leto (Letony), która była matką boskiego rodzeństwa. Niobe przechwalała się swoim czternaściorciem dzieci, mówiąc, że jest lepsza od Letony, która urodziła tylko dwoje dzieci. Kiedy zostało jej już ostatnie dziecko, Niobe zaczęła błagać o życie najmłodszej córki. Strzała Artemidy przeszła dziewczynkę, będącą w ramionach Niobe, wówczas matka z rozpacz skamieniała. Mit mówi, że szczęśliwa *passa* ulegnie odwróceniu wówczas, gdy człowiek popadnie w zadufanie (*hybris*), w rezultacie straci czujność, niezbędną do radzenia sobie z dynamiką zmian w życiu.

Różne formy kultu przenikały całe życie społeczne, powszechnie znane były również główne narracje mityczne i ich artystyczne przetworzenia. Sama praktyka religijna stanowiła formę ćwiczenia w dzielności (*arete*), będącej podstawą życia szczęśliwego. Uciążliwe, długotrwałe pielgrzymki do sanktuariów położonych w trudno

⁶⁵ *Homerycki Hymn do Afrodyty*, 5.265—268. Tłum. W. APPEL. <http://pantheon.pl/Homer-Hymn-do-Afrodyty-5> [dostęp: 27.02.2017].

dostępnych miejscach, były nie tylko namacalnym doznaniem sił przyrody, ale również doświadczeniem pokonywania własnych słabości, które są z kolei przejawem naszej własnej natury. Piesza wędrówka po pustkowiach pozwalała doświadczyć ograniczeń własnych możliwości i odsłonić potęgę, której człowiek jest zaledwie częścią⁶⁶.

Grecy, z jednej strony, cenili naturę, z drugiej zaś przeciwstawiali jej kulturę⁶⁷, jak to jest w przeciwstawieniu ogrodów — Kalipso i Alkinosa. Znaczna część mitologii greckiej — przede wszystkim w jej wymiarze chtonicznym, który związany jest z lokalnymi wierzeniami — ma charakter agrarny. Motywy związane z wegetacją i uprawą roślin, za sprawą poetów — w szczególności Homera i Hezjoda — będą znane w całej panhellenistycznej kulturze. Hellenistyczny poeta Teokryt, czynny w pierwszej połowie III w. p.n.e. stworzył odrębny gatunek literacki — bukoliki. Ten rodzaj literatury stanie się popularny w czasach rzymskich, a następnie, za sprawą poetów renesansu, oddziała mocno na wyobraźnię pisarzy i poetów nowożytnych. Wergiliusz zastąpi wyobrażenia Sycylii u Teokryta swoimi fantazjami — egzotycznej dla niego — Arkadii⁶⁸.

Za sprawą antycznych mitów zebranych i przekształconych przez poetów w antycznym świecie pojawi się kilka konkurencyjnych obrazów pozytywnej „eschatologii”: Elizjum (Pola Elizejskie), Wyspy Szczęśliwe (Wyspy Błogosławionych), Arkadia. Chrześcijaństwo bezpośrednio odwoływać się będzie do hebrajskiego Edenu, jednakże pisarze średniowieczni będą ten obraz wzbogacać, sięgając do Homera, Hezjoda, Pausaniasza, Owidiusza czy Wergiliusza.



Natchnienie. Fot. D. Rymar

⁶⁶ Por. W.F. OTTO: *Bogowie homeryccy*. <http://pantheon.pl/Walter-Friedrich-Otto-Artemidaczy> [dostęp: 8.02.2017].

⁶⁷ Systematycznym ujęciem tej tradycji są wypowiedzi tytułowego Protagorasa w dialogu Platona.

⁶⁸ Por. A. RACZYŃSKA: *Wspomnienie o zmarłych ukochanych w eklogach Meliseus Giovanniego Pontana i Phillis Jacopa Sannazara*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica” 2013, nr 8, s. 69—72; por. także J. ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA: *Teokryt i poeci bukoliczni*. W: *Literatura Grecji starożytnej*. Red. H. PODBIELSKI. Lublin 2005.

Tradycja antyczna oddziaływać będzie wprawdzie na średniowiecze, jednakże były to inspiracje mocno przefiltrowywane przez idee nowej religii, i dopuszczane o tyle, o ile służyć mogły tworzeniu jej doktryny, a przynajmniej, o ile z nią nie kolidowały. Z czasem w wyniku kryzysów wewnętrznych, rozwoju wiedzy, wzrastającej ilości relacji z zewnętrznym światem, również za sprawą odkryć geograficznych, zrodzi się potrzeba ponownego ożywienia kultury poprzez silniejszy zwrot do kultury antycznej.

Intelektualne tło ogrodnictwa końca XVIII w.

Antyczna kultura wydawała się bardziej otwarta, świeża, a przez to bardziej twórcza niż wyczerpujący się hieratyczny świat średniowiecza zdominowanego przez scholastyczne myślenie. Wbrew przyjętym w XIX w. cezurom, nie był to proces skokowy. Wiele aspektów kultury średniowiecza kontynuowano w renesansie czy baroku. Dopiero suma procesów doprowadzi do przełamania struktur społecznych i silniejszego zwrotu do grecko-rzymskiej starożytności. W szczególności interesujący jest XVIII w., w którym pojawiają się nowe formy komunikacji. Powstanie periodyków na nieznaną wcześniej skalę przyspieszy erozję dawnego porządku. Zaakcentuje te procesy wybuch rewolucji francuskiej. Niemniej była ona „puentą” fermentu mającego swe bezpośrednie podstawy w zmianie wrażliwości, jaka zainicjowana została wiek wcześniej. Intuicje rodzące się epoki trafnie wyczuje Blaise Pascal, opowiadając się po stronie „porządku serca”. Wrażliwość emocjonalna, o której wcześniej mówiono z zakłopotaniem, w połowie XVIII w. stanie się punktem odniesienia. Jak zauważa Jacques Rancière, rodzi się wówczas „reżim estetyczny”, w którym poczucie smaku połączone jest z oczekiwaniem demokratyzacji życia publicznego⁶⁹. Przejawem nowego sposobu myślenia jest stosunek do natury. Edmund Burke, mówiąc o jej wzniosłości, rozbudzi potrzebę doświadczenia różnych jej przejawów, także ryzykownych, jak wędrówki górskie czy obserwacje żywołów. Jean Jacques Rousseau swoimi psychologicznymi intuicjami wpłynie na wyobraźnię epoki. Wielu czytelników *Nowej Heloizy*, *Emila*, *Wyznań* widziało w naturze nadzieję na „odnalezienie siebie samych”. W bezpośrednim kontakcie z estetycznie doznawaną przyrodą spodziewano się odzyskać wewnętrzną harmonię. Doświadczenie to dawało poczucie wolności od konwencji i stereotypowego myślenia. Niektórzy intuicyjnie, inni świadomie, odkrywali wspólnotę z antycznym sposobem przeżywania natury. Stąd pojawiły się nowe formy inspiracji kulturami Grecji i Rzymu.

W ogrodnictwie angielskim podobne idee miały już długą tradycję. Jednakże do XVIII w. ten sposób myślenia nie przekroczy wymiaru lokalnego. Pod koniec oświecenia — co poprzedziło nadejście romantyzmu — zauważono, że tego rodzaju założenia mogą najlepiej wyrazić nowe idee, a przede wszystkim spełnić terapeutyczne funkcje w rozgorączkowanej epoce „burzy i naporu”.

Rousseau — idąc ścieżką zapoczątkowaną przez Pascala — przedkłada uczuciowość nad myślenie abstrakcyjne. Ma ona nie tylko inicjować procesy poznawcze, ale być ich przewodnikiem. W *Rozprawie o naukach i sztukach* mówi, że w prymitywnych społeczeństwach ludzie byli otwarci i szczerzy, teraz „nie śmiemy się już okazać, czym jesteśmy”, bowiem „nasze dusze wypaczyły się w miarę jak nasze nauki i sztuki zmierzały do doskonałości”⁷⁰. W ocenie Rousseau „powstanie swe zawdzięczają sztuki

⁶⁹ J. RANCIÈRE: *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Tłum. M. KROPIWICKI, J. SOWA. Wstęp M. PUSTOŁA, słownik K. MIKRUDA. Kraków 2007, s. 104—107.

⁷⁰ Cyt. za: F. COPLESTON: *Historia filozofii*. T. 6: *Od Wolfa do Kanta*. Tłum. J. ŁOZIŃSKI. Warszawa 1996, s. 72.

i nauki naszym przywarom”⁷¹. W innym miejscu czytamy jeszcze mocniejszą krytykę cywilizacji: „ten, kto pierwszy ogroził kawałek ziemi, powiedział: to moje, i znalazł ludzi naiwnych, by mu uwierzyli, był prawdziwym założycielem społeczeństwa”⁷². Zdaniem filozofa własność prywatna jest źródłem całego zła. Skrajne nierówności stanu posiadania skutkują radykalnymi różnicami stopnia wolności. Dlatego pomiędzy ludźmi wzbierają kolejne fale nienawiści: „Uzurpacja bogaczy, rozboje biednych i rozkiełznanie namiętności wszystkich zagłuszyły przyrodzoną litość i słaby jeszcze głos sprawiedliwości, ludzie stali się chciwi, ambitni i źli”⁷³. Ostra krytyka okazuje się jednak tylko prowokacją dla refleksji nad stanem cywilizacji. Rozważania o wyższości stanu prymitywnego mają charakter hipotetyczny. W istocie chodzi o uaktywnienie krytycznego myślenia i nieustanną korektę porządku społecznego, tak żeby minimalizować niebezpieczne tendencje wybuchu nieokiełznanego zła. W *Emilu* wyraża przekonanie, że pierwszym uczuciem dziecka jest miłość własna, a drugim miłość do opiekunów⁷⁴. Dla elit ówczesnych bliskie było przekonanie o doniosłym znaczeniu namiętności, znany humanista francuski Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues, pisał kilkanaście lat przed publikacjami Rousseau, w *Réflexions et maximes* (1746): „Namiętności nauczyły człowieka rozumu. Ze wszystkimi ludami jest tak samo jak z jednostkami: w ich dzieciństwie uczucie zawsze poprzedzało refleksję i było jej pierwszym nauczycielem”⁷⁵. Rousseau w *Emilu* wypowiada zbliżoną myśl: „namiętności nasze są głównym narzędziem naszego samozachowania, próba zatem wykorzenienia ich jest czymś śmiesznym i daremnym; znaczy to poprawiać naturę, znaczy to zmieniać dzieło Boże”⁷⁶.

Rousseau wyraża przekonanie, że tylko w sporze z sumieniem „uciekamy się od różnych sztuczek i sposobów rozumu”. Francuski filozof twierdzi, że, wchodząc w głąb samego siebie, można osiągać harmonię w relacji rozumu i sumienia: „Posłuchajmy głosu wewnętrznego. Czy człowiek o zdrowych zmysłach może być nieczuły na jego świadectwo”⁷⁷. Rousseau jest przekonany, że jego lekcja może pomóc w wyjściu człowieka ze stanu zbłądzenia, i stać się zaczynem nowego społeczeństwa. Dlatego wyraża przekonanie, że poprzez swoje pisma działa „niby członek republiki Platona”⁷⁸. Niemniej jednak Rousseau, podobnie jak szereg myślicieli francuskich po nim, nie zauważa aporetycznej autoreferencyjności, w której to rozum dokonuje samooskarżenia, a poprzez faworyzowanie uczuć odbiera sam sobie zdolność dokonania oceny, w tym również korekty niewłaściwego postępowania. Aporia ta pojawia się jednak tylko na metapoziomiu, gdyż w samej argumentacji Rousseau, dokonując rozróżnień i ocen, *implicite* wskazuje, że rozum ma wiodącą rolę. Natomiast uczucia są jego napędem. Dla ówczesnej kultury inspirujące były przede wszystkim bardziej konkretne wątki. Rousseau wyraża przekonanie, że stan wewnętrznej harmonii można osiągnąć poprzez bliski kontakt z naturą. Szczególnie chętnie czytano autobiograficzne *Wyznania*, w których wspomina swoje piesze wędrówki, twierdząc, że wówczas w najpełniejszym stopniu czuł się sobą: „nigdy tyle nie myślałem, nie czułem, nie żyłem, nie byłem sobą [...] jak w czasie tych wędrówek, które odbywałem sam i pieszo”⁷⁹. Niespieszna zmienność

⁷¹ Ibidem, s. 73.

⁷² Ibidem, s. 77.

⁷³ Ibidem, s. 78.

⁷⁴ J.-J. ROUSSEAU: *Emil czyli o wychowaniu*. Tłum. E. ZIELIŃSKI. Do druku przygotował F. WNOROWSKI. Wstępem i komentarzem opatrzył J. LEGOWICZ. T. 2. Wrocław 1955, s. 86.

⁷⁵ VAUVENARGUES: *Réflexions et maxims*. London 1936, s. 154–155; cyt. za: F. COPLESTON: *Historia filozofii*. T. 6: *Od Wolfa do Kanta...*, s. 32.

⁷⁶ Cyt. za: F. COPLESTON: *Historia filozofii*. T. 6: *Od Wolfa do Kanta...*, s. 88.

⁷⁷ J.-J. ROUSSEAU: *Emil czyli o wychowaniu...*, s. 101.

⁷⁸ IDEM: *Wyznania*. Tłum. T. ŻELEŃSKI (BOY). Oprac. E. RZADKOWSKA. Wrocław 1978, s. 381.

⁷⁹ Ibidem, s. 202; cyt. za: M. LUDWISIAK: *Postać Jana Jakuba Rousseau i jego wpływ na współczesnych*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica” 2007, nr 81, s. 93.

obrazów, wynikająca z tej formy podróżowania, pozwala, według Rousseau, we właściwym tempie obcować z różnymi formami przyrody. „Serce, błędząc z przedmiotu na przedmiot, łączy się, zespala z tymi, które są mu miłe, otacza się czarownymi obrazami, upaja rozkoszą czucia”⁸⁰.

W Arkadii koło Nieborowa idee te przekuto na nieregularną formę ogrodu, w którym odpowiednio wytyczone meandry ścieżek spacerowych pozwalały na długie „wędrowki”, bez uczucia monotonii doświadczania tych samych obrazów. W ogrodach angielskich i ogrodach sentymentalnych idee fizycznej aktywności łączono z metaforycznie rozumianymi wędrowkami w głąb siebie, podczas chwil refleksji. Stąd w architektonicznym „wyposażeniu” ogrodów wyodrębniano miejsca, które miały sprzyjać samotnej kontemplacji lub zanurzenia się w lekturze. Obcowanie z klasycznymi i współczesnymi dziełami literackimi pozwalały odbywać swoiste wędrowki wyobraźni, bez ograniczeń konkretnego miejsca i czasu. Stąd w fizycznie istniejących ogrodach rodzić się mogły, wciąż na nowo i w różnych formach, „ogrody myśli”. Służyć temu miał bogaty ideowy program założeń ogrodowych, gdzie różne alegorie i symbole przywoływały skojarzenia z wybranymi dziełami ludzkiego geniuszu, zarówno w czasie minionym, jak i współczesnym, obejmując dzieła sztuki, literaturę czy muzykę, która regularnie rozbrzmiewała w amfiteatrach parkowych. W programie tym bardzo silną rolę odgrywała filozofia stanowiąca klamrę zespalającą różne sposoby sycenia zmysłów i ducha. Dzięki tej ramie oderwane zdarzenia czy eklektyczne zbiory dzieł uzyskiwały wspólny sens, niejako realizując w konkretnym wymiarze Platońską ideę „jedności w wielości”. W programie filozoficznym wyróżniano nie tylko bliską relację człowieka i natury, lecz również etos szczerego życia według prostych zasad.

Ogrody angielskie

Styl angielski przeciwstawił się zgeometryzowanemu i regularnemu porządkowi ogrodów, które zakładano przy rezydencjach od czasów renesansu. Ogrody nowożytne były wyrazem tryumfu oświeconego rozumu nad naturą. Pod względem stylistycznym można je zestawić z założeniami egipskimi. Natomiast organiczny porządek ogrodów angielskich bliższy jest tradycji mezopotamskiej. Niemniej obydwie starożytne kultury ogrodnicze były XVIII-wiecznej Europie nieznane. Bliższym przykładem jest kultura grecka, której stosunek do natury znano za sprawą literatury. Homerycki opis siedziby nimfy Kalipso oddziałał nie tylko na greckich pisarzy, lecz również na poetów rzymskich, a zwłaszcza na bukoliki Wergiliusza czy Owidiusza. Dzieła obydwu autorów były, spośród autorów antycznych, najczęściej czytane i cytowane w średniowieczu. Liczne nawiązania można rozpoznać między innymi w twórczości Dantego Alighieri⁸¹. Zainteresowanie to wzmoгло się jeszcze w dobie renesansu. Jednakże nie miało to bezpośredniego przełożenia na projekty założeń architektoniczno-krajobrazowych. W myśli angielskiej od początku XVIII w. zaczęto wyraźniej niż przedtem wskazywać zależności pomiędzy człowiekiem a naturą. Istotną rolę odegrała koncepcja Anthony'ego Shaftesbury. Autor *The Moralist* akcentuje naturalną potrzebę wewnętrznej harmonii, zestawiając ją z celowością przyrody, która realizuje się dzięki zestrzajaniu różnorodnych sił. Piękno zmysłowe oddziaływać ma na ludzką duchowość, której rozwój jest właściwym celem człowieka. Może jednak go realizować tylko za sprawą entuzjazmu. *The Moralist* wyraża idee, które

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Por. M. MAŚLANKA-SORO: *Owidiusz u Dantego na tle średniowiecznej tradycji literackiej*. „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2011, nr 6, s. 131.

zostaną rozwinięte w sztuce krajobrazu przełomu XVIII i XIX w.: „wszystkie rzeczy w świecie są zjednoczone. Tak bowiem jak gałąź jest zjednoczona z drzewem, tak samo bezpośrednio drzewo zjednoczone jest z ziemią, powietrzem i wodą, którymi się karmi. [...] Zobacz stałą zależność rzeczy! Związek pomiędzy nimi: ziemi i tej oto zamieszkaanej planety, Ziemi i innych planet ze Słońcem. Porządek, jedność i spójność całości. [...] Struktura współzależnych od siebie rzeczy może być ustalona na podstawie wielu dowodów, zdolnych przekonać każdego, kto jest prawy i we właściwy sposób oddaje się kontemplacji natury”⁸².

Naturalistyczne idee późnego oświecenia oraz forma ogrodów angielskich oddziaływały mocno na polską architekturę krajobrazu, w postaci ogrodów sentymentalnych. Za najdoskonalszy przykład tej sztuki uchodzi Arkadia założona kilka kilometrów od rezydencji Radziwiłłów w Nieborowie. Niemniej powstała ona za sprawą silnej bezpośredniej inspiracji ogrodem Izabeli Czartoryskiej. Księżna traktowała bardzo poważnie idee życia prostego, sformułowane przez Rousseau. Inspirując się nimi, stworzyła nie tylko ogród w Powązkach, ale także model wychowania swoich dzieci.

Prace nad powązkowskim zespołem ogrodowym zapoczątkowane zostały wiosną 1771 r. Księżna Izabela, wraz ze swoim architektem pałacowym Efraimem Szregerem, przystąpiła do intensywnych prac nad melioracją terenu.

W Powązkach na sztucznie utworzonym stawie, na jednej z dwóch wysp, stała osada z sześcioma domkami wiejskimi, każdy z własnym ogródkiem. Dominowała tu chata księżnej, zbudowana z bali i kryta strzechą⁸³. Ogród został zniszczony w czasie kampanii napoleońskiej i nigdy już nie wrócił do swojej świetności. Natomiast Arkadia w Bolimowie k. Nieborowa do dziś utrzymywana jest w prawie niezmienionym stanie.



Widzenie. Fot. D. Rymar

⁸² Cyt za: A. GRZELIŃSKI: *Angielski spór o istotę piękna. Teorie estetyczne Shaftesbury'ego i Burke'a*. Toruń 2001, s. 29–30.

⁸³ A. WHELAN: *Powązki: szkoła uczuć i historii. Wychowanie młodych Czartoryskich*. „Rocznik Historii Sztuki” 2014, T. 39, s. 224.

Arkadia w Bolimowie

Przyjaźń Izabeli Czartoryskiej z Heleną Radziwiłłową miała istotny wpływ na założenie i kształt Arkadii. Obydwie księżne czytały te same lektury, rozmowy pozwalały w pełniejszy sposób odkrywać możliwości kształtowania własnych koncepcji „zielonych rajów”.

Helena Radziwiłł miała decydujący wpływ na ikonograficzny program Arkadii. Pierwszym projektantem ogrodu został Szymon Bogumił Zug. Później opracowanie kolejnych elementów Arkadii powierzono Henrykowi Ittarowi. Wstępne szkice struktury krajobrazowej wraz z założeniami architektonicznymi wykonali malarze — Jan Piotr Norblin i Aleksander Orłowski, a realizowali je najpierw Zug, a następnie Ittar. Niemniej nie był to sztywny program, księżna — przy współudziale swych architektów — modyfikowała go przez ponad czterdzieści lat (1778—1821).

Najpierw wzniesiono Grotę Sybilli. Zbudowano ją z wielkich surowych głazów, dzięki czemu była — zgodnie z zamierzeniem — bliskim nawiązaniem do opisów domów nimf. Niedługo potem powstała chatka Filemona i Baucydy. Jedną z wcześniejszych budowli i zarazem najważniejszą w całym założeniu ogrodowym jest Świątynia Diany (1783—1785), w której Norblin zrealizował plafon wyobrażający *Jutrzenkę* oraz *Akwedukt* (1784). Kilka lat później na Wyspie Topolowej powstał symboliczny Nagrobek Księżny z inskrypcją *Et in Arcadia ego* („I ja w Arkadii”), który zrealizowano, inspirując się grobowcem Jeana Jacques’a Rousseau w Ermenoville. Ponadto widniał tam napis: *J’ai fait l’Arcadie et j’y repose* („Ja stworzyłam Arkadię i ja w niej spoczywam”). Ten symboliczny nagrobek uległ zniszczeniu, jednakże został zrekonstruowany w 2015 r.⁸⁴. Pod koniec lat 90. XVIII w. wzniesiono również: Łuk Kamienny, Zakątek Melancholii, Bramę Czasu, a także krąg ołtarzowy na Wyspie Ofiar. Od 1800 r. założenia parku ulegają istotnej zmianie: następuje zwrot ku estetyce ogrodu romantycznego, na co decydujący wpływ ma nowy architekt — Henryk Itter. Przestrzeń parku została znacząco powiększona dzięki otwarciu jej na pola znajdujące się za rzeczką Skierniawką. Natomiast zabudowa architektoniczna staje się coraz prostsza i skromniejsza. Pierwszą budowlą w nowym programie był Grobowiec Żłudzeń (1800), a następnie: Cyrk Rzymski (1803), Amfiteatr (1804). Kilka lat później powstał Domek Szwajcarski i kilka pomniejszych budowli.

Arkadia Heleny Radziwiłłowej w swoich założeniach miała łączyć elementy ludyczne, intelektualne z zagadnieniem śmierci. W ten sposób wyrażać miała ideę, że życie i śmierć są ze sobą nierozzerwalnie związane⁸⁵. W ogrodach angielskich „tanatologia” stała się jedną z najważniejszych idei programowych. Dotąd ogrody traktowano jako idylliczny, ziemski raj, służący raczej ucieczce od intuicji eschatologicznych. W XVIII w., kiedy to następuje poluznienie więzi elit europejskich z instytucjonalnym kościołem, ogrody stają się miejscem refleksji nad zagadnieniami egzystencjalnymi. Według Małgorzaty Ludwisiak, prawdopodobnie żaden z „parków krajobrazowych nie nosił miana Arkadii — nazwy, która odnosi ogród w sposób szczególny do sfery mitu”⁸⁶. Malownicze ogrody w stylu angielskim, w tym również Arkadia, były inspirowane obrazami europejskich artystów, takich jak: Claude Lorrain, Nicolas Poussin i Salvator Rosa. Do ulubionych lektur Radziwiłłowej należały m.in. dzieła: Voltaire’a, Diderota, d’Alemberta, Rousseau,

⁸⁴ Por. *Odślonięcie grobowca Heleny Radziwiłłowej w Arkadii*. <https://bpk.parkilodzkie.pl/odsloniecie-grobowca-heleny-radziwillowej-w-arkadii,1175.html> [dostęp: 3.02.2017].

⁸⁵ M. LUDWISIAK: *Arkadia Heleny Radziwiłłowej — zagadnienie śmierci w XVIII-wiecznym ogrodzie*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Historica” 2003, nr 77, s. 35.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 36.

Addisona⁸⁷. Księżna Helena była wielbicielką literatury klasycznej. Na jej wrażliwość istotny wpływ miały również takie dzieła jak: *Raj odzyskany* (*Paradise Regained*) Johna Milтона, *La Arcadia* Jacopo Sannazara, *Arcadia* Sir Philipa Sidneya, poematy Aleksandra Pope'a, wiersze Jacques'a Delille'a, m.in. poemat dydaktyczny *Ogrody* (*Les Jardins*)⁸⁸. Jak zauważa Małgorzata Ludwisiak, „w *Ogrodach* Delille'a, tłumaczonych na język polski m.in. przez Franciszka Karpińskiego, znalazły się opisy puławskiej rezydencji księżnej Izabeli Czartoryskiej i arkadyjskiego ogrodu Heleny Radziwiłłowej, a sam francuski poeta prowadził korespondencję z oboma damami”⁸⁹. Założycielka Arkadii rozczytywała się w dziełach Jeana Jacques'a Rousseau. Szczególnie ważną lekturą była „biblia miłości”, jak określano *Nową Heloizę*. W eipstolarnej powieści osnową jest wewnętrzny sprzeciw wobec presji społecznej i cywilizacyjnych norm, które nie pozwalają kochankom kierować się głosem serca. W istocie jest to krytyka cywilizacji, której instytucje są narzędziem przemocy. Idea powrotu do pierwotnego stanu, do szczerego nieuwarunkowanego konwenansami bycia, organizowała sposób myślenia ówczesnych elit⁹⁰. Istotne są tu również bukoliczne konteksty utworu. Intymne spotkanie w pasterskiej chacie pozwala kochankom doświadczyć rajskiego błogostanu. Mimo że jest on chwilowy, a z punktu widzenia dalszych ich losów może wydawać się iluzoryczny, to owa pasterska idylla staje się jednym z toposów, którymi się fascynowano. Jak wskazuje Agnieszka Whelan: „od czasu publikacji prac Jana Jakuba Rousseau, zwłaszcza *Nowej Heloizy* w 1761 roku oraz *Emila, albo o Edukacji* w 1762 roku, praktyczne wychowanie w ogrodzie związało się na stałe z kształtowaniem uczuć”⁹¹.

Chatka Baucis i Filemona — znajdująca się przy wejściu do parku, programowo nawiązuje do opowieści Owidiusza o parze staruszków, którzy ugościli Zeusa i Hermesa, pomimo że zjawili się pod postaciami zwykłych wędrowców. Dotąd wszędzie spotykali się z agresywną odmową. Staruszkowie ugościli przybyszów, ryzykując późniejszym głodem. W nagrodę ich chata została zamieniona w świątynię, a staruszkowie po śmierci zostali przemienieni w drzewa, które rosły obok siebie, splecione korzeniami. Baucis przyjęła postać lipy, a Filemon — dębu. Natomiast ludzie, którzy odmówili gościny wędrowcom, zginęli w potopie. W miejscu ich domostw powstał duży staw⁹².

Grota Sybilli, skonstruowana z głazów narzutowych, nawiązuje swym kształtem do Groty Kalipso. Jeden z głazów opatrzony był napisem w języku angielskim: „Zamknę czczość serca w odludne zacisze, / Tu boleść duszy we łzach ukołyszę!”⁹³. Było to jedno z kilku istotnych miejsc w Arkadii dla prowadzenia rozważań nad tajemnicami życia i śmierci. Innymi „kaplicami” refleksji były: Wyspa Topolowa, Świątynia Złudzeń czy Grobowiec Symboliczny.

Centralną i zarazem najważniejszą budowlą Arkadii jest Świątynia Diany. Została ona wzniesiona nad stawem, z którego od samego lustra wody prowadzą schody na niewielki taras przed czterokolumnowym portykiem. „Pod tympanonem od strony stawu wyrze są słowa Francesca Petrarke z sonetu *In morte di Madonna Laura*: »Dove pace trovai d'ogni mia guerra« (»Tutaj odnalazłam spokój po każdej mojej walce«)”. Korpus świątyni

⁸⁷ Por. W. PIWKOWSKI: *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne*. Warszawa 1998, s. 106; M. LUDWISIAK: *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 36.

⁸⁸ Ibidem, s. 40.

⁸⁹ Ibidem; por. także: W. PIWKOWSKI: *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 107.

⁹⁰ Por. M. LUDWISIAK: *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 41.

⁹¹ A. WHELAN: *Powązki: szkoła uczuć i historii...*, s. 223—248.

⁹² OWIDIUSZ: *Metamorfozy*, VIII. 7—9.

⁹³ Por. W. PIWKOWSKI: *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 82; M. LUDWISIAK: *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 53.

zbudowany został na planie prostokąta z półkolistym obejściem kolumnowym — po przeciwnej stronie w stosunku do głównej fasady⁹⁴.

W największej sali znajduje się plafon z freskiem wykonanym przez Jana Piotra Norblina, będący alegoryczno-symboliczną sceną tryumfu światła nad ciemnością. Jak wyjaśnia Piwkowski: „Jutrzenka wyprowadzająca konie Apollina; na widok bogini znika ciemna zasłona nocy, unoszona przez Amora z płonąca pochodnią. Obraz Norblina oddaje kontrast światła i ciemności, akcentując zarazem [...] proces wypierania ciemności z idealnego kręgu, w którym zamyka się fresk”⁹⁵. Za salą główną, po lewej stronie umieszczono niewielkie muzeum, sześcioboczny Gabinet Etruski, z polichromiami Michała Płońskiego i Aleksandra Orłowskiego (1800), z których najważniejszy jest plafon ze sceną przedstawiającą Amora i Psyche. Na dekoracjach ściennych artyści umieścili wizerunki naczyń etruskich.

Naprzeciwko gabinetu Etruskiego znajduje się okrągła salka, do której przylega Przybytek Pana ozdobiony obrazami przedstawiającymi atrybuty tego bożka pasterzy — fujarkę i flet.

Z imieniem Diany (rzymskiej odpowiedniczki Artemidy), której poświęcona jest świątynia, wiąże się mit o tragedii Niobe, pierwszej śmiertelnej kobiecie — „matce żywych”. Mit ten w Arkadii był przywołany bardzo subtelnie, poprzez popiersie Niobe, które pierwotnie znajdowało się w świątyni Diany, a obecnie znajduje się w muzeum pałacowym w Nieborowie. Diana, wiecznie młoda dziewica, będąca typem dzikiej i mściwej dziewczyny, miała być odpowiedzialna za nagłą śmierć kobiet podczas połogu, a szerzej była odpowiedzialna za wszystkie nagłe i przedwczesne zejścia. Świątynia Diany to alegoryczne nawiązanie do przedwczesnej śmierci córki założycielki Arkadii — Krystyny Magdaleny Radziwiłłówny (1776—1796). W ciągu kilku lat po wybudowaniu świątyni Diany, „bogini polowań” upomniała się o kolejne córki księżnej Heleny — Róża zmarła w 1806 r., a Aniela dwa lata po niej. Wszystkie córki spoczęły w Grobowcu Złudzeń⁹⁶. Osobiste doświadczenia Heleny Radziwiłłowej sprawiły, że tanatologiczny rys Arkadii nabrał innego sensu niż tylko wyraz „konwencjonalnego smaku” epoki. Grota Sybilli, Zakątek Melancholii, Brama Czasu, krąg ołtarzowy na Wyspie Ofiar, Grobowiec Złudzeń, Pola Elizejskie czy Wyspa Topolowa, wyrażały pozakościelną eschatologię, w której decydujące znaczenie mają prywatne przeżycia i rozważania, dotyczące śmierci wpisanej w cykl życia rządzonego prawami cykli przyrody. Brama Czasu podkreśla bezwzględny charakter Chronosa, który nigdy nie poddaje się ludzkim oczekiwaniom. Niemniej okresy bujnej wegetacji sprzyjają powrotom do pozytywnych nastrojów — stąd słowa księżnej: „miła ułuda nagradza smutną konieczność”⁹⁷.

Mała Sparta — Arkadia: „ogród poezji” i „walki”

Ian Hamilton Finlay (1925—2006) wspomina w swoim autobiograficznym szkicu z 1966 r., że w wieku czternastu lat zakończył formalną edukację. Trudna sytuacja finansowa rodziny zmusiła go do pracy fizycznej. Zarabkował wówczas wypasem owiec. Mimo to nie stracił kontaktu z książką, czytał m.in. rozprawy filozoficzne, korzystając z zasobów biblioteki publicznej. Bliski kontakt z przyrodą oraz obcowanie z literaturą

⁹⁴ <http://www.nieborow.art.pl/ogrody/arkadia/swiatynia-diany/>

⁹⁵ W. PIWKOWSKI: *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 87; M. LUDWISIAK: *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 53.

⁹⁶ M. LUDWISIAK: *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 57.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 35.

zachęciło go do podejmowania prób opisu natury. Wiele lat później wspominał, mówiąc, że był tam „niezwykły krajobraz gór i sosen, którym wciąż zawdzięczam wiele wierszy”⁹⁸. Autor biografii artysty wyjaśnia, że w pamięci poety utrwalił się czas dziecięcej idylli — im był starszy, tym bardziej usiłował ją odtworzyć w swoim ogrodzie⁹⁹. Próbował również swoich sił w malarstwie. Jak wynika z treści listów pisanych w tym czasie, starał się malować w stylu Emila Nolde i Oscara Kokoschki. Pod koniec 1950 r. porzucił ten świat, a chcąc „zaznaczyć stanowczość tego zerwania, zniszczył wszystkie swoje obrazy”¹⁰⁰.

Finlay wspomina, że pierwszy opublikowany artykuł został napisany w formie „zbliżonej do eseju”. Wkrótce zaczął pisać dialogi, a następnie krótkie, jednoaktowe sztuki, niektóre były transmitowane na antenie BBC. Dekadę później zostały one przełożone na język niemiecki i wydane w Wiedniu. Poeta opowiada, że starał się już wówczas upraszczać składnię, dążąc do osiągnięcia maksimum prostoty przy skondensowanej treści — „podobnie jak u Czechowa”. Pisał również wiersze, które opublikował w „Migrant Press, Ventura” w Kalifornii, dzięki czemu nawiązał kontakt ze środowiskiem poetów. Poznał m.in. Jonathana Williamsa i Roberta Creeleya¹⁰¹. Niedługo potem założył własne wydawnictwo — Wild Hawthorn Press (1961). Finlay wyjaśnia, że nigdy nie interesowało go kreowanie siebie. Zauważa przy tym, że pojęcie „eksperymentu artystycznego we wszystkich dziedzinach jest staroświeckie”¹⁰². Określał swoją twórczość jako *avant garde*, co po francusku oznacza „straż przednią”, a w pisowni łącznej od początku XX w. oznacza awangardę artystyczną, którą pojmowano jako wyjście ku przyszłości, poprzez wprowadzanie nieznanych przedtem rozwiązań. Tymczasem Finlay mówi, że *avant garde* umożliwia mu „krok wstecz”, gdzie dokonuje się odpowiedniego aktu wyboru, ponieważ „miarą nauki i sztuki powinna być przyzwoitość, a nie dramatyzowanie swojego człowieczeństwa”¹⁰³. Chwilę później dodaje, że poezję konkretną traktuje *avant gardening*¹⁰⁴, co można rozumieć jako działalność poprzedzającą ogrodnictwo. Poeta wyjaśnia przy tym, że coraz bardziej interesowało go połączenie tekstu z dziełem architektonicznym, realizacje w kamieniu czy piaskowanym szkłe, co czyniłoby poezję „rzeczywiście konkretną”.

Zapowiedź programową późniejszej twórczości Finlaya można rozpoznać w *Pocztówce z Glenlednoch dla Dereka Stanforda*¹⁰⁵. Był to pierwszy opublikowany wiersz poety¹⁰⁶. Już w tym wczesnym okresie Finlay związłymi porównaniami tworzy pytania, na które czytelnik — chcąc zrozumieć przekaz — musi znaleźć odpowiedź. W lakonicznej formie wyraża krytykę kwiecistego stylu: „A pochylone jodły, których znalazłem sens / Nie oznaczają Południa, ani też jedwabistego oceanu / Gdzie płynący Shelley, wspaniale utonął”. Finlay, mówiąc o „Jedwabistym oceanie”, nawiązuje do „laurowego mchu”, który jest obrazem morskich fal w *Odzie do wiatru zachodniego* Percy Bysshe Shelleya. Z kolei słowa „płynący Shelley, wspaniale utonął” są ironią wymierzoną w romantyzm, którego Shelley jest znanym przedstawicielem. Wiadomo, że poeta ten zginął podczas sztormu, płynąc swoim jachtem — *Don Juan*, z Pizy do Lerici (8 lipca 1822).

W pierwszych kilku wersach Finlay wskazuje, że aktualna poezja nie jest zainteresowana emocjonalną reakcją na wzniosłość natury: „[...] nasza retoryka nie jest

⁹⁸ I.H. FINLAY: *Selections*. Edited and with an Introduction by A. FINLAY. Berkeley—Los Angeles—London 2012, s. 10.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 11.

¹⁰¹ Ibidem, s. XX.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Derek Stanford (1918—2008), brytyjski pisarz — biograf, eseista i poeta.

¹⁰⁶ Wiersz znalazł się pod nagłówkiem: *Ian H. FINLAY* w: „Poetry Quarterly” 1946, No 4, por.: I.H. FINLAY: *Selections...*, s. 280.

o górach, / O romantycznej purpurze owiniętej szarą mgłą, / Te słotne wrzosowiska
posępnego umysłu i lodowatej ciemności / Zapieczętowane źródle w nadgarstku poety”.
Nieco niżej dopowiada, że „pragnienie prawdy musi być dążeniem twardym i oschłym”,
w którym „zimny kamień poucza duszę nihilizmu”. Sens tego wiersza można traktować
jako ideowy program realizowany przez Finlaya w dojrzałym okresie twórczości, gdzie
możliwie najbardziej lakonicznymi określeniami będzie atakował kwietyzm i hipokryzję
współczesnego liberalizmu.

Inspirując się filozofią Heideggera i Schellinga, twierdził, że błędem sztuki jest jej
podporządkowanie technokratycznemu sposobowi myślenia, według którego jest ona
przedmiotem obrotu handlowego¹⁰⁷. Wyrażał przekonanie w duchu Tołstoja, „że wszystkie
formy sztuki muszą być związane z moralnością”¹⁰⁸. Zgodnie z tradycją walecznego
okresu awangardy, mówi z emfazą: „Profesorowie szkół artystycznych, tandetni wirtuozi
— wszyscy pójdziecie do piekła”¹⁰⁹.

Niemniej jest to również czas problemów osobistych w życiu Finlaya: cierpiał
na rozstrój nerwowy, który zdiagnozowano jako agorafobię. Był z tego powodu
hospitalizowany, wkrótce rozpadło się jego pierwsze małżeństwo. W listach pisze
o niemocy twórczej i tęsknocie za pasterskim życiem. Ukojenie znajduje na wyspie
Rousay należącej do archipelagu Orkadów w Szkocji, gdzie mieszkał samotnie
w niewielkim domu¹¹⁰, w którym większość przestrzeni zajmowały książki.
W późniejszych latach życia wielokrotnie odwołuje się do doświadczeń tego okresu.
Na ich podstawie formułuje sentencję o ogólnym przesłaniu — „choroba i wygnanie
przywracają nam nasze horyzonty”. Dodaje jednak z poczuciem gorczy — „kiedy nasi
przyjaciele nas opuszczają, to zabierają nasze brzegi”¹¹¹.

Wychodząc z kryzysu, obok twórczości poetyckiej, uprawiał modelarstwo, co było dla
niego formą autoterapii. Budował m.in. modele szybowców i żaglówek. Będzie powracał
do tego hobby również w Małej Sparcie. W tym czasie zwrócił się również w stronę
filozofii stoickiej. W inspiracji nią definiował swoją agorafobię jako tęsknotę kulturową za
czasem greckich świątyni. Jak zauważa biograf Finlaya: „zanurzając się w tę Arkadię snów,
tłumaczył je również jako [...] »wojnę«. Stawał się coraz bardziej zdeterminowany, żeby
bronąć swoją sztukę i zabezpieczać dom, który został już ukształtowany”¹¹².

Po przezwyciężeniu kryzysu poeta nawiązuje liczne kontakty z artystami różnych
dziedzin sztuki, stając się jedną z najaktywniejszych postaci szkockiego życia kulturalnego
— jest jednym z inicjatorów ruchu awangardowego.

Krystalizuje swój styl, intuicyjnie łączy efekty graficzne z sensem słów, co później
rozwinię w „ogrodzie poezji”. Wiersze Finlaya są minimalistycznymi wypowiedziami;
krótkie, jakby „wycięte słowa”, tworzą swoisty *atomon eidon* (grec. — atom wiedzy).
Jednakże to czytelnik sam musi dokonać „rekonstrukcji” sensu, a ten — zwłaszcza
w późnych dziełach Finlaya — z założenia nie jest jednoznaczny. Poeta świadomie
nawiązywał do historycznych źródeł oszczędnego sposobu formułowania myśli. Ogród
w Stonypath, który stanie się dziełem jego życia, nazwie — po kilkunastu latach jego
formowania — Małą Spartą. Można przypomnieć, że Sparta leży w Lakonii, na południu
Peloponezu, w czasach antycznych graniczyła i współpracowała z Arkadią, która jest
również ważną alegorią w twórczości poety. Spartanie zwani Lakończykami, słynęli
z bardzo zwięzłego, drażniącego ucho Ateńczyków, sposobu wypowiedzi. Stąd do dziś

¹⁰⁷ Ibidem, s. 10—11.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 11.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 12.

¹¹⁰ Ibidem, s. 13.

¹¹¹ Ibidem, s. 14.

¹¹² Ibidem, s. 17.

stosujemy epitet — „lakoniczne słowa”, określając surową oszczędność opisu. Ponadto dla Finlaya Ateny były symbolem cywilizacji europejskiej w jej odległym od praw natury kształcie. Sparta, jako dawny wróg Aten, była metaforą wyrażającą krytycyzm Finlaya dla dyplomatycznego języka, który — zdaniem poety — jest przejawem hipokryzji, ponieważ za kwiecistą retoryką skrywa się agresywny charakter naszej kultury.

Pod koniec lat 60. Finlay zauważył duży potencjał fotografii jako środka do poszerzenia możliwości wypowiedzi poetyckiej¹¹³. Przy współpracy z Ronaldem Gunnem i Diane Tammesem komponował wiersze na płytach szklanych z naniesionym zdjęciem łodzi rybackich w tle. Reprodukcje tych obrazów poeta wydawał w postaci pocztówek, które rozsyłał do wybranych przedstawicieli i instytucji sztuki współczesnej. Przykładem jest wiersz *Sails*: „roSy Far Black / PatcheD BroKen fAded / GreeN FainteR LoatH / lucky fULI” (*Żagłówki*: „różowy oddalony czarny / połatany zaniedbany wyblakły / zielony niewyraźny słaby / pełnia szczęścia”). Wyróżnione litery należą do oznaczeń rejestracyjnych portów, w większości szkockich. Słowa te można odczytać jako orzeczniki dotyczące łodzi żaglowych: wyglądu (różowy, zielony), stanu (połatany zaniedbany), widoku („oddalony”, „niewyraźny”), a także uczuć („pełnia szczęścia”); co łącznie można rozumieć, że niezależnie od wyglądu i stanu łodzi mogą one wywoływać u żeglujących (lub tylko patrzących) stan euforii. Inną możliwością jest apologia Edynburga jako historycznej i aktualnej stolicy Szkocji. Wśród oznaczeń portów szkockich jest bowiem również Berwick-upon-Tweed — miasto, które obecnie jest na terenie Anglii, lecz dawniej należało do Szkocji. Niemniej część określeń jest wieloznacznych, więc odczytania mogą być tu być bardzo różne, włącznie z założeniem przypadkowości wyboru. Poeta świadomie w swojej twórczości przeplatał treści poważne i trywialne, dowcipne i ponure, tkliwe i okrutne, te ostatnie na poziomie metaforycznym lub metafizycznym, często pozostawiając kwestię rozwikłania tych rebusów — odbiorcom.

Finlay w świecie sztuki zaistniał jako poeta, natomiast zasłynął jako twórca ogrodu — swoistego „dzieła totalnego”, realizowanego w kameralnym wymiarze. W 1966 r. Finlay i jego druga żona, Sue, przenieśli się z Edynburga do Stonypath, gdzie znajdowała się grupa zabudowań gospodarczych, na południowo-zachodnim zboczu wzgórza, na którym znajduje się znany Park Krajobrazowy — Pentland Hills, położony na obrzeżu Edynburga. W miejscu zapuszczonego gospodarstwa zaczęli kształtować ogród: zakładając stawy, sadząc drzewa, tworząc instalacje rzeźbiarskie, z inskrypcjami poetyckimi Finlaya oraz cytatami pochodzącymi z różnych źródeł, również pozaliterackich. Wówczas też wykrystalizowała się koncepcja ogrodu jako przestrzeni „walki”. W tym początkowym okresie tworzenia „ogrodu poezji” Finlay formułuje epigram, który z czasem stanie się słynny: „niektóre ogrody opisuje się jako zacisze, gdy tak naprawdę one atakują” („Some gardens are described as retreats, when they are really attacks”).

Finlay tworzy katalog określeń zaczerpniętych z poematów Homera i *Metamorfoz* Owidiusza, umieszczając je we współczesnych kontekstach militarnych. Zainspirował go esej Erwina Panofskyego: *Ed in Arcadia ego*. Stąd umieścił te słowa na jednej z inskrypcji w ogrodzie (1977). W ogólnym sensie Finlay ostrzegał, że „śmierć czai się w Arkadii”¹¹⁴. Poeta zdaje się mówić, że błogi spokój jest preludium do krwawego dramatu, co można odebrać jako krytykę cywilizacji europejskiej.

Militarna metaforyka będzie miała coraz większe znaczenie w dojrzałym okresie twórczości artysty. Pod drzewami i krzewami — w ukryciu, umieszczał pomalowane na żółto otoczaki, przypominające żółwie, które oznaczone były tak jak czołgi, i tak też je Finlay określał. „Poeta ogrodu” wyrażał na wiele sposobów myśl przewodnią, że sztuka,

¹¹³ Ibidem, s. 32.

¹¹⁴ Ibidem, s. 50.

przyroda, ocean i wojna znajdują się w dialogu¹¹⁵. Niektórzy interpretatorzy traktują to przesłanie jako przejaw poczucia humoru, inni widzą ukryty namysł filozoficzny nad kondycją człowieczeństwa. Znaleźli się i tacy, którzy zarzucali Finlayowi propagowanie militarystyki w duchu nazistowskich Niemiec. Artysta świadomie te wieloznaczności podsycił, chcąc wyrwać odbiorców ze schematów myślenia, będących rezultatem intelektualnej gnuśności, która — jego zdaniem — ogarnęła współczesność.

W latach 80. punktem odniesienia dla Finlaya stała się rewolucja francuska oraz pierwsze lata formowania Trzeciej Rzeszy. Rewolucja była dla niego obrazem skonfliktowania współczesnego świata, który liberalny dyskurs usiłuje tuzować gładkimi frazesami. Jest ona również dla niego modelem tragicznej polityki, gdzie idealizm i katastrofa przeplatają się. Poeta nie podjął się wskazania rozwiązań. Unikał też bezpośrednio formułowanych ocen etycznych wobec znanych przejawów masowego okrucieństwa. Można się jedynie domyślać, iż jego celem było unaocznienie, że egzorcyzmowanie tego rodzaju konfliktów przez dyplomatyczne uniki jest tworzeniem pola dla kolejnych krwawych kryzysów.

W 1977 r. po raz pierwszy posłużył się hasłem „Rewizytacja Trzeciej Rzeszy”. Pojawi się ono w jednej z instalacji w 1982 r., w ramach której umieścił również napisy: „małe pola / długie horyzonty”, „zarządzanie Służbą Pracy Rzeszy¹¹⁶, uszeregowanej w polu Zeppelina” oraz „(ugruntowania pozycji NSDAP w Norymberdze, rozświetlone przez dokumentalny film »Triumf woli« Leni Riefensthal)”¹¹⁷. Finlay w pierwszej sentencji być może nawiązuje do cech formalnych, filmów Leni Riefensthal. Przeplatają się w nich sekwencje w zbliżeniu — o ciasnych kadrach („małe pola”) z otwartymi kompozycjami ujęć panoramicznymi („długie horyzonty”). Sens tych słów można rozpoznać jednak dopiero w kontekście drugiego hasła, w którym jest już wyraźne nawiązanie do *Triumfu woli* niemieckiej reżyserki. Obraz filmowy pokazuje organizacje nazistowskie, których członkowie zostali ustawieni w równych, zgeometryzowanych szeregach. Natomiast słowo Zeppelin odnosi się bezpośrednio do filmu *Olimpiada*, gdzie ekipa filmowa wykorzystwała sterowiec do kręcenia ujęć „z lotu ptaka”. U Finlaya nazwa „Zeppelin” stała się analogicznym symbolem, jak „Panzer Tank”. Te i podobne określenia miały wskazywać, że ogród jest „polem bitwy”.

Z kolei w odniesieniach rewolucji francuskiej uwypuklał sprzeczności pomiędzy postulatami: „Wolność, równość, braterstwo” („Liberté, égalité, fraternité”), a rzeczywistym terrorem, którego znakiem stała się gilotyna. W jednym z wywiadów poeta mówi: „Pasja odczuwania »neoklasycznego triumwiratu« — Robespierre’a, Saint-Justa i malarza J.-L. Davida, stworzyła zadziwiający idealizm pasterski. Rewolucja Francuska (w której Wergiliusz zmienił się w Rousseau), jest w istocie mitotwórcza (mythopoetic)”¹¹⁸.

W kwietniu 1987 r. rząd francuski zlecił Finleyowi złożenie wniosku do powołanej wówczas Komisji oceniającej wartość artystyczną projektów, na wykonanie instalacji w ogrodach Wersalu, z okazji dwusetnej rocznicy uchwalenia *Deklaracji praw człowieka i obywatela*. Finlay jednak miał już wtedy we Francji złą prasę, po wystawieniu — kilka miesięcy wcześniej — pracy *Oso*. Napis umieszczony na rzeźbie był swoistą permutacją pomiędzy włoskim słowem *osso* — „kości”, a umieszczonymi w jego centrum literami SS, przypominającymi formą logo Gestapo. Po przedłużających się pertraktacjach ostatecznie

¹¹⁵ Por. T. LUBBOCK: *Ian Hamilton Finlay: Poet and conceptual artist who created in 'Little Sparta' a revolutionary idea of what a garden might be*. „The Independent”, 28.03.2017. <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/ian-hamilton-finlay-471858.html> [dostęp: 14.02.2017].

¹¹⁶ Chodzi tu o paramilitarną organizację: *Służba Pracy Rzeszy* (*Reichsarbeitsdienst* — RAD). Jej celem było wychowanie młodzieży poprzez pracę dla państwa oraz stworzenie zaplecza logistycznego w czasie wojny.

¹¹⁷ I.H. FINLAY: *Selections...*, s. 51—52.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 56.

nie dopuszczono projektu do realizacji¹¹⁹. Wątpliwości jednak budzi odczytanie intencji Finlaya. Identycznym znakiem Finlay posłużył się już w Grocie Eneasza i Dydony, zrealizowanej w 1983 r. Jak wyjaśnia budowniczy groty — architekt Andrew Townsend — znak „SS” występuje „pomiędzy literami A¹²⁰ i D w ten sposób ich imiona są zarazem połączeniem, jak i podziałem”. W *Eneidzie* Wergilusza Eneasza i Dydona skrywają się przed burzą w grocie, gdzie zostają kochankami. Wkrótce jednak doszło do tragedii. Rozpalone uczucia sprawiły, że Dydona, porzucona przez Eneasza, popełniła samobójstwo. Znak „SS” w grocie Finlaya jest symbolem podwójnego charakteru namiętności: z jednej strony może być radosną eksplozją sił witalnych, a z drugiej przyczyną przedwczesnej śmierci. Forma „SS” pozwala domyślać się, że również wojna jest skutkiem gwałtownych namiętności — miłości do jednych, i nienawiści do innych¹²¹.

Finlay w tym samym roku realizuje w Kasselna „Documenta 8” *Widok świątyni* (*A View to the Temple*). Była to instalacja złożona z czterech pełnowymiarowych podobizn gilotyny. Na każdej umieścił inskrypcję: „Forma każdej rzeczy wyróżnia jej funkcję i przeznaczenie; niektóre są przeznaczone do tego, żeby wzbudzać śmiech, inne terror, a ten jest formą tamtego” (Nicolas Poussin); „[...] niech terror, który ciebie inspiruje, we mnie zostanie pohamowany przez jakąś wielką ideę moralną” (Denis Diderot). „Władza rewolucji jest despotyzmem wolności przeciwko tyranii. Terror jest emanacją mocy” (Maksymilian Robespierre); „Terror jest pobożnością Rewolucji” — Ian Hamilton Finlay z Sue Finlay¹²².

Finlay kreował konflikty: „jego kariera została naznaczona waśniami, wycofywaniem publikacji, odwoływaniem wystaw”. Najbardziej wymowna była „wojna” z Atenami Północy — Edynburgiem. Finlay proklamował w Stonypath przekształcenie stodoły w „neoklasyczny »Ogród świątyni«”. Forma budynku nie została poddana istotniejszym modyfikacjom poza tym tylko, że na fasadzie czołowej zainstalowane zostały kamienne płyty z inskrypcją „Dla Apolla: Jego Muz, Jego pocisków, Jego Muzyki” („To Apollo: His Music, His Missiles, His Muses”). Ponadto przed budynkiem ustawione zostały cztery kolumny wykonane w stylu korynckim przez Nicholasa Sloana, z którym Finlay często współpracował przy pracach rzeźbiarskich. Proklamowanie „świątyni” stało się przyczyną długiego sporu z władzami lokalnymi, co do jej statusu. Finlay sprowokował „wojnę”, zapewne przewidując, iż próba uchylecia się od podatku pod pretekstem założenia związku wyznaniowego (które w Szkocji zwolnione są z opłat), skończy się ingerencją władz¹²³.

Kulminacyjnym momentem był przyjazd poborca podatkowego, który miał pobrać podatek od nieruchomości. Finlay, powołując się na przepisy prawa, twierdził, że zabudowa, którą chciano opodatkować, nie ma charakteru gospodarczego, tylko jest „świątynią sztuki” (nieruchomości związków wyznaniowych zwolnione były bowiem od podatków). W 1983 r. dwukrotnie posiadłość odwiedzili komornicy. Za pierwszym razem grupa przyjaciół artysty — deklarujących przynależność do nowej „religii” — uniemożliwiła przeprowadzenie czynności komorniczych. W drugim „starciu” funkcjonariuszom udało się przeprowadzić postępowanie, w wyniku czego część dzieł zostało zarekwirowanych. Finlay nadal jednak uchylał się od opłat. Rozpoczął wówczas druk broszur, kartek i naklejek z ironiczną treścią, np.: „aby być bohaterem, nie wystarczy napisać dwukrotnie do biurokracji”. Nacisk środowisk twórczych sprawił, że

¹¹⁹ G. THOMAS: *Ian Hamilton Finlay (1925—2006). Biography*. „Scottish Poetry Library”. <http://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poetry/poets/ian-hamilton-finlay> [dostęp: 15.02.2017].

¹²⁰ Eneasza w języku angielskim zapisywany jest jako „Aeneas”.

¹²¹ Por. I.H. FINLAY: *Selections...*, s. 277—278, przyp. 163.

¹²² *Ibidem*, s. 58.

¹²³ Por. T. LUBBOCK: *Ian Hamilton Finlay...*

w końcu władze Edynburga uznały zasługi Finlaya, a pod koniec życia artysta otrzymał istotne wsparcie finansowe na realizację swoich projektów. Konflikt ten skutkowało też wieloma realizacjami w samym ogrodzie.

Wkrótce, po „pierwszej wojnie” z instytucjami państwa, obok bramy, otwierającej się na południowe zbocza wzgórza Pentland Hills, postawił niewielki postument. Artysta zamontował na nim brązową tablicę przedstawiającą karabin maszynowy z napisem w układzie pionowym (czytany z góry w dół), „Flecie zacznij ze mną” („Flute, begin with me”) i umieścił datę „bitwy”: 4 lutego 1983 r. Treść napisu jest fragmentem wiersza z ósmej *Eklogi* z *Bukolik* Wergiliusza, który w całości brzmi: „Flecie zacznij ze mną pieśń Menelaja” („Begin with me, my flute, a song of Maenalus!”)¹²⁴.

Finlay, odwołując się do *Bukolik*, wskazuje, że posiadłość jest Arkadią. Można tu przypomnieć, że starożytna Arkadia graniczyła ze Spartą i była z nią sprzymierzona, zachowując od niej względną niezależność. „Pomnik” jest swoistą alegorią. Edynburg w Szkocji zwyczajowo określano tytułem „Aten Północy”. Sparta była jednym z głównych wrogów starożytnych Aten. Finlay, wybierając nową nazwę dla ogrodu — „Mała Sparta” („Little Sparta”) — na poziomie metaforycznym wskazywał na konflikt pomiędzy sztuką a władzą. Innym nawiązaniem do „walki” są ikoniczne elementy słupów bramy wjazdowej. Wieńczą ją powiększone do monstrualnych rozmiarów kamienne przedstawienia ręcznych granatów przeciwpiechotnych.

W ostatnim okresie życia Finlay, który przeżywa nawroty choroby, schodzi z „wojennej ścieżki”, coraz więcej czasu poświęcając na kontemplowanie idyllicznego charakteru ogrodu. Niemniej nadal czynnie uczestniczy w życiu artystycznym, kierując korespondencyjnie pracami przy ekspozycjach i publikacjach.

Filozofię „ogrodu poezji” z tego późnego okresu działalności celnie charakteryzuje Tom Lubbock: „dzieła znajdują się w środowisku, które jest tylko częściowo ludzką konstrukcją”¹²⁵. Ogród „jest uprawą będącą ingerencją w naturę, którą kształtują również wiatr, światło i pogoda. [...] To odzwierciedla fundamentalną oś percepcji Finlaya: spotkanie między człowiekiem, a tym, co nie jest ludzkie. Jego sztuka jest potwierdzeniem naszego zamieszkiwania, uprawy i pracy w świecie, a zarazem jest określeniem ludzkich granic. [...] Życie człowieka, który przemija — należy rozumieć w stosunku do tego, co jest poza nim — do królestwa, które często charakteryzuje jako boskie, należące do bogów, którzy mają być czczeni i prześlągani. Perspektywa jest pogańska, klasyczna, tragiczna”¹²⁶.

U schyłku życia artysty, „ogród walki” staje się *implicite* „ogrodem sentymentalnym”. Założyciel „ogrodu poezji” wraca do wspomnień z dzieciństwa oraz swojego pobytu w Rousay. Finlay odbywa „pożegnalną podróż” na wyspę za sprawą symbolu. Rok przed śmiercią artysty zrealizowano jeden z ostatnich projektów poety. Na Wzgórzu Kerfea, niedaleko dawnego miejsca zamieszkania Finlaya, w monumentalnej bryle kamienia wyryto inskrypcję: „Bogowie ziemi / Bogowie morza”. Jest to esencjonalna parafraza słów Anchizesa z III księgi *Eneidy* „Bogi, co morzem i ziemią, i burzą / Władacie, nieście nas wiatrem przyjaznym!”¹²⁷ (“Oh gods, lords of the sea and earth and storms, carry us onward with easy wind, and blow with favouring breath!”¹²⁸). Czy Finlay spodziewał się

¹²⁴ W oryginale: „Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus” (PUBLIUS VERGILIUS MARO: *Eclogues*, VIII. 21—51). Zwyczajowo ogólny tytuł określa się jako *Bukoliki*, natomiast w odniesieniu do poszczególnych wierszy, o tematyce pasterskiej, pozostawiono nazwę — *Ekloga*. Pomiędzy wersami 21 a 57, ósmej *Eklogi*, ośmiokrotnie pojawia się to wezwanie.

¹²⁵ T. LUBBOCK: *Ian Hamilton Finlay...*

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ WERGILIUSZ: *Eneida*, III.724—5 [527—8]. Tłum. Z. KUBIAK. Warszawa 1987.

¹²⁸ VIRGIL: *Aeneid*, III. 527—8. Transl. H.R. FAIRCLOUGH.

przekroczyć bramy Elizjum, po którym Anchizes oprowadzał Eneasza i Sybillę? — Tego nie wiemy.

Czytelniejsze wydaje się inne przesłanie: poeta w swoich sentymentalnych wypowiedziach dawał do zrozumienia, że prawdziwa idylla, gdzie nieznane są konflikty człowieka i świata, zdarzyć się może tylko w dzieciństwie. Niemniej swoją postawą w późnym okresie *implicite* dodawał, że możliwe jest odzyskiwanie — choćby na chwilę — utraconej Arkadii. Rousay jako dawne miejsce osamotnienia, przypomina, że można do niej powracać w intymnej kontemplacji wyjątkowych obrazów natury — i nawet, jeśli starość uniemożliwi bezpośredni kontakt z nią, to pozostaną nam jeszcze „ogrody pamięci”.



Ulotność chwili. Fot. D. Rymar

Rozdział 2

Ogrody wyobraźni – raje tracone i odzyskiwane

Wstęp

Egiptem zaczęto żywiej interesować się pod koniec XVIII w., a system pisma rozpoznano w pierwszej połowie XIX w. Z kolei pisma klinowe zaczęto odczytywać kilkadziesiąt lat później. Ponadto stosunkowo usystematyzowana wiedza o tych kulturach jest osiągnięciem XX w. Można więc mieć wątpliwości, czy porządek chronologiczny jest właściwym kryterium, jeśli chce się pokazać wybrane przykłady powiązań literackich, mimo że literacki dorobek obydwu tych kultur był nieznan przez wiele stuleci. Znaczna część badaczy zauważa liczne zbieżności toposów literackich. Nie wiemy jednak, jaka jest skala wzajemnych oddziaływań i wpływu na grecką, a następnie rzymską literaturę, z której czerpie późniejsza kultura europejska. Literaturoznawcy wskazują na paralele, np. porównywany jest opis rozmowy Gilgamesza ze zmarłym Enkidu do dialogu pomiędzy Achillem a duchem Patroklosa z XXIII pieśni *Iliady*¹²⁹. Bardziej przekonujące związki dotyczą opisów wielkiego potopu. Jak wskazuje Scott Noegel: „temat ten pojawia się w mitologicznych tekstach Anatolii, Egiptu, Ugaritu i Izraela (Izajasz 27:1; Psalm 74: 12–14). Jego występowanie w rozmaitych odmianach mitów greckich, włączając w to mity o Heraklesie, Jazonie i Argonautach, wyraźnie wskazuje na wschodnie wpływy, nawet jeśli ich dokładne oddziaływanie nie może być poznane”¹³⁰.

Wyraźne są związki pomiędzy sumeryjską wersją opisu potopu w eposie o Gilgameszu ze znacznie późniejszym tekstem o arce Noego z *Księgi Rodzaju* (6, 9–8, 18)¹³¹. Martin West dopatruje się również związków pomiędzy eschatologiami: ozyriańską a orficką¹³². Utwory te antycypują ideę zmartwychwstania ciała, która stanowi oś chrześcijaństwa. Część badaczy zwraca uwagę na pokrewieństwa pomiędzy pozytywnymi opisami życia pozagrobowego w greckiej literaturze a wyobrażeniami

¹²⁹ S.B. NOEGEL: *Greek Religion and the Ancient Near East*. In: *A Companion to Greek Religion*. Ed. D. OGDEN. Malden, MA 2007, s. 24.

¹³⁰ Ibidem, s. 24.

¹³¹ Por.: M.L. WEST: *Wschodnie oblicze Helikonu. Pierwiastki zachodnioazjatyckie w greckiej poezji i micie*. Tłum. M. FILIPCZUK, T. POLAŃSKI. Kraków 2008, s. 635–637, por. także: S.N. KRAMER: *Historia zaczyna się w Sumerze*. Tłum. J. OLKIEWICZ. Warszawa 1961, s. 192–196.

¹³² M.L. WEST: *Wschodnie oblicze Helikonu...*, s. 686.

Nowego Testamentu. Jakkolwiek związki te pozostają niejasne, to są istotnym paradygmatem religioznawstwa¹³³.

W renesansie jednolity model zachodniego chrześcijaństwa, ukształtowany w średniowieczu, zostanie rozbity przez ruchy reformatorskie. Kryzys kultury wywoła potrzebę poszukiwania inspiracji w antyku grecko-rzymskim. Rozwój nauk, przyspieszony obieg informacji (za sprawą druku) oraz odkrycia geograficzne, w wyniku których zaczął komplikować się obraz świata, przyczyniły się do pojawienia się kolejnych rys w chrześcijańskim światopoglądzie. Tendencje odśrodkowe wzmocni kryzys porządku feudalnego, który pod koniec XVIII w. obejmie znaczną część Europy.

W XVIII w. zaczął załamywać się obraz jednolitych dziejów, wyznaczonych przez akt Stworzenia i opisu życia doczesnego, którego celem jest Zmartwychwstanie (poprzedzone odkupieniem win). W oczach elit przełomu XVIII i XIX w. niewiarygodne stało się pośrednictwo instytucji religijnych. Nadal dla znacznej części ich ówczesnego establishmentu istotną rolę odgrywała eschatologia chrześcijańska, niemniej jednak przesuwano ją w stronę prywatnego doświadczenia.

Kres wielkiej narracji chrześcijaństwa zdała się „sankcjonować” idea „śmierci Boga” sformułowana przez Nietzschego. Niemniej proces odwrotu od chrześcijaństwa jako idei spinającej całość kultury zachodniej miał już wtedy ponadstuletnią historię. *Pismo Święte* przez wielu czytelników przestało być traktowane jako „księga ksiąg”, w której alegoriach ukryta jest tajemnica Stworzenia, lecz stało się jedną z wielu opowieści, będących zbiorem metafor życia. W drugiej połowie XX w., po rewolucji bolszewickiej i traumie obydwu wojen, przeważać zaczęły tendencje odchodzenia od metafizyki, uznawano bowiem, iż należy ona do niebezpiecznych **metanarracji**, które mają tendencje do przeradzania się w dogmatyczny sposób myślenia, będący źródłem konfliktów na wielką skalę. Jednakże obecnie krytycy postmodernistycznych założeń coraz wyraźniej podkreślają, że rozproszone myślenie może prowadzić do różnych form ubezwłasnowolnienia, uniemożliwiając zdiagnozowanie sytuacji i podjęcie właściwych i systematycznych działań.

Nie sposób przewidzieć przyszłych „palimpsestów” wyobraźni. Niemniej, patrząc na wcześniejsze epoki, widać, że w „czasie minionym” odnajdywano zasoby treści pozwalające przewyżczać kryzysy społeczne, budować nowe organizmy życia publicznego, tworzyć nowe formy zmaterializowanej kultury oraz inspirować twórczość w jej różnych wymiarach. To pozwala patrzeć również obecnie na dawną sztukę jako na potencjalne źródło przyszłych wyobrażeń.

Pole Trzcin — egipski Raj

Pozytywna eschatologia w Egipcie związana jest z kultem Ozyrysa. Jej pozycja została ugruntowana dekretem faraona Unisa (ok. 2360 r. p.n.e), który inicjuje nową dynastię, akcentując ją reformą kultu. Główną siedzibą władz Egiptu stało się wówczas Abydos — główny ośrodek kultu Ozyrysa¹³⁴.

Wiek później, w Okresie Przejściowym: „Za sprawy ziemskiej doczesności odpowiedzialność przejęli... ludzie, za sprawy zaświatów mityczny król — Ozyrys, który

¹³³ M. WYSOCKI: *Eschatologia okresu prześladowań na podstawie pism Tertuliana i Cypriana*. Lublin 2010, s. 18–20.

¹³⁴ *Egipt. Świat faraonów*. Red. R. SCHULZ, M. SEIDEL. Tłum. D. GORZELANY, A. KUBALA. Ożarów Mazowiecki 2008, s. 42.

był niezależny od realnych, doczesnych warunków¹³⁵. Faron Mentuhotep II ponownie zwiąże władzę z boskością, co podkreśli, tworząc mumiokształtne filary w świątyni Montu w Armant koło Teb. Wyrażały one „związek realnego władcy z Ozyrysem”¹³⁶. „Symbolikę »grobu Ozyrysa« wyjaśniano także poprzez gęste zadrzewienie wokół okręgu przy piramidzie. Wiara w bytowanie w państwie zmarłych Ozyrysa, gdzie król i Ozyrys stanowią jedno, zastąpiła teraz w dużej mierze niebiańskie zaświaty z bogiem słońca”¹³⁷. W tradycji tej Ozyrys — pan podziemi Dat — jest nie tylko władcą zmarłych, ale i bogiem wegetacji, a także płodności w obszarze Delt¹³⁸. Egipcjanie spośród znanych kultur, najszybciej powiązali zagadnienie życia ze śmiercią: „życie i śmierć są złączone w jeden władający wszechświatem system, którego sens określa związki między bogami i ludźmi”¹³⁹. Intuicje te wyrażano w symbolice odwołującej się do uprawy roślin. Przykładowo w niektórych grobowcach umieszczono uformowaną z namułu nilowego, i zmieszaną z ziarnem zbóż, mumiokształtną figurę, zwaną „Ozyrysem zbożowym”. Znane są również donice w kształcie mumii, które po zroszeniu wodą miały kiełkować, symbolizując odrodzenie życia¹⁴⁰.

Egipcjanie nie sformułowali jednej wersji mitu eschatologicznego. Pierwszy znany opis pochodzi z *Tekstów Piramid*. W późniejszym okresie powstał zbiór — *Teksty Sarkofagów*, w którym występują konkurencyjne opisy topografii zaświatów oraz niebezpieczeństw i zadań, przed którymi stawał zmarły na kolejnych etapach swojej podróży. W zbiorze tym znajdowały się: *Księga Dwóch Dróg*, *Księga Amduat*, *Księga Bram* i *Księga Nocy*. W późniejszym okresie dołączony zostanie opis rytuału pogrzebowego, a także *Księga Oddechów*.

Księga Amduat i *Księga Bram* zawierały podobne wątki, lecz opisane w różnej kolejności: cykl obumierania i odradzania się Ozyrysa, sąd nad zmarłymi, unicestwienie dusz ludzi, którzy za życia byli nieprawi; walkę Słońca (Re) z siłami nieczystymi — przedstawianymi w postaci węża Apopisa; wygraną Re i jego sprzymierzeńców; wyłonienie się barki (odrodzonego życia) z Praoceanu¹⁴¹.

Według opisów w *Księdze Bram* podróż duszy — która szczęśliwie przejdzie wszystkie jej etapy — trwać ma dwanaście godzin, którym odpowiada dwanaście bram. W pierwszej godzinie do krainy Podziemia — Dat, na barce wpływa Słońce, którego celem jest ochrona żywych. Ponadto ma ono dokonać oddzielenia ludzi prawych i przywieźć je do właściwego miejsca, unicestwiając zarazem ciała złoczyńców.

Szczególnie „plastyczny” opis znajduje się w innym wariantcie podróży do egipskiego raju — *Księdze Dwóch Dróg*, która powstała prawdopodobnie w Pierwszym Okresie Przejściowym. Podobnie jak w *Księdze Bram*, przy pierwszych trzech etapach duszom również grozi natychmiastowa zagłada. Niebezpieczeństwo to dotyczyć miało nie tylko duszy złych ludzi, ale także tych, którzy nie zdołali się za życia przygotować do „podróży”, tzn. nauczyć się topografii zaświatów i odpowiednich reakcji w danym miejscu pozaziemskiej „pielgrzymki”. Przy każdej z bram czekać mieli okrutni strażnicy. Przejście każdej z nich wymagało znajomości odpowiedniego „zaklęcia”¹⁴². Dodatkowo przy trzeciej bramie dusza nagle doświadczała braku powietrza; chcąc przeżyć, musiała

¹³⁵ Ibidem, s. 133.

¹³⁶ Ibidem, s.135.

¹³⁷ Ibidem, s. 113.

¹³⁸ Ibidem, s. 439.

¹³⁹ Ibidem, s. 440.

¹⁴⁰ Por.: ibidem, s. 517; G. HART: *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. London—New York 2005, s. 119; E.A. WALLIS BUDGE: *The Mummy: A Handbook of Egyptian Funerary Archaeology*. Cambridge 2010, s. 462—463.

¹⁴¹ A. NIWIŃSKI: *Mity i symbole starożytnego Egiptu*. Warszawa 1992, s. 159—160.

¹⁴² Ibidem, s. 278—279.

szybko i trafnie podać imię strażnika. Zmarły, który pokonał następne dwie przeszkody, udawał się w kierunku: „Krętej Rzeki, która go oddzielała podobnie jak Styks od Krainy Umarłych. Aby się dostać na drugi brzeg, należało wstąpić na drewniany pomost, do którego przybijała łódź przewoźnika i zawołać go, jeśli był akurat po przeciwnej stronie”¹⁴³.

Najważniejsze opisy z *Tekstów Sarkofagów* przewidują sąd Ozyrysa nad zmarłymi. W *Księdze Bram* dokonuje się on w piątej godzinie. W dużej Sali na podwyższeniu boski sędzia zasiada na tronie, towarzyszy mu Maat — bogini personifikująca obiektywną prawdę, praworządność oraz wszelkie dobro. Wstępne przesłuchanie zmarłych należało do czterdziestu dwóch surowych sędziów¹⁴⁴. Zmarły podczas „spowiedzi negatywnej” określał głównie, jakich grzechów nie popełnił: „Nie czyniłem zła ludziom, nie krzywdziłem zwierząt. Nie czyniłem niesprawiedliwości w miejsce prawdy. Nie popełniłem grzechu ani nie chciałem znać złych ludzi. Nigdy nie czyniłem niczego ponad to, co powinienem był czynić [...]. Nie czyniłem rzeczy budzących odrazę, nie powodowałem płaczu. Nie zabijałem, nie kłamałem [...]¹⁴⁵.

W szóstej bramie zmarli podtrzymują przy życiu słabnącego Ozyrysa. Znajduje się tu też pomysłowe, metaforyczne przedstawienie czasu w postaci węża pożerającego godziny. Z kolei on sam pożerany jest przez inne godziny. Wąż stanowi zatem symbol aktualnego czasu skoncentrowanego na przeszłości, godziny pożarte są czasem przeszłym dokonanym, a pożerające — czasem, który się aktualizuje. Inaczej mówiąc, godziny pożerające węża to czas związany z działaniem, które będzie dopiero miało dalsze następstwa. Natomiast godziny pożerane to procesy, które się już kończą¹⁴⁶.

Opisy siódmej bramy przedstawiają statyczne sceny przywiązywania zmarłych, którzy za życia byli wrogami bóstw¹⁴⁷, „do pali męczeńskich, tak zwanych słupów Geba”. Ponadto pod wpływem promieni słonecznych ożywieniu ulegają mumie, wyzwalające się z bandażi¹⁴⁸.

W ósmej godzinie, u góry sceny przedstawiano zebranie bogów, dzielących pomiędzy sprawiedliwych chleb oraz zioła. U dołu zobrazowano potępionych, na których ogniem ziele wąż Uamemti¹⁴⁹.

W dziewiątej godzinie ponownie pojawia się słoneczna barka, ożywiane są ciała topielców; natomiast potępieńcy stawiani są przed olbrzymim wężem Uamemti, któremu towarzyszą synowie Horusa. Dochodzi do kolejnego etapu kosmicznej walki pomiędzy Re i wężem Apopisem. Jej pierwszym etapem było starcie z Apopisem przy trzeciej bramie, gdzie ataki węża zostały odparte. Obecnie zmartwychwstali sprzymierzeńcy Re również wygrywają pojedynek z Apopisem. W dwunastej godzinie wyłania się Słońce, co kończy bieg godzin nocy.

Księga dwóch dróg oraz późniejsza *Księga umarłych* opisują krainę, do której zmierzały dusze wędrujące przez podziemie. Egipski raj znajdować się miał w miejscu zwanym Polem Trzciny (Aaru). Wyobrażenie to bardziej łączy się z uprawą zbóż niż ogrodem *sensu stricto*. Jednakże niektóre papirusy przedstawiają oprócz zbóż drzewa owocowe. Na polach Ozyrysa rosną wielkie kłosa jęczmienia i pszenicy, a ci, którzy dostali się do tej krainy, mają pracować tak jak rolnicy żyjący na ziemi¹⁵⁰. Ludzie należący do elit egipskich mieli korzystać z magicznych pomocników *-uszebti*, o ile bliscy

¹⁴³ Ibidem, s. 276.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 279.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 280.

¹⁴⁶ Ibidem, s. 173—174.

¹⁴⁷ Re, Atum, Chepra, Szu, Geba, Ozyrys i Horus. Zob. A. NIWIŃSKI: *Mity i symbole...*, s. 175.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Ibidem, s. 176—177.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 286—288.

pozostawili w grobie ich figurki (ceramiczne lub drewniane), które po wypowiedzeniu odpowiednich zaklęć stawały się sobowtórami pana i wykonywały za niego wszystkie ciężkie prace. Teksy mówią, że zmarli cieszyć się mają czystym ubraniem, pożywieniem przynoszącym rozkosz oraz zdrowym, młodym ciałem. Kochankowie, którzy dotrą do Aaru, mogą nadal się radować obcowaniem płciowym¹⁵¹.



Niepokój przeczuć. Fot. D. Rymar

Mezopotamskie wyobrażenia świata zmarłych

Mity mezopotamskie budują przede wszystkim negatywną eschatologię. Po śmierci możliwe jest tylko doświadczenie namiastki życia. Wyobrażenie krainy zmarłych wyrasta bezpośrednio z przygnębiających obrazów ludzkich szczątków, jakie zostają po ludziach — niegdyś pełnych witalności. Mity podkreślają mizериę życia świata zmarłych. Dusze w swoim drugim życiu są zmuszone do odżywiania się ziemią, błotem i pyłem¹⁵². W tym kontekście można odczytać lament Gilgamesza: „Dla kogóż [...] rękem utrudził? Dla kogo serce me krwią się oblało? Nie przyniosłem korzyści samemu sobie, tylko lew podziemny ma ze mnie korzyść”¹⁵³.

Wyobrażenia świata zmarłych, w którym doświadczane są różne formy cierpienia, antycypują średniowieczne opisy piekła¹⁵⁴. Oczywiście, trudno tu mówić o bezpośrednim wpływie mitów Mezopotamii. Oddziaływały one na wyobraźnię innych społeczeństw,

¹⁵¹ Ibidem, s. 289.

¹⁵² J. BLACK, A. GREEN: *Słownik mitologii Mezopotamii: bogowie, demony, symbole*. Tłum. A. REICHE. Katowice 1998, s. 200.

¹⁵³ *Gilgamesz. Epos babiloński i asyryjski, ze szczątków odczytany i uzupełniony, także pieśniami szumerskimi przez Roberta Stillera*. Tłum. R. STILLER. Kraków 2004, s. 90.

¹⁵⁴ J. BLACK, A. GREEN: *Słownik mitologii Mezopotamii...*, s. 234 i n.

a niektóre motywy w zmienionej formie weszły do innych tradycji. W inspiracji wątkami literatury mezopotamskiej rozwijały się kultury semickie. Z kolei wyobrażenia średniowieczne już bezpośrednio nawiążą do motywów starotestamentowych. Jednakże *Pismo Święte* nie zawiera jednoznacznego opisu. Niektóre antropomorfizacje, mówiące np. o trzewiach Szeolu (Jon 2, 1–3), o gardzieli Szeolu (Iz 5, 14), czeluściach (Ps 141, 7), wraz ze wzmiankami o szatanie, przyczyniły się do stworzenia bardziej skonkretyzowanych obrazów. Jak zauważa Philip Johnston, biblijny Szeol łączy się z akadyjskimi wyobrażeniami bóstw śmierci Šu-wa-lucy też Shu’alu, który miał w podziemiach towarzyszyć Ereszkigalowi lub być innym imieniem tego ostatniego bóstwa¹⁵⁵.

Stephanie Dalley sugeruje, że grobowce asyryjskich księżnych z IX i VIII w., położone na terenie ogrodów pałacowych w Ugarit, mogą być pierwszymi znanymi przykładami „ogrodów pamięci”¹⁵⁶. Kommemoratywne dzieła miały przede wszystkim świadczyć o zasługach przed bogami. Wierzone, że takie przypomnienie służy zmniejszeniu cierpień na drugim świecie, gdzie zmarły może spożywać tylko proch ziemi. Jednakże ci, którzy szczególnie zasłużyli się bogom i ludziom, mogli liczyć na nadzwyczajne złagodzenie tego cierpienia.

Mezopotamski „Eden” – kraina Dilmun

W poemacie *Enki i Ninhursaga* opisana jest „kraina »święta«, »dziewicza«, »czysta«, pozbawiona normalnej cywilizacji”¹⁵⁷. Kraina Dilmun — jak ją nazywano — ma być miejscem, w którym choroba, przemoc i starość nie istnieją, gdzie „lew nie zabija, wilk nie porywa jagnięcia, nieznany jest dziki pies pożerający dzieci...”¹⁵⁸. Początkowo w tym ustroniu nie było wody; jednakże za sprawą boga wód Enki pojawiają się źródła, a Dilmun przekształca się w ogród z drzewami owocowymi, roślinami jadalnymi i kwiatami. Niemniej pozostaje bezludną wyspą. W końcu jednak bogowie, chroniąc bogobojnego Ziusudrę (Utnapisztim) przed potopem, wyznaczają mu, jako jedynemu spośród ludzi, ten rajski zakątek jako miejsce wiecznego życia.

Idea „kultury pamięci” w eposie *Gilgamesz*

Główny sens tego utworu dotyczy pytania o możliwość życia wiecznego. Namysł nad zagadnieniem śmierci jest bezpośrednią przyczyną duchowej metamorfozy głównego bohatera. Wątek przewodni stanowi proces wewnętrznego dojrzewania — od atawistycznych popędów, do sił twórczych, spożytkowanych na rzecz innych ludzi. „Dialektyka” eposu rozwija się wokół czterech zasadniczych ludzkich możliwości. Pierwszą reprezentuje Enkidu po jego stworzeniu przez boginię Aruru¹⁵⁹. Jest on jak gdyby obrazem typu przedkulturowego, w którym istota humanoidalna nie ma jeszcze samoświadomości, a przez to nie odróżnia siebie od zwierząt. Drugi poziom reprezentuje

¹⁵⁵ P.S. JOHNSTON: *Shades of Sheol: Death and Afterlife in the Old Testament*. Leicester 2002, s. 78; por. także recenzję książki Johnstona: J.L. MC LAUGHLIN, „Journal of Hebrew Scriptures” 2004–2005, Vol. 5. <http://www.jhsonline.org/reviews/review190.htm> [dostęp: 4.02.2017].

¹⁵⁶ Ogrodem pamięci określa się cmentarz pośród starannie zaaranżowanej zieleni.

¹⁵⁷ J. BLACK, A. GREEN: *Słownik mitologii Mezopotamii...*, s. 60.

¹⁵⁸ E. CONKLIN: *Getting back into the Garden of Eden*. Lanham—New York—Oxford 1998, s. 10.

¹⁵⁹ Bogini narodzin — „biegła w stwarzaniu” (*Gilgamesz...*, s. 6).

Gilgamesz w początkowej części utworu. Jest to, co do istoty, infantylny, egocentryczny sposób bycia, w którym innego człowieka postrzega się jako przedmiot własnych pragnień. Trzeci poziom, na który Gilgameszowi nie udało się wznieść, to doświadczenie głębokiej kontemplacji, harmonii w relacji z siłami natury. Ten poziom reprezentuje Utnapisztim (w pierwotnej, sumeryjskiej wersji — Ziusudra). Jednakże ceną za ten spokój wewnętrzny jest wyłączenie dawnego władcy poza ludzką rzeczywistość.

Wreszcie czwarty poziom, alternatywny wobec poziomu trzeciego, oznacza aktywność społeczną i twórczą. Gilgamesz osiąga go po gorzkim doświadczeniu niemożności przezwyciężenia śmierci, adresując wysiłek twórczy na rzecz swoich poddanych¹⁶⁰.

Autor eposu nie dokonuje rozstrzygnięcia: obydwie drogi, zarówno pragmatyczna — Gilgamesza, jak i kontemplatywna — Utnapisztiego, wydają się równoważne. W racjonalnym wyjaśnieniu mitu, ten ostatni przekracza moment śmierci za sprawą głębokiego, duchowego doświadczenia. Próby, którym poddany jest główny bohater utworu, wyznaczają granice możliwości człowieczego świata. Enkidu, kiedy przynależał do świata zwierząt, był „mężem bezsennym”¹⁶¹, czemu przeciwstawiony jest obraz głównego bohatera. Utrudzony Gilgamesz zasypia zaraz po tym, jak dowiaduje się, że osiągnie nieśmiertelność, o ile wytrzyma siedem dni bez snu. Utnapisztim oferuje mu jeszcze jedną możliwość. Heros przy okazji drugiej próby zdobywa w otchłani morskiej roślinę wiecznej młodości. Gdyby był skoncentrowany na sobie i od razu spożył roślinę, wówczas dołączyłby do Utnapisztiego. Jednakże postanawia przekazać najpierw ten dar mieszkańcom Uruku. Okazuje się, że człowiekowi najtrudniej osiągnąć pełną konsekwencję w realizacji długofalowych planów. Gilgamesz, zmęczony skwarem, pozostawia cenny dar na brzegu rzeki i zażywa rozkoszy kąpieli, wówczas wąż pożera roślinę wiecznej młodości, a heros ostatecznie traci szansę uzyskania wiecznego żywota. Na marginesie można zauważyć, że wąż w mitach: Egiptu, Mezopotamii, a potem Hebrajczyków jest reprezentantem zła. Ukąszenia jadowitych węży, w krajach o gorącym klimacie, były przyczyną śmierci wielu ludzi zażywających błogostanu w „ogrodach” natury. Lęki i negatywne oceny wynikają, w dużej mierze, z cech motorycznych i morfologicznych tych zwierząt. Mimikra u niektórych gatunków oraz cichy sposób poruszania się sprawia, że trudno je rozpoznać. Stąd wąż stał się alegorią działań skrytych, podstępnych, a zbiorczo był traktowany jako wcielenie sił wrogich człowiekowi. Autor *Gilgamesza* wskazuje *implicite*, że większości niedostępna jest systematyczna i głęboka kontemplacja uwalniająca od lęku śmierci. W krainie Dilmun mieszkać może tylko Utnapiszti wraz z żoną — „bogom podobni”¹⁶². Różne, nieprzewidziane czynniki wpływają na to, że nie uzyskujemy pełnej harmonii.

Gilgamesz całą podróż do raju (i z powrotem) odbył łodzią, którą wiosłował Urzanabi. Motyw łodzi, którą steruje przewoźnik w drodze do raju, pojawia się w egipskiej *Księdze dwóch dróg* i stanie się ważnym toposem również w antyku: obrazy w szóstej księdze *Eneidy* Wergiliusza będą miały wpływ na wyobraźnię wielu artystów późniejszych epok.

W jednej z najbardziej znanych wersji utworu¹⁶³ Gilgamesz we śnie prosi władcę o wypuszczenie swojego *alter ego*: „Nergalu, mężny wojownika! Proszę, iżbyś otwór w ziemi otworzył, aby Enkidu mógł wyjść spod ziemi i swojemu bratu prawo ziemi obwieścić”. Na usilne prośby władcy Uruku, Nergal pozwala zmarłemu uwolnić się

¹⁶⁰ Jak wyjaśnia Robert Stiller: zakończenie 11 tablicy dopisane zostało przez Sinlikiunninniego w drugiej połowie II tysiąclecia p.n.e., najstarsze zachowane fragmenty pochodzą z XVIII w. p.n.e. Zob. *Gilgamesz...*, s. 108.

¹⁶¹ *Gilgamesz...*, s. 13.

¹⁶² *Ibidem*, s. 86.

¹⁶³ Por. *ibidem*, s. 123 (wyjaśnienia tłumacza).

od uścisku ziemi. Enkidu w odpowiedzi na pytanie o życie po śmierci mówi: „mój przyjacielu, otóż ciało moje, któregoś dotykał serce swe ciesząc, zmieniło się w glinę, jest pełne prochu”¹⁶⁴. Podobnie jak w Egipcie brak światła jest metaforą złego stanu rzeczy. Enkidu kilkakrotnie pytany o los określonej grupy wojowników w podziemiach za każdym razem powtarza: „światła nie widuje, mieszka w ciemności”.

Gilgamesz, nie mogąc wyzwolić się od lęku przed śmiercią i osiągnąć harmonii w doświadczeniu wewnętrznym, uczestniczy w zarządzaniu budową Uruku: „Powstań teraz, Urszanabi, wstąp, a przejdź się po murach Uruku, podwaliny ich obejrzyj, sprawdź dłonią cegły. Czyliż te cegły nie są wypalone? Czyż nie kładło tych murów siedmiu mędrców? Jedna trzecia obszaru to miasto, jedna trzecia to obszar ogrodów, jedna trzecia jest pól zatapianych i ziemi, która należy do Isztar. Razem trzy części i jeszcze ich obwód ogarną warowne mury Uruku”¹⁶⁵. Najważniejsze przesłanie utworu narrator wygłasza w ostatnich zdaniach utworu: „i to także był trud Gilgamesza, władcy, który wszystko widział a przejrzał, widział rzeczy zakryte, widział tajemne, przyniósł wieści sprzed wielkiego potopu. Wyruszył Gilgamesz w daleką drogę, zmęczył się ogromnie, przyszedł z powrotem. Na kamieniu wyrzył powieść o trudach”¹⁶⁶.

Ostatecznie Gilgamesz dąży do realizacji maksymalistycznych celów, w swojej doczesnej aktywności. Możemy się domyślać, że jakąś część wewnętrznego spokoju uzyskuje również podczas spisywania swoich trudów. Utwór wyraża przekonanie, że osiągnięcie „nieśmiertelności” jest możliwe jedynie poprzez kommemoratywne artefakty. W tym wymiarze również Utnapisztim osiąga „życie wieczne” za sprawą literackiego wysiłku autora *Gilgamesza*.

Toposy eschatologiczne w literaturze antycznej

Grecy i Rzymianie, podobnie jak to było w innych kulturach, usiłowali dzięki swoim wierzeniom poradzić sobie z lękiem przed śmiercią. Część greckiej literatury, począwszy od Homera, przewiduje karę albo nagrodę po śmierci w zależności od tego, czy ludzie za swojego życia ziemskiego byli bogobojni, czy też nie.

Autor *Odysei* w XI pieśni zawarł opis Hadesu, który wpłynął na wielu późniejszych pisarzy. Zmarły, kiedy tylko zstąpił do Hadesu, musiał stanąć przed sądem. Rola sędziego przypadła tu Minosowi: „Syn Zeusa, boski Minos, wpadł w oko najpierwej. / Siedzący z złotym berłem sądził on bez przerwy / Dusze zmarłych. Te stojąc, siedząc z obu boków/ W bramie Aisa, słuchały wyroków”¹⁶⁷.

W IV pieśni Proteus, zwracając się do Meneleja, ukazuje pozytywny wymiar eschatologii: „Lecz Menelaj, Zeusa kochanku, dla ciebie / Śmierci wyroku nie ma w Argos koniowodnym. / Bogowie cię siedliskiem kiedyś uczczą godnym: poślą na koniec ziemi, w Elizejskie Pola / Gdzie rudy Radamantys mieszka”¹⁶⁸. Tam cię dola / Czeką błoga: bo życie lekko tam upływa, / Nigdy śniegu, zamieci, nawałnic nie bywa; Ciągłe miły tam Zefir dmucha od zachodu, / Ocean go posyła; skwar użycza chłodu”¹⁶⁹.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 94.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 95.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ HOMER: *Odyseja*, 11.583–586.

¹⁶⁸ Radamantys, opisany przez Homera jako *władca* Elizjum (*Odyseja* 4.561), u Platona jest sędzią oceniającym zasługi dusz, które przeszły bramę śmierci. Założyciel Akademii wspomina o nim w *Obronie Sokratesa* (41a) oraz w *Gorgiaszu* 523e–524a).

¹⁶⁹ HOMER: *Odyseja*, 4. 560–568, s. 83.

Jednakże dusze w większości opisów Homera są widmami pozbawionymi pamięci¹⁷⁰, a więc nie mają ani świadomości swego ziemskiego żywota, ani podmiotowości w świecie zmarłych. Niemniej z tym wyobrażeniem kłócą się inne opisy Homera. Przykładowo w *Iliadzie* Achilles rozmawia z duszą Patroklosa¹⁷¹. Ponadto, jak wskazuje Barbara Bibik, „inną niekonsekwencją jest fakt, o którym mówi Odyseusz, że w tym świecie dusz, rzekomo pozbawionych *nous*¹⁷², odbywa się sąd pośmiertny nad nimi, w czasie którego oceniane jest ich ziemskie życie i uczynki. A przecież ów sąd może być prawomocny i mieć rację bytu jedynie wówczas, gdy dusze mają przynajmniej częściową świadomość swego życia — po to, by mogły zrozumieć karę¹⁷³. Ponadto obraz bezrozumnych cieni jest sprzeczny z obietnicą, jakiej udziela Proteus Menelajowi. Jak zauważył Platon w *Filebie*, szczęścia nie może doświadczyć istota całkowicie pozbawiona samoświadomości.

Sprzeczne obrazy Homera uporządkuje i rozwinie Wergiliusz w VI księdze *Eneidy*. Nasycone metaforami obrazy Hadesu, Tartaru oraz Elizjum staną się wzorem, na którym oprze się Dante, tworząc opisy Piekła, Czyśćca oraz Raju w *Boskiej komedii*. Dante sam podkreślił tę zależność, zwracając się do Wergiliusza: „O ty poetów światło i zaszczycie! / [...] Ty jesteś Mistrz mój, ty moja Powaga / Przez cię jedynie mój styl nabył piętna / Sztuki, skąd dzisiaj moja cześć się wzмага¹⁷⁴”.

U Wergiliusza przewodniczką Eneasza po zaświatach jest Sybilla. Właściwa treść VI księgi rozpoczyna się od prośby głównego bohatera, adresowanej do wieszczki, żeby wskazała mu drogę do miejsca, w którym znajduje się dusza jego ojca — Anchizesa; na co „szafarka” odpowiada herosowi: „Jeżeli w Twojej duszy taka miłość, / Jeżeli taka żądza, żeby dwakroć / Przeplłynąć Styksu jezioro i dwakroć / Zobaczyć Tartar ciemny... Jeżeli pragniesz / Podjąć obłędny trud, słuchaj, co najpierw / Trzeba uczynić. Na cienistym drzewie / kryje się — złota liśćmi i łodyg / Giętką — gałązka. Junonie podziemnej / Jest poświęcona...¹⁷⁵. Tylko ona jest przepustką do głębin Hadesu, gwarantującą bezpieczną przeprawę łodzią Charona. Można ją zerwać tylko za przyzwoleniem losu: „a sama / Z własnej się woli podda, jeśli losy / Wzywają ciebie. Jeżeli nie — to choćbyś / Najtwardszym szarpał ją żelazem, żadną Mocą nie zdołasz jej zdobyć¹⁷⁶. Heros odnajduje drzewo Prozerpiny, powraca do Sybilli i razem rozpoczynają podróż przez Podziemię¹⁷⁷. Wędrując nocą przez mroczną pieczarę, widzą animizację: Troski, Bólu, Chorób, Starości smutnej, Trwogi, Głodu, złych doradców, wstrętnej Nędzy, Zgonu i Udręki, podłych Uciech, Wojny, szalonej Niezgody¹⁷⁸. A następnie mityczne potwory: Centaury, Scylle, Chimery, Gorgony i Harpie. Sybilla wyjaśnia Eneasza „to bezcielesne / Życie tak sennie się roi pod pustym / Pozorem kształtów¹⁷⁹”. Jest to pierwsza wyraźna informacja, że podróż odbywa się w świecie złudzeń — sennych mar. Docierają nad brzegi Styksu. Charon — mityczny przewoźnik, widząc Sybillę i Eneasza, poucza herosa, „Kraj to jest cieni, Snu, uśpionej Nocy. Nie wolno żywych ciał w tej barce wozic / Po Styksie”. Sybilla odpowiada ponuremu starcowi: „Nie bój się! [...] Czysta / Niech w domu stryja mieszka Prozerpina. / Oto Eneas z Troi, pobożnością / I walką sławny, do cieni Erebu / Schodzi

¹⁷⁰ HOMER: *Iliada*, XI 207, XXIII 100; por. B. BIBIK: *Zaświaty w utworach Homera, Wergiliusza i Dantego*. http://www.traditio-europae.org/Artykuly_Barbary_Bibik/B._Bibik_Zaswiaty_w_utworach_Homera_Wergiliusza_i_Dantego.html [dostęp: 16.02.2017].

¹⁷¹ Ibidem, XXIII 19—20 oraz II. XXIII 69—74.

¹⁷² „Nous” — po starogrecku, oznacza ducha, umysł albo myślenie.

¹⁷³ B. BIBIK: *Zaświaty w utworach Homera, Wergiliusza i Dantego*...

¹⁷⁴ DANTE ALIGHIERI: *Piekło*, I.82—87. W: IDEM: *Boska komedia*. Tłum. E. PORĘBOWICZ. Kraków 2003.

¹⁷⁵ WERGILIUSZ: *Eneida*. Tłum. Z. KUBIAK.

¹⁷⁶ Ibidem, VI. 206—210.

¹⁷⁷ Ibidem, VI. 286—297.

¹⁷⁸ Ibidem, VI. 384—388.

¹⁷⁹ Ibidem, VI. 404—406.

najniższych, by ujrzeć rodzica [...] to mówiąc / Gałązkę, w szacie ukrytą dobywa/
 »Rozpoznaj«. Gniewem wzdęta pierś opada. [...] Charon / Dar podziwiając godny czci,
 tę losu / Różdkę, od dawna tu nie oglądaną, / Zawraca ciemną barkę ku brzegowi¹⁸⁰.
 Sybilla z Eneaszem docierają do rozwidlenia dróg. Wieszcza wyjaśnia, że trakt biegnący
 w prawo wiedzie do Elizjum, „na lewo droga / Karze złych, strąca” w Tartar¹⁸¹, to znaczy
 w rejon Podziemia, do którego żywi nie mają wstępu. Tą częścią zarządza Radamantus,
 który pełni funkcję surowego sędziego w głębinach Tartaru¹⁸². U wrót Elizjum Eneasza
 „Zatyka u progu gałązkę¹⁸³ i wstępuje razem z Sybillą „w krainę radości”, na znajdujące
 się „Pośród zieleni szczęśliwe polany / W Błogosławionych Gajach¹⁸⁴. Wówczas Sybilla
 oddaje przewodnictwo Anchizesowi. Eneasza trzykrotnie próbuje go na powitanie
 uściskać: „i trzykroć ten obraz / Ojca, chwytny próżno, z rąk się pustych / Wymykał,
 lekkim powiewom podobny, / Najpodobniejszy ulotnemu snowi¹⁸⁵. Chwilę później
 Eneaszowi ukazuje się miejsce, przez które przepływa Lete — rzeka zapomnienia —
 w której tłum widziadeł opisany jest poprzez ogrodowe metafory: „lecz oto w dali,
 w ustronnej dolinie, / Widzi Eneasza gaj odosobniony / I szeleszczące gąszcze, i płynącą
 / Obok zacisznych siedlisk rzekę Lete. / Tak się zaś snuły nieprzeliczone / Rody i ludy,
 jak w jasnym dniu lata / Pszczoły się roją, zlatując na łąkę / Ku kwiatom różnej krasy
 i wirując / Dookoła lilii rozjarzonych bielą, / Aż całe pole w tym brzęku dygocze¹⁸⁶.
 Dusze dobrych ludzi, które trafiły do Elizjum, mieszkają przez tysiąc lat „na łąkach
 radości¹⁸⁷. Po tym czasie piją wodę z rzeki Lete: „By zapragnęły, wyzute z pamięci, /
 Do ciał powrócić¹⁸⁸. Wówczas to Anchizes „Syna i Sybillę / Prowadzi w środek owej
 wielogłośnie / Szumiącej ciżby i wchodzi na wzgórek, / Skąd może dobrze się przypatrzeć
 wszystkim, / Którzy przechodzą, rozpoznać ich twarze”. Następnie roztacza proroczą
 wizję, z której wynika, że zmarli herosi, niepomni swych wcześniejszych losów znowu
 odegrają istotną rolę w dziejach, doprowadzając do powstania i rozkwitu Rzymu.
 Anachronizmem tego rodzaju posłużył się Platon, którego Sokrates w dialogu *Menoksenos*
 wypowiada się o czasach, które nastąpiły kilkanaście lat po śmierci historycznego
 imiennika.

W końcu Anchizes odprowadza Eneasa i Sybillę do wyjścia z Elizjum „Dwie są snu
 bramy. Rogową jest zwana, / Skąd łatwo cienie wychodzą prawdziwe / Druga eburnem
 błyszczą gładka, [...] Odprowadziwszy syna i Sybillę / [...] Anchizes przez eburnową
 bramę ich wypuszcza¹⁸⁹”.

Dzieje literatury dopisały jeszcze jedno metaforyczne piętro: z punktu widzenia
 następnych pokoleń poetów, którzy inspirowali się dziełami takimi jak *Eneida*, Sybilla
 i Anchizes „wieszczą” kolejne wcielenia literackich bohaterów.

¹⁸⁰ Ibidem, VI. 551—565.

¹⁸¹ Ibidem, VI. 754—757.

¹⁸² Ibidem, VI. 790—791.

¹⁸³ Ibidem, VI. 890.

¹⁸⁴ Ibidem, VI. 895—896.

¹⁸⁵ Ibidem, VI. 980—6.

¹⁸⁶ Ibidem, VI. 987—996.

¹⁸⁷ Ibidem, VI. 1044.

¹⁸⁸ Ibidem, VI. 1054—5.

¹⁸⁹ Ibidem, 1256—1258.



Droga w głąb siebie. Fot. D. Rymar

Biblijny Raj i „ogród zamknięty”

Eden, podobnie jak sumeryjskie Dilmun, nie od razu jest rajem. Bóg — w literalnie traktowanym opisie — tworzył go etapami. „A zasadziwszy ogród w Eden na wschodzie, Pan Bóg umieścił tam człowieka, którego ulepił. Na rozkaz Pana Boga wyrosły z gleby wszelkie drzewa miłe z wyglądu i smaczny owoc rodzące drzewo życia w środku tego ogrodu i drzewo poznania dobra i zła”¹⁹⁰.

Księga Rodzaju łączy ogólny motyw samowiedzy z doświadczeniami seksualności oraz przemijania. Poszerzająca się wiedza o świecie i jego zagrożeniach wzmaga wysiłek przeciwstawiania się niebezpieczeństwom. Zarazem jednak rodzi frustracje, wynikające ze świadomości, że ludzki mózół ostatecznie okazuje się nieskuteczny — człowiek staje się w pełni świadomy swojej skończoności. W odczytaniu alegorycznym mit o grzechu pierworodnym oznacza przejście od bezwiednego zanurzenia w świat natury, do wyizolowanego od niej odrębnego, sztucznie wykreowanego świata człowieka. W sensie metaforycznym ośrodki cywilizacji są swoistymi ogrodami pośród dojmujących sił natury (takie metafory znajdują się np. u Dantego).

Zagadnienie seksualności w *Starym Testamencie* najsilniej wyeksponowane jest w *Pieśni nad Pieśniami*. Chrześcijańskie średniowiecze znajdzie w tej księdze szczególne upodobanie. W alegorycznym odczytaniu słowa Oblubieńca, zwracającego się do Oblubienicy są proroczym obrazem relacji pomiędzy Bogiem (reprezentowanym przez Chrystusa) a Kościołem (którego uosobieniem w późnym średniowieczu stanie się Maryja). Oblubieniec i Oblubienica stosują grę słów, która wpłynie na długie dzieje

¹⁹⁰ *Biblia Tysiąclecia*, Rdz 2, 8—9.

poezji lirycznej: „Ogrodem zamkniętym jesteś, siostró ma, oblubienico, / Ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym / Pędy twe — granatów gaj, / Z owocem wybornym kwiaty henny i nardu / nard i szafran, wonna trzcina i cynamon, / i wszelkie drzewa żywiczne, / mirra i aloes, i wszystkie najprzedniejsze balsamy. / Tyś źródłem mego ogrodu, zdrojem wód żywych / spływających z Libanu”¹⁹¹. „Powstań, wietrze północny, nadleć, wietrze z południa, / wiej poprzez ogród mój, niech popłyną jego wonności! / Niech wejdzie miły do swego ogrodu / i spożywa jego najlepsze owoce!”¹⁹². „Miły mój zszedł do swego ogrodu / Ku grędom balsamicznym, / aby paść [stado swoje] w ogrodach / i zbierać lilie”¹⁹³. „Zeszłam do ogrodu orzechów, / by spojrzeć na świeżą zieleń doliny, / by zobaczyć czy rozkwita krzew winny, czy w kwieciu są już granaty”¹⁹⁴. W ostatnich wersach Oblubienica porównana jest do drogocennej winnicy króla Salomona¹⁹⁵, co pozwalało doszukiwać się zapowiedzi *Nowego Testamentu*, według którego Jezus wywodzi się z tego samego rodu, co Salomon.

Tradycja Kościoła każe widzieć w Oblubienicy zapowiedź Maryi, która umożliwiła zawarcie Nowego Przymierza. Część teologów przyjęła, że Jezus Chrystus został cudownie poczęty przez Ducha Świętego bez naruszenia dziewictwa Maryi. Stąd też w tradycji immakultystycznej doszukiwano się w metaforach „ogrodu zamkniętego” (*hortus conclusus*) zapowiedzi Niepokalanego Poczęcia. Wyrażając tę ideę w sztuce, przedstawiano Madonnę w ogrodzie otoczonym murem. *Hortus conclusus* oznaczać miało „zamknięte łono”. W komentarzach i modlitewnikach schyłku średniowiecza i renesansu powtarzano łacińskie orzeczniki dotyczące Oblubienicy, a zaczerpnięte z *Pieśni nad Pieśniami*. Ponadto cytowano określenia z księgi *Mądrość Syracha*, gdzie spersonifikowana Mądrość określa siebie jako: cedry Libanu, cyprysy, palma, krzewy róży, oliwka, balsam *galbanum* o pięknym zapachu, cynamon, aromatyczne terpentynowce, krzew winny¹⁹⁶. Maryję zaczęto utożsamiać z Ecclesia, alegorycznym obrazem wspólnoty wiernych, samym Kościołem. Stąd wykorzystywano również inne określenia z „oracji” Mądrości: „Jestem matką pięknej miłości i bojaźni, i wiedzy, i świętej nadziei, / We mnie wszystko jest łaską prawdy, / We mnie jest cała nadzieja życia i wszelkiego życia i cnót, / Przyjdźcie do mnie wszyscy, którzy mnie pragniecie, nasyćcie się moimi owocami”¹⁹⁷.

W *Brewiarzu Grimaniego*, z początku XVI w., zebrana została lista orzeczników o ogrodniczej proveniencji, którymi opatruje się Matkę Boską. Maryja jest zamkniętym ogrodem (*hortus conclusus*), wysokim cedrem (*cedrus ealta*), drzewem oliwnym (*olivaspeciosa*), fontanną z ogrodem (*fons hortorum*), krzewem różanym (*plantatio rosae*)¹⁹⁸.

Motywy „ogrodu zamkniętego” inspirował nie tylko teologów chrześcijańskich, korzystali z niego poeci, malarze i architekci — w szczególności ci, którzy zajmowali się projektowaniem krajobrazu¹⁹⁹.

¹⁹¹ Ibidem, Pnp 4,12—15.

¹⁹² Ibidem, Pnp 4, 12—16.

¹⁹³ Ibidem, Pnp 6, 2—3.

¹⁹⁴ Ibidem, Pnp 6,11.

¹⁹⁵ Ibidem, Pnp 8,13.

¹⁹⁶ Ibidem, Syr 24,13—17.

¹⁹⁷ Ibidem, Syr 24, 24—26.

¹⁹⁸ *Breviario Grimani*. <http://www.breviariogrimani.eu/presentazione.html> [dostęp: 17.02.2017].

¹⁹⁹ Przykłady współczesnych adaptacji idei *hortus conclusus* w architekturze czytelnik znajdzie w: R. ABEN, S. DE WITT: *The Enclosed Garden. History and Development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape*. Rotterdam 1999.

Boska komedia Dantego

Dante buduje topologię piekła, wykorzystując archetypiczne obrazy dzikiej, nieprzyjaznej wobec człowieka natury. Według Brendy Schildgen, Dante opisuje anty-Eden, który, miast być rajem, jest ogrodem zgryzoty i fizycznych cierpień. Miejsce to ukazane jest podobnym językiem, co archaiczne opisy dzikiej i wrogiej człowiekowi przyrody, jakie znamy np. z *Odysei*. W pieśni V *Piekła* czytamy: „Stanąłem w jamie ciemnościami głuchej, / Która jak morze w huraganie ryczy, / Gdy nim przeciwne wstrząsną zawieruchy / Piekielny orkan, puszczony ze smyczy” (V, 28—31). W księgach V i XIII występuje podobny motyw: „Liść nie zielony tam, lecz jakiś siny; / Gałąź nie gładka, lecz jakaś żyłasta; / Zamiast owoców — zatrute jeżyny [...] Tu gniazda wije brzydkich Harpii tłuszcza / [...] / Ludzkie oblicza mają, duże skrzydła, / Pierzaste brzuchy i szpony jastrzębie / Z dziwnych drzew jęczą dziwaczne straszdyła”²⁰⁰. W XXIII księdze *Czyśćca* przedstawiony jest obraz mar, które łakną nasycić głód spotęgowany aromatem i widokiem jabłek na drzewie. Ogród staje się miejscem kaźni zamiast rozkoszy: „Głodem i dusznym pragnieniem odmąca. / A zaś podniętą tego nieukoju / Są zapach jabłek i ta jasna woda / Na zieleń drzewa kanąca ze zdroju. / Nie raz jedyny wśród tego ogroda / Męki się naszej odnawia zgryzota; / Mówię: zgryzota, zamiast rzec: osłoda”²⁰¹.

Dante, opisując Raj, korzystał z obszernej biblioteki średniowiecznego mistycyzmu, w tym oczywiście również z *Biblii*. Jednym z najważniejszych pojęć chrześcijaństwa jest „ecclesia” (ἐκκλησία). Słowo ἐκκλησία w normalnym użyciu oznacza zgromadzenie lub zebranie. Jednakże św. Paweł nada mu znaczenie zgromadzenia ludzi wiary, należących do Chrystusa — Boga. Począwszy od *Listu do Galatów*²⁰², *ecclesia* będzie traktowana jako określenie Kościoła. Przy czym św. Paweł wyraźnie podkreślał, że Kościół oznacza wspólnotę ducha, a nie instytucjonalną przynależność. Myśl tę rozwinie św. Augustyn, poświęcając jej monumentalny traktat *De civitate dei*. Społeczności związanej miłością do spraw ziemskich (*civitas terrena*) przeciwstawione jest zgromadzenie zjednoczone miłością do Boga (*civitas dei*). Święty Augustyn odnosi się do alegorycznych ujęć raju; wskazując, że drzewa i krzewy owocowe według niektórych teologów „wcale nie istniały cieleśnie” i w istocie „oznaczają cnoty praktyczne i obyczajowe”, mogą też oznaczać świętych. Z kolei „owoce drzew — obyczaje ludzi pobożnych, lub też czyny ludzi świętych, zaś „drzewo wiadomości dobrego i złego — własną dobrą wolę człowieka”. Święty Augustyn postawi znak równości pomiędzy rajem a Kościołem: „raj mianowicie oznacza sam kościół”²⁰³ („paradisum scilicet ipsamecclesiam”)²⁰⁴. Biskup z Hippony wskazuje przy tym na *Pieśń nad Pieśniami*, wyjaśniając, że opis Oblubienicy jest tożsamy z metaforą raju, to znaczy Kościoła. Kilka wieków później w encyklopedycznym opracowaniu *De Universo* Raban Maur wyjaśnia, że słowo „raj” zawiera trzy znaczenia, odwołujące się do trzech ogrodów: Eden jako *hortus deliciarum* (ogród rozkoszy), Kościół święty jako *hortus conclusus* (ogród zamknięty) lub też jako *Paradisus Ecclesia*²⁰⁵. W tym samym duchu, już bez uciekania się do pleonazmów, mówi Honoriusz z Autun w *Speculum Ecclesiae* „poprzez raj, który nazywamy »ogrodem rozkoszy«, powinniśmy

²⁰⁰ DANTE ALIGHIERI: *Boska komedia, Piekło*, XIII, 4—15.

²⁰¹ DANTE ALIGHIERI: *Boska komedia, Czyściec*, XXIII, 66—72.

²⁰² *Biblia Tysiąclecia*, Ga 1, 2.

²⁰³ ŚW. AUGUSTYN: *Państwo Boże*. Przeł. W. KUBICKI. Wstęp J. SALIJ. Kęty 2002, s. 496, XIII.XXI.

²⁰⁴ ST. AUGUSTINE: *De civitate dei*, 13.21..., s. 404, 13.21.

²⁰⁵ RABAN MAUR: *De Paradiso*, XII. 842—846. In: IDEM: *De Universo*; cyt. za: B.D. SCHILDGEN: *Dante's Utopian Landscape: The Garden of God*. In: *The Medieval World of Nature: A Book of Essays*. Ed. J.E. SALISBURY. New York—London 1993, s. 205.

zrozumieć Kościół” („Per Paradysum qui Hortus deliciarum dicitur Ecclesia accipitur”)²⁰⁶. Dante, poruszając się w przestrzeni scholastycznej teologii, wprowadził pokrewne porównania, ożywiając obrazy zaświatów.

Beatrycze odgrywa u Dantego podobną rolę jak Oblubienica w *Pieśni nad Pieśniami*, gdzie atrakcyjna seksualność stanowi metaforę miłości do Boga. Analogicznie jak Oblubienica zapowiada nadejście Maryi pojętej jako *Ecclesia*, tak Beatrycze poprzedza aktywniejsza obecność Maryi w poemacie, przede wszystkim przygotowuje Dantego na pojednanie z Bogiem, co wymaga oczyszczenia serca i umysłu z ziemskich pragnień.

W XXIII księdze *Raju* „florystyczne” określenia służą opisowi Matki Bożej „Tu rośnie Róża, w której słowo Boga / Ciałem się stało, tu Lilije wonne / Zapachem wiodą, kędy prawa droga”²⁰⁷. Podobnie w inwokacji ostatniej pieśni utworu: „Dziewico Matko, Córko swego Syna, [...] / Ty uzacniłaś ludzkie przyrodzenie, / Tak że Stworzyciel, zszedłszy z majestatu, / Nie wzgardził wmieszać się między stworzenie. / W twym łonie miłość zapłonęła światu, / A nią rozgrzany i wiecznym pokojem / Obronny wyrósł pęk cudnego kwiatu. / Tyś nam jest światła południowym źródłem, / Ty śmiertelnikom na porze spiekoty / Jesteś nadziei żywiącym napojem”²⁰⁸.

Jak zauważa Brenda Schildgen, „topografia” *Boskiej komedii* jest budowana poprzez splot wątków zaczerpniętych z klasycznej poezji epickiej, klasycznej poezji bukolicznej i świeckiej literatury średniowiecza, które Dante podporządkowuje alegorii wyrażonej w *Ewangelii wg św. Jana*: „Ja jestem prawdziwym krzewem winnym, a Ojciec mój jest tym, który go uprawia. Każdą latorośl, która we mnie nie przynosi owocu odcina, a każdą, która przynosi owoc, oczyszcza, aby przynosiła owoc obfity”²⁰⁹.

Metafora Boga Ogrodnika odsyła czytelnika do istotnych fragmentów *Księgi Rodzaju*, *Pieśni nad Pieśniami*, *Mądrości Syracha*. *Ewangelia wg św. Jana* wykorzystuje obrazy ogrodu, sięgając do ustalonych w tradycji hebrajskiej przerośni: krzewu winnego, który symbolizuje Izrael, oraz gospodarza winnicy, czyli Boga. Święty Jan wykorzystuje te obrazy, czyniąc je elementami centralnymi w opowieści o życiu Jezusa. Chrystus modli się i zostaje pojmany w ogrodzie (ogrójcu), ogród jest związany z ukrzyżowaniem, pogrzebem i zmartwychwstaniem. Święty Jan mówi zwięźle: „A na miejscu, gdzie Go ukrzyżowano, był ogród, w ogrodzie zaś nowy grób...”. Maria Magdalena pierwszego dnia po szabacie, udała się do grobu i uległa złudzeniu, że widzi ogrodnika, po chwili dopiero zorientowała się, że widzi Jezusa²¹⁰. Z treści tego ustępu wynika, że ukrzyżowanie Chrystusa, pogrzeb i zmartwychwstanie dokonało się w ogrodzie²¹¹.

W przeciwieństwie do większości autorów klasycznej, średniowiecznej, a nawet biblijnej tradycji literackiej, którzy opisują raj w kategoriach zmysłowych obrazów, ukazując cuda przyrody, Dante osiąga efekt literacki, w niewielkim stopniu korzystając z opisowej charakterystyki. Wynika to stąd, że ogród Dantego jest przede wszystkim metaforyczną „topografią”, która łączy toposy religijne z archetypami zaczerpniętymi z mitów i symboli religijnych, sięgającymi źródeł ludzkiej wyobraźni, w które wplata motywy zapożyczone literatury klasycznej, łącząc je z historią najnowszej swego czasu. Uzyskuje w ten sposób język skondensowany, wielowątkowy, opalizujący pomiędzy namysłem a zmysłowością. Mówiąc o relacji człowieka z Bogiem, Dante wspomina wprawdzie lilie, winne krzewy, róże, a na końcu gwiazdy i światło, ale są to tylko obrazy będące przewodnikiem myśli w tym kosmicznym ogrodzie.

²⁰⁶ B.D. SCHILDGEN: *Dante's Utopian Landscape...*, s. 206.

²⁰⁷ DANTE ALIGHIERI: *Boska komedia...*, *Raj*, XXIII. 73–75.

²⁰⁸ Ibidem, XXXIII. 1–12.

²⁰⁹ *Biblia Tysiąclecia*, J 15, 1–2.

²¹⁰ Ibidem, J 20,15; por. B.D. SCHILDGEN: *Dante's Utopian Landscape...*, s. 209.

²¹¹ *Biblia Tysiąclecia*, J 19, 41.

Niebiański ogród jest wyrazem przekonania o możliwym pojednaniu człowieka z Bogiem. „Ogród” jest zatem syntetycznym obrazem kondycji ludzkiej, wskazującym na potencjalną możliwość związku człowieka z boskością.

Dante czerpał z utworów Homera, Platona, Owidiusza, Statiusa, Wergiliusza, i licznych źródeł łacińskiego średniowiecza²¹². Jednakże, „w przeciwieństwie do wszystkich innych autorów w klasycznej, średniowiecznej, a nawet biblijnej tradycji literackiej (zwłaszcza *Cantica Canticorum*²¹³), które opisują ogrody”, Dante zdawał sobie sprawę, że nie może polegać na teologicznych próbach racjonalizacji ani na efektywnych zmysłowo ekfrazach, ponieważ „rajski ogród” wymyka się zarówno refleksji, jak i przedstawieniu²¹⁴.

W *Boskiej komedii* Dantego metafora ogrodu jest jednym z podstawowych środków do opisu teologicznej topografii. „Ogrody” mają tu szereg znaczeń, np. „fałszywy ogród” z trującymi owocami, „ogród” jako metafora brutalnych rozgrywek o władzę, takimi ogrodami są imperia, należy do nich również część kościoła instytucjonalnego. Ponad i poza nimi wszystkimi, znajdować się ma jeden, „prawdziwy Ogród”, w którym „Ogrodnikiem” jest Bóg. W pieśni XXVI *Raju* Dante wypowiada pochwałę dobra w ujęciu filozoficznym, łącząc je z interpretacjami teologów. Odwołuje się przy tym do fragmentu *Ewangelii wg św. Jana*, w którym Chrystus objawia się Magdalenie jako ogrodnik: „Miłuję wszystkie te bujne gałązki / Rozwite w sadzie, kędy niepojęty / Ogródnik wcielił wszechdobra części²¹⁵”. Z kolei w *Piekle* pojawia się sugestia antyogrodu czy też sadu, w którym rosną jadowite owoce²¹⁶; w *Czyścju* mowa jest o ogrodzie państw, które poprzez złych, żądnych władzy ludzi, zostają zamienione w pustynie²¹⁷.

Dante dąży do odsłonięcia tej samej istoty, co w Augustyńskim ujęciu *civitas dei*. Jednakże decydujący jest tu podtekst psychologiczny: Dante, jak mówi na początku pierwszej pieśni poprzedzającej wędrówkę w zaświaty, znalazł się „w głębi ciemnego... lasu”. To stan załamania nerwowego, rozbicia intelektualnego i upadku moralnego, który doprowadził do wewnętrznych lęków i poczucia bezwładności: „Przestrach, w jeziorze serca rozkiełznany / Przez noc bolesnej bezotuchy mojej²¹⁸”. Poprzez obrazy wyraża intuicje, że życie zdominowane przez żądze skutkuje niepowodzeniami osobistymi i nieznośnymi relacjami w życiu społecznym: „Potem Wilczyca, nabrzmiała od płodu / Żądź wszelakich, mimo że chuda i sucha / Sprawczyni nieszczęść mnogiego narodu²¹⁹”. One są też przyczyną niesprawiedliwości w relacjach międzyludzkich. Pozorne zwycięstwa nad pokrzywdzonymi obracają się w ich zaprzeczenie: „A jak z wygranej ucieszeni gracze, / Kiedy przeciwny zasię wiatr powieje / Bledną i wszystka myśl się w nich rozplącze²²⁰”. Chaos destrukcyjnych sił pociąga za sobą psychozę, ostatecznie przekreślając możliwość, choćby chwilowego ukojenia. *Czyścić*, po którym Dantego nadal oprowadza Wergiliusz, to próba osiągnięcia równowagi pomiędzy życiem wewnętrznym i publicznym, duchowym i zmysłowym. Najwyższym punktem, jaki można osiągnąć własnymi siłami, to życie zgodne z rozumem. Dante poprzez postać swojego protagonisty przywołuje klasyczne ideały samorealizacji — od uznania społecznego,

²¹² Por. B.D. SCHILDGEN: *Dante's Utopian Landscape...*, s. 203.

²¹³ W *Wulgacie* tytuł księgi: *Pieśń nad Pieśniami*.

²¹⁴ B.D. SCHILDGEN: *Dante's Utopian Landscape...*, s. 217.

²¹⁵ DANTE ALIGHIERI: *Boska komedia...*, *Raj*, XXVI, 64—66, s. 433.

²¹⁶ Ibidem, *Piekieł*, XXXIII, 119—120; por. B.D. SCHILDGEN: *Dante's Utopian Landscape...*, s. 213.

²¹⁷ DANTE ALIGHIERI: *Boska komedia*, *Czyścić*, VI, 103—105; por. B.D. SCHILDGEN: *Dante's Utopian Landscape...*, s. 215.

²¹⁸ DANTE ALIGHIERI: *Boska komedia*, *Piekieł*, I, 20—21.

²¹⁹ Ibidem, I, 49—50.

²²⁰ Ibidem, I, 55—57.

również w wymiarze relacji intymnych, po umiłowanie mądrości. Przedwczesna śmierć Beatrycze była równie nieprzewidziana jak porzucenie Dydony przez Eneasza.



Antycypacje. Fot. D. Rymar

Jednakże kto pokłada ufność w spełnienie na tym poziomie, ten zarazem doświadczać musi niepewności, ponieważ żadna idylla, jaką znamy, nie trwa wiecznie. Lekcja, której udzielił Dantemu Beatrycze, a potem św. Bernard, wskazuje, że ukojenie można uzyskać w wyzwoleniu się od pragnień zmysłowych. Ideał ten osiągnąć można jedynie w wewnętrznej kontemplacji najwyższego wymiaru rzeczywistości — Boga. Niemniej jednak taki rodzaj wewnętrznego wyzwolenia jest aporetyczny, jeśli przyjmuje się, że po Sądzie Ostatecznym ma nastąpić cielesne zmartwychwstanie. Musiałaby to być cielesność całkowicie różna od tej, którą znamy z doświadczenia. Dante, pomimo że jego wizja jest głównie intelektualna, nie może zrezygnować z obrazowości; nawet kiedy pisze o Bogu, musi odwołać się do zmysłowych porównań. *Implicite* wynika stąd, że

zmysłowość jest dla nas nośnikiem sensów. Autor *Boskiej komedii* opowiada sen, buduje przestrzeń mityczną, która wykracza poza logikę. Miarą tego dzieła są środki artystyczne: sugestywność gry metaforami, rozmach literackiej wyobraźni, tempo obrazowania zsynchronizowane z rytmem jedenastozgłoskowej tercyny²²¹.

Kwiaty zła Baudelaire'a

W *Encyklopedia Dantesca* pod hasłem *Charles Baudelaire* czytamy, że interpretatorzy twórczości francuskiego poety, bezpośrednio po pierwszym wydaniu *Kwiatów zła*, dopatrywali się zbieżności z *Boską komedią*. „Edouard Thierry już w 1857 roku, w którym opublikowano *Kwiaty zła*, przeglądając książkę *Le Moniteur Universel*, napisał: »stary florencki poeta rozpozna więcej niż raz u francuskiego poety, własny entuzjazm, własne przerażające słowo, własne bezlitosne obrazy i spiżowe dźwięki wierszy«²²². Francesca La Marca zauważa, że „echa Dantego można znaleźć w całości *Kwiatów zła*, jednakże najczęściej u Baudelaire'a jest to tylko zbliżony klimat estetyczny do wybranych wątków *Boskiej komedii*. Wyjątkiem jest *Don Juan*, który bezpośrednio nawiązuje do III i V pieśni *Piekle*. Pierwsze wersy przywołują skojarzenie z duszami potępionych w III pieśni Dantego, w której dusze cierpią katusze z powodu bezbożności lub bluźnierstwa. Z kolei w *Piekle* Baudelaire'a jest mowa o kobietach, które „w sukniach rozpiętych i z obwisłymi piersiami [...] udręczone wiły się gromadą”²²³.

Część badaczy uważa, że bezpośrednią inspirację stanowił obraz Eugène'a Delacroix, *Wergiliusz i Dante w piekle*. Baudelaire wyrażał podziw dla twórczości słynnego malarza: „żaden obraz — moim zdaniem — nie ukazuje lepiej przyszłości wielkiego malarza niż dzieło pana Delacroix, przedstawiającego w piekle Dante i Wergiliusza. Zwłaszcza, że możemy zauważyć, iż talent wyrasta z wyższości, podtrzymywanej przez nadzieję, której nie zniechęcają zasługi wszystkich innych”²²⁴. Niemniej klimat wiersza Baudelaire'a jest inny niż u Delacroix: łódź Charona przedstawiona na płótnie płynie po wzburzonej wodzie, cała scena jest dynamiczna, główne postaci w łodzi ledwie utrzymują równowagę, nerwowo reagując na widok piekielnych czeluści. Tymczasem łódź Baudelaire'a majestatycznie płynie po spokojnej, czarnej toni, tylko ster znaczy na niej bruzdę. Poruszone są tylko widma potępionych nieszczęśników. W znacznie większym stopniu można mówić o nawiązaniu do komedii Molière'a, co wynika z imion postaci wymienionych w wierszu: Don Juan, Elwira, Sganarel, Don Ludwik i „mąż w kamiennej zbroi”.

Sganarel, którego Baudelaire tylko wymienia z imienia, u Molière'a jest użytecznym „narzędziem” Don Juana, dzięki któremu tytułowy bohater osiąga kolejne cele, ukrywa występki i ratuje się z opresji. Elwira u Molière'a odrzuca klasztorny habit dla kochanka, lecz wkrótce sama zostanie porzucona. Elwira, rozpoznając naturę Don Juana — najpierw mu złorzeczy, a później ofiarowuje czystą „platonyczną miłość”. Domyślnie kluczowe dla Baudelaire'a są słowa Elwiry, następnie komentarz Don Juana: „Kochałam cię miłością bez granic, nie było dla mnie nic droższego na świecie. Dla ciebie zdeptałam obowiązki, wszystko uczyniłam dla ciebie; a cała nagroda, jakiej zebrzę dzisiaj, to abysy zechciał

²²¹ Por. M. MAŚLANKA-SORO: *Postłowie*. W: DANTE ALIGHIERI: *Boska komedia...*, s. 473.

²²² *Enciclopedia Dantesca*. [http://www.treccani.it/enciclopedia/charles-baudelaire_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/charles-baudelaire_(Enciclopedia-Dantesca)/) [dostęp: 4.02.2017].

²²³ Ch. BAUDELAIRE: *Don Juan w piekle*. Tłum. M. JASTRUN. W: Ch. BAUDELAIRE: *Kwiaty zła*. <https://artofmag.files.wordpress.com/2012/08/baudelaire-charles-kwiaty-zla-1.pdf> [dostęp: 18.02.2017].

²²⁴ Cyt za: F. LA MARCA: *Dante's „Divine Comedy” as intertext of Baudelaire's „Les Fleurs Du Mal”*. „French Studies Bulletin” 2003, Vol. 24, no 89, s. 9.

odmienić życie i ustrzec się ostatecznej zguby”. Don Juan, po wyjściu Elwiry, z cyniczną ironią wyraża obojętność, zwracając się do Sganarela: „Czy uwierzysz, że na dzień serca jeszcze we mnie coś zadrgało dla niej? Ma coś drażniącego w sobie w tej nowej postaci; ten strój niedbały, ten omdlewający wzrok, te łzy, wszystko to zdołało obudzić we mnie jakieś resztki wygasłego ognia”. Scenę tę można porównać z ostatnimi wersami u Baudelaire’a, w których tytułowy bohater wpatruje się w fale, niczego poza nimi nie widząc. Motyw czystości Elwiry nawiązuje do wątku u Molière’a, z czwartego aktu, w której była kochanka Don Juana zapowiada powrót do klasztoru i życie w czystości. Niemniej nie jest to uwolnienie od cierpień. W utworze Baudelaire’a Elwira zostaje potępiona nie dlatego, że żyła w czystości, powracając do klasztoru, lecz dlatego, że nie mogła osiągnąć szczęścia, ponieważ żyła nie swoim życiem. Elwira jest przeciwieństwem Beatrycze, która osiąga spełnienie w miłości Boga, Elwira zaś wycofuje się z życia, nie mogąc zatrzymać przy sobie kochanka. Pod koniec komedii Molière’a, Don Juan postanawia założyć maskę życia pobożnego, dzięki czemu spodziewa uwolnić się od złej opinii, i bez oporu kontynuować lubieżne życie. Baudelaire nie opowiada się jednak po stronie Don Juana. Wzmianka o mężu „w zbroi kamiennej”, który sterem „na czarnej wodzie bruzdęaczył”, nawiązuje do postaci kamiennego posągu Komandora, który wciągnie Don Juan w czeluście piekła. W utworze Baudelaire’a pozostaje niedopowiedzenie, być może płynięcie łodzi to metaforyczne ujęcie fatum mijającego czasu. Wśród potępieńców jest również Don Ludwik, który w sztuce Molière’a wywiera naciski na syna. Don Juan deklaratywnie zgadza się z argumentacją ojca, dotyczącą konieczności zmiany sposobu bycia, lecz w istocie postanawia tylko przywdziać maskę pobożności. Domyślnie, potępienie Don Ludwika wynika stąd, że usiłuje on innego człowieka podporządkować ramom własnego sposobu myślenia, wymuszając jego obłudę. W ogólnym przesłaniu wiersz Baudelaire’a, w zawołany sposób, zdaje się wypowiedzieć zbliżoną intuicję, jaka zawarta jest w wierszu *Human Abstract* Williama Blake’a, w którym „smakowite owoce z drzewa fałszu, są nieznane bogom ziemi i mórz”²²⁵, lecz znajdują się tylko w „ludzkim umyśle” (*humanbrain*).

W *Kwiatach zła* Baudelaire operuje kontrastami, zarówno wewnątrz samych utworów, jak i w ich wzajemnej relacji. W wierszu *Podróż na Cyterę* senna atmosfera — budowana w pierwszych strofach — zostaje ożywiona widokiem dziewczyny pośród kwiatów. Ta nostalgiczna idylla zostaje nagle zderzona z obrazem rozkładającego się ciała wisielca, które obsiadło drapieżne ptactwo — „dziobami plugawymi jak nożami biły / w to krwawiące ranami tysięcznymi truchło”. Utwór kończy się słowami modlitwy: „O, dodawaj mi, Panie, siły i odwagi, Bym patrzył na me serce i ciało bez wstrętu”²²⁶. Wyrażone jest tu przekonanie, że wyobraźnia poetycka może być niezależna od aktualnego stanu świata realnego, w tym również niedomagań własnej fizyczności.

W wierszu *Hen daleko* sielankowemu obrazowi ogrodu odpowiada delikatnie zasugerowany erotyzm: „Tutaj jest święta alkowa, / Gdzie piękność strojna się chowa — / Spokojna, wiecznie gotowa; / Po młodych piersiach dłoń wodzi, [...]”²²⁷. Bukoliczny klimat chwilę później zderzony jest z subtelną symboliką funeralną: „Od góry do dołu całe / Ciało woniami maszczone”. Sennemu obrazowi ogrodu przeciwstawione są tony charakterystyczne dla trenu: „Melodie, łkaniem nabrzmiałe, / Po wodzie wiatrem niesione, / Niańczą to dziecko pieszczone”. „Dramaturgia” zabiegów rytualnych przerwana zostaje obrazem ciszy w ostatnim wersie — „w cieniu śpią kwiaty omdlałe”. Melodyka charakterystyczna dla sonetu, „synkopowana” rymami, wzmaga napięcia wywołane zderzeniem młodości, urodziwej dziewczyny z symboliką zgaszonego życia, które

²²⁵ Por. opis dzieła Iana Hamiltona Finlaya, zrealizowanego w Rousay na Wzgórzu Kerfea w 2005 r.

²²⁶ Ch. BAUDELAIRE: *Podróż na Cyterę*. Tłum. J. WACZKÓW. W: Ch. BAUDELAIRE: *Kwiaty zła...*

²²⁷ Ch. BAUDELAIRE: *Hen daleko*. Tłum. B. WYDŹGA. W: Ch. BAUDELAIRE: *Kwiaty zła...*

opłakują strumienie „łzawej fontanny w ogrodzie”. Wiersz nie jest typowym trenem „narzucającym” nastrój rozpacz, lecz delikatną grą melancholijnych nastrojów²²⁸.

Z kolei wiersz *Krajobraz* zawiera teoriopoznawcze przesłanie, wskazując na czynniki istotne w doświadczeniu poetyckim. Utwór ma strukturę nieregularnego aleksandrynu. Rytmizacja wiersza, wzmocniona rymem sąsiadującym (parzystym), daje poczucie prostoty i spokoju opisu. Pierwszy wers utworu — „Chcąc układać eklogi w czystych uczuć mowie” — nawiązuje do *Bukolik* Wergiliusza, zbioru złożonego z dziesięciu *Eklog*²²⁹. Jednakże opisy przyrody zastępują obrazy miasta: dzwonnice i ich „hejnały”, mansardy miejskich dachów, warsztaty i płynące z nich dźwięki, „dzwonnice”, „kominy”. Z gwiazdą na firmamencie zderzony zostaje widok lampy w oknie. Następnie poeta, po zasunięciu „kotary”, przechodzi do świata wyobraźni, w której pojawiają się idylliczne motywy, skonstrastowane z rzeczywistością za oknem: „ogrody czarodziejskie, szmerzące fontanny” zestawione są z wichrem, który szarpie oknem w dzień zimowy. W zakończeniu wiersza przejawia się myśl o decydującej roli poetyckiej imaginacji. Autor wyjaśnia, że dzięki woli wydobywa wiosnę, uczucia stają się promieniami słońca, a „skwarne myśli — grzeją całe otoczenie”. Samotna kontemplacja widoku miasta, a następnie odgrodzenie się od niego, sprawia, że czytelnik coraz wyraźniej dostrzega, iż mowa o samotności doświadczenia poetyckiego, w którym zewnętrzny świat ma tylko znaczenie okazjonalne. Tworzone w drugiej części utworu „ogrody wyobraźni” podkreślają zarazem izolację poety. Zasunięcie kotary oznaczać może zamknięcie zmysłów i pogrążenie się w wewnętrznej kontemplacji, w której decydujące znaczenie mają decyzje woli, serce oraz umysł, które w tej współpracy tworzą „wiosnę”, pomimo zimowej zawieruchy za oknem. Poeta wyraża tu niejako krytyczny stosunek do realizmu, dając do zrozumienia, że „bukoliki” tworzone są w rajskich ogrodach umysłu, do czego niepotrzebne są obserwacje natury²³⁰. Niemniej w twórczości poety przewija się intuicja, że wszystkie idylle, również te doświadczane w świecie wyobraźni, mają efemeryczny charakter.

Człowiek, w ujęciu Baudelaire’a, może być jak kwiat, który przez chwilę imponuje pięknem, lecz wkrótce więdnie. Żywot to krótki, lecz nasycony ponętными obrazami, zapachami i barwami. Piękno jest tym cenniejsze, im brzydsze i bardziej okrutne jest otoczenie. Stąd Baudelaire buduje dialektykę napięć pomiędzy cierpieniem a rozkoszą. Tworzy ponury klimat, by na jego tle zabłysnąć poetyką subtelnej zmysłowości, włożonej w ramy wyczelowanej formy. Poeta wyraża przekonanie, że ból jest niechcianym, lecz koniecznym składnikiem zintensyfikowanych, ekstatycznie przeżywanych przyjemności. Po upojnej nocy nieuchronnie przychodzi rozczarowanie. Odwrotnie niż w „ogrodzie” Epikura, Baudelaire nie zamierza ograniczać sfery przyjemności, do tych, które nie są szkodliwe. Przeciwnie, pragnie ekstremów, zdając sobie sprawę, że taka dialektyka skrajności szybko strawi witalne siły człowieka.

Kwiaty zła Baudelaire’a mają antytetyczny charakter, w stosunku do optymistycznej wizji *Boskiej komedii*. O ile u Dantego celem wędrówki od anty-Edenu do Raju jest ukazanie możliwości spełnienia człowieka w pojednaniu z Bogiem, o tyle anty-raj Baudelaire’a ukazuje niemożność osiągnięcia trwalszego pojednania nawet ze sobą samym. Możliwe są tylko chwilowe egzaltacje, po których następują przygnębiające doznania absurdu istnienia. Eden Baudelaire’a jest sztucznym rajem, w którym można tylko bywać. Na co dzień doświadczać można przede wszystkim cierpień. To „raj” bakchiczny, który przynosić ma chwilowe ukojenie bólu: „Żeby nie czuć straszliwego

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ekloga — inaczej sielanka.

²³⁰ Ch. BAUDELAIRE: *Krajobraz*. Tłum. M. LEŚNIEWSKA. W: Ch. BAUDELAIRE: *Kwiaty zła...*

ciężaru Czasu, który miażdży wam barki i zgina grzbiet ku ziemi, musicie się wciąż upijać [...] winem, poezją, albo cnotą, wedle upodobania [...] byle się upić²³¹.



Wgląd ejdetyczny. Fot. D. Rymar

²³¹ Ch. BAUDELAIRE: *Upijajcie się*. W: IDEM: *Paryski splin. Poematy prozą*. Tłum. R. ENGELKING. Łódź 1993, s. 149, cyt. za: K. RYBIŃSKA: *Wino i życie w poezji Charlesa Baudelaire'a*. „Polilog. Studia Neofilologiczne” 2013, nr 3, s. 171.

Rozdział 3

Ogrody myśli

Wstęp

W wielu opracowaniach dotyczących sfery kultury wspomina się o metaforycznym użyciu słowa *cultura* przez Cyserona w *Rozmowach tuskulańskich*. Rzadko jednak mówi się o tym, że termin ten pojawia się w kontekście filozoficznego myślenia, inspirowanego założeniami Akademii Platońskiej i Arystotelesowskiego Liceum. Cyseron zakłada niewystarczalność wysokiego wykształcenia, o ile nie jest ono połączone z właściwym sposobem bycia: „[...] nie wszystkie wykształcone dusze przynoszą owoce [...] podobnie jak pole [...], chociaż żyzne nie może być urodzajne bez uprawy, również i dusza bez nauki. Jedna rzecz bez drugiej jest więc bezsilna. Uprawą duszy zaś jest filozofia: ona wyrывa z korzeniami wady i przygotowuje dusze do przyjęcia ziarna, powierza im je i, że tak powiem, zasiewa, aby dojrzawszy przyniosły jak najbardziej obfite owoce”²³².

Historii kultury, w tym również dotyczącej ogrodnictwa, nie sposób w pełni zrozumieć, wykluczając z niej filozofię. Jej wkroczenie na arenę dziejów sprawiło, że dotąd nieproblematyzowany świat mitów, regulujących ludzkie działania, powinności i fundujących hierarchie społeczne, uległ zdynamizowaniu. Sztuka przestała być jedynie formą „pamięci plemiennej” oraz narzędziem propagandy władzy, lecz stała się względnie samodzielną dyscypliną, którą rządzą własne prawa. Zapoczątkowany przez Platona krytyczny namysł nad sztuką nie stracił do dziś na znaczeniu. Przeciwnie — w czasach dominacji kultury technicznej i kultu pieniądza, kiedy kurczy się ludzka samowiedza, a wraz z nią przestrzenie wolności zarówno te zewnętrzne, jak i wewnętrzne — pytania stawiane przez filozofię, i niektóre udzielone przez nią odpowiedzi, stają się wyzwaniem dla intensywniejszego ponawiania refleksji o miejscu człowieka w świecie.

Zagrożenia człowieczej wolności nie zostały przewyciężone z chwilą ogłoszenia krytyki rozumu instrumentalnego przez Jeana Jacques’a Rousseau. Świadczy o tym niepokój Nietzschego, Heideggera czy myślicieli krytycznych przełomu XX i XXI w. Żadnej z odpowiedzi udzielonych dotychczas nie można uznać za ostateczne rozwiązanie ludzkich rozterek w złożonym i wciąż komplikującym się świecie. Szczególnie nie mogą odgrywać tej roli nihilistyczne koncepcje nakazujące wycofanie się filozofii w przestrzeń **mikrologicznych** sporów. Przeradzają się one bowiem w jałową retorykę,

²³² CYCERON: *Rozmowy tuskulańskie*, II, 5. Tłum. J. ŚMIGAJ. Warszawa 2010, s. 69.

wyrażającą niemoc rozwiązania jakichkolwiek problemów, a przecież ich ilość wzrasta w dynamicznym świecie. Dekonstrukcja metafizyki miała uwolnić człowieka od przemocy władzy, uczyniła go tylko bardziej wobec niej bezradnym. Aktualne jest więc postulowane przez Friedricha Nietzschego odwrócenie się od nihilizmu, który w ostateczności prowadzi do wyzwolenia samobójczego „instynktu” — chęci zniknięcia z areny dziejów. W złożonym **ogrodzie myśli**, w którym wyrasta szereg gatunków i odmian refleksji, niektóre dawniej udzielone wskazówki wydają się wciąż istotne. Aktualna okazuje się diagnoza Platona i kolejnych myślicieli klasycznych, że o kształcie społeczeństw decyduje świadomość poszczególnych jednostek. Na wielu polach kultury nie osiągnęliśmy jeszcze sposobu myślenia podporządkowanego jakościowym wymiarom. Nawet jeśli potrafimy rozpoznawać zło i dobro, w ich różnych egzemplifikacjach, to trudno nam je realizować w życiu zarówno prywatnym, jak i społecznym.

Eudajmonia jako filozoficzne i artystyczne Elizjum

Filozofia w klasycznej Grecji była przede wszystkim poszukiwaniem szczęśliwego i godnego życia. Mimo tego, że cel ten przyświeca większości koncepcji starożytnych, to sposoby jego osiągnięcia formułowano różnie. Większość myślicieli tego okresu usiłowało przezwyciężyć lęk przed śmiercią. Heraklit sentencjonalnie mówi: „nieśmiertelni są śmiertelnymi, śmiertelni nieśmiertelnymi, żyjąc ich śmiercią i umierając ich życiem”²³³. Filozof z Efezu wskazywał, że poszukiwanie siebie, w zgodzie z kosmicznymi prawami, wyzwala nas z fałszywego, zbyt lokalnego rozumienia rzeczywistości. W szerokim rozumieniu, śmierć i życie są różnymi wymiarami tej samej rzeczywistości, którą rządzi *Logos*. Filozof, widząc harmonię przeciwieństw „jak w łuku lub lirze”, sam winien osiągnąć harmonię, wiedząc, że przeciwieństwem życia jest śmierć, a śmierć jest miejscem dla kolejnych form życia.

Pitagorejczycy w filozofii widzieli proces oczyszczania siebie z cielesnych pożądań, co miało prowadzić do uwolnienia zawartej w nas cząstki boskości. W starożytności zagadnienie to najpełniej podjął Platon, który w *Fedonie* rozważa hipotezę nieśmiertelności duszy. Filozof zakłada w punkcie wyjścia, że bytom zmysłowym, zmiennym odpowiadają niezienne byty idealne, np. matematyki czy geometrii. Te niematerialne i niezniszczalne przedmioty rozpoznać można tylko „oczami duszy”. Według Platońskiego Sokratesa podobne ujmowane jest przez podobne, zatem dusza, która uchwytuje to, co niezniszczalne, sama również jest nieśmiertelna. Dusza ponadto doświadcza rzeczywistości nadzmysłowej, przeczując istnienie bóstw. Hierarchię dusz ludzkich wyznacza stopień ich czystości, to znaczy niezależności od przemijających dóbr ziemskich. Oczyszczona z przywiązania do ziemskich wartości dusza jest najbliższa rzeczywistości boskiej, dlatego też tylko taka dusza może dostąpić chwały wiecznego obcowania z istotami doskonałymi. Niemniej chwilę później Sokrates podważa sensowność prowadzenia tego rodzaju rozważań. Wyraża przy tym sceptycyzm odnośnie do możliwości przeprowadzenia dowodu dyskursywnego. Co wynika stąd, że przedkłada sposób życia ponad retoryczną sprawność.

Platon odcina się od metafizyki, wedle której istnieje Bóg, z wyjątkiem wewnętrznego doświadczenia danego człowieka. Platoński Sokrates zdaje sobie sprawę, że argumenty apologetyczne nie prowadzą do uzyskania dowodu *sensu stricto*, są bowiem przesłankami

²³³ Cyt. za: G.S. KIRK, J.E. RAVEN, M. SCHEFIELD: *Filozofia przedsokratejska. Studium krytyczne z wybranymi tekstami*. Tłum. J. LANG. Warszawa—Poznań 1999, s. 210 (DK 22 B 62 — H. DIELS, W. KRANZ: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, fr. 62, Berlin 1952).

zewnątrznymi wobec wewnętrznych przeżyć podmiotu. Autentyczną, zbawczą od lęków wiarę można uzyskać tylko na poziomie wewnętrznego doświadczenia. Zdrowie duszy wymaga, by przyjąć niepewne poznawczo założenia z niezachwianą pewnością: „więc naprzód — powiada — tego się wystrzegajmy i obwarujmy duszę przed tym, jakoby w ogóle nie istniały dowody zdrowe i mocne, ale pomyślmy raczej, że to my jeszcześmy do zdrowia nie doszli. Ale trzeba być mężczyzną przecież i trzeba sobie powiedzieć: będę zdrow; ty i wy wszyscy dlatego, że macie jeszcze całe życie przed sobą; ja dlatego, że mnie właśnie śmierć czeka”²³⁴.

Platon stara się wskazać, że w warstwie dyskursywnej nie dotyka się jeszcze istoty problemu. Spór najczęściej zmierza do uzyskania doraźnej przewagi intelektualnej, częściej jest erystyką niż rozpoznaniem stanu rzeczy. Takie gry są przejawem powierzchownego myślenia. Dlatego platoński Sokrates krytycznie wyraża się o wartości sporów religijnych: „Tymczasem w tej chwili odnoszę się do tej kwestii bodajże nie tak, jak filozof, tylko raczej jak człowiek bez żadnej kultury, który się spierać lubi. Tacy ludzie, kiedy się spierają, mało się troszczą o to, jak się ma rzecz sama, o którą idzie w dyskusji, a tylko o to dbają, żeby i drudzy byli tego zdania, które oni założyli w rozmowie. Ja mam wrażenie w tej chwili, że i ja sam tym tylko się od nich różnić będę, że nie tyle o to będę dbał, aby drudzy, tu obecni, uważali za prawdę to, co powiem, chyba żeby się to ubocznie zdarzyło, ile raczej o to, żebym ja sam jak najbardziej był tego zdania”²³⁵.

Nieco dalej Platon jak gdyby antycypuje rozwiązanie, które po stuleciach przedstawi Blaise Pascal w postaci „zakładu”: „Bo liczę sobie tak, przyjacielu miły — zobacz, jaki jestem wyrachowany: Jeżeli jest przypadkiem prawdą to, co mówię, to ładnie jest być o tym przekonany. A jeżeli nic nie ma po śmierci, to przynajmniej przez ten czas, teraz przed śmiercią, mniej się będę uprzykrzał towarzystwu skargami. A ta moja pomyłka nie będzie trwała, dalej razem ze mną — to byłoby źle — tylko niedługo potem zginie”²³⁶.

Platoński Sokrates zauważa, że autentycznie wierzący człowiek „wygrywa” w każdej sytuacji. W doczesnym życiu uzyskuje poczucie pewności, co ułatwia mu wytrwanie przy moralnie słusznych wyborach. Wiedząc, jak omylna jest ludzka natura, człowiek autentyczny trwa w **dobrej nadziei** (*euelpis*), słuszności godnego postępowania, mimo że zdaje sobie sprawę, iż nie może liczyć na sprawiedliwość labilnych ludzkich sądów. Niemniej Platon zdaje się zatrzymywać przed rozstrzygnięciem. Kryteria poznawcze, którymi dysponuje człowiek, nie pozwalają rozstrzygnąć założeń co do transcendentnej rzeczywistości. Założenie: pozytywne, jak i negatywne nie mogą być dostatecznie uzasadnione, tzn. nie mogą osiągnąć poziomu dowodu. Sokratejska mądrość polega na wiedzy o własnej niewiedzy, również w wymiarze eschatologicznym. Filozof wskazuje kres możliwości poznawczych, zarazem uwypuklając znaczenie wewnętrznej, osobistej intuicji. *Implicite* tam, gdzie Platon ucieka się do mitu, metafory, poetyckiej obrazowości, tam wskazuje momenty niedostępne opisowi dyskursywnemu.

Antycypacja jest jednym z istotnych aspektów w rozwiązaniach aktualnych problemów, a przecież opiera się na znacznym udziale nieokreśloności. Granicznym doświadczeniem jest śmierć, nie stanowi ona jednak granicy w świecie wyobraźni, odczuć i myślenia. Można tu mówić o swoistej „empirii” ducha, wszak wielu ludzi intencjonalnie wychodzi poza sferę doczesnego życia. Od czasów Platona filozofia podejmowała wiele konkurencyjnych sposobów poradzenia sobie z lękiem śmierci. W Grecji poza pitagorejczykami i neoplatonikami niewielu myślicieli opowiadało się po stronie

²³⁴ PLATON: *Fedon*, 90 e. Tłum. W. WITWICKI. Łódź 1982.

²³⁵ Ibidem, 91 a—b, s. 435.

²³⁶ Ibidem, 91 b—c.

eschatologii pozytywnej, koncentrując się głównie na właściwym przeżywaniu życia aktualnego. Filozofia scholastyczna była z kolei podporządkowana idei zmartwychwstania, co sprawiło, że koncepcje nabierały mniej lub bardziej dogmatycznych cech. Niemniej krytycyzm, który jest niezbywalnym składnikiem filozofowania, sprawił, że kolejne dowody upadały, nie wytrzymując prób falsyfikacji. Ostatnimi, spośród najbardziej znanych filozofów, którzy podjęli się **wielkiej narracji** życia, byli: Nietzsche, a następnie Heidegger, który przejął po słynnym „szaleńcu filozofii” znaczną część argumentów. Obydwaj myśliciele w istocie proponują model grecki, z wyłączeniem eschatologii pozytywnej. Według Nietzscheańskiego Zaratustry, właściwy sposób bycia wiąże się z koniecznością przeciwstawienia się bezrefleksyjnemu przyjmowaniu kazuistycznych reguł. W każdym wypadku ma to być proces wykuwania własnego sposobu bycia, który jest wyzwaniem się z lęków. Strach to rezultat resentymentów wynikających bądź to z poczucia winy, bądź oskarżenia innych o własne nieumiejętności osiągania życiowych celów. W obydwu wypadkach takie życie jest niewłaściwe, ponieważ uniemożliwia rozwiązywanie problemów aktualnych. W przypowieści o *Przywidzeniu i zagadce* Zaratustra widzi czarnego węża, który wszedł w usta pasterzowi i wgryza się w jego wnętrzności. Zaratustra usiłuje pomóc pasterzowi, chwyta dłonią węża, próbując go wyrwać — „nadaremnie”. Wspominając ten obraz, Zaratustra mówi — „wtedy krzyknęło coś przeze mnie: »Gryź! Gryź! Łeb! Odgryź!« [...] Pasterz zaś ugryźł, jak doradził mu mój krzyk; ugryźł jak należy. Daleko od siebie wypluł łeb węża i zerwał się. Już nie pasterz, już nie człowiek — przemieniony śmiał się²³⁷. Pasterz to człowiek, któremu udało się uwolnić od reaktywnego ciężaru resentymentów. Zaratustra zaś jest głosem samej natury: nie może pomóc nikomu wbrew jego własnej wrażliwości, może uczyć tylko tego, kto na taką naukę jest otwarty. Być może dlatego w obrazie pojawia się pasterz — człowiek gór; a nie człowiek miasta, który w obrazach Nietzschego jest już do gruntu zepsuty — niezdolny do jakościowej przemiany. Niezdolność wynika stąd, że taki człowiek myśli i działa według schematów, koncentruje się na tym, jak będzie postrzegany. Im bardziej żyje „życiem pożyczonym”, tym mniej w nim jest naturalnej energii, która stanowi nie tylko warunek autentycznego życia, ale jest też źródłowa dla twórczości. Analogiczną myśl konstruuje Heidegger, przy czym w koncepcji tej myślące indywiduum, w terminologii filozofa *Dasein* („Jestestwo”) jest już całkowicie zdane na własne siły. U Nietzschego nawet Zaratustra potrzebował obecności innych, podobnych do siebie — ludzi wyższych. Natomiast *Dasein* jest skoncentrowane na projektowaniu siebie w perspektywie śmierci. Właściwym życiem kierować ma „troska” o odpowiednie zagospodarowanie pozostałego czasu. Obydwaj myśliciele *implicite* przyjmują rozwiązanie Epikura. Kiedy Nietzscheański Zaratustra pociesza umierającego linoskoczka, zapewniając go, że nie ma ani piekła, ani w ogóle życia po śmierci, to wygłasza w istocie myśl założyciela ogrodu, że nie należy się bać śmierci, ponieważ wraz z jej nadejściem nas już nie ma, a więc ona nas nie dotyczy. Idee epikurejczyków najlepiej może wyraził Lukrecjusz, mówiąc, że „śmierć człowieka żyjącego w błogostanie zdrowego ducha to odejście sytego biesiadnika z uczty”. Niemniej ta odpowiedź nie zadowoli każdego człowieka. Niektórzy, żeby osiągnąć stan harmonii ducha, potrzebują odpowiedzi pozytywnych, sięgających poza granice śmierci. Motywem przewodnim starożytnych koncepcji jest założenie **autarkiczności** ludzkiej jaźni, którą osiąga się w wyniku nieustannej pracy nad sobą. Stąd każdy człowiek powinien znaleźć własny mit, który pomoże mu odzyskiwać wewnętrzne siły, które bywają nadwątlane w życiowych „walkach”.

²³⁷ F. NIETZSCHE: *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Tłum. S. LISIECKA, Z. JASKUŁA. Łódź 2012, s. 173.

Słuszne wydaje się przekonanie Maksimosa z Tyru czy Heideggera, że autentyczna twórczość jest wyrazem tego samego dążenia co filozofia, chociaż poprzez inne formy. Filozofia jednak, odmiennie niż sztuka, swoje intuicje weryfikuje w uzasadnieniu intuicji. Z tego też powodu istotna jest dla sztuki, ponieważ do rzadkości należą artyści o głębokiej samoświadomości, którzy potrafią uzasadnić potrzebę tworzenia. Filozofia — jak zauważał to Maksimos z Tyru — nie ma dostatecznie atrakcyjnej formy, żeby przekonać do siebie wszystkich ludzi, poszukujących wewnętrznej harmonii. Z kolei sztuka, w tym również ta, która zajmuje się kształtowaniem krajobrazu, może konkretyzować obrazy wewnętrznej harmonii, ułatwiając odbiorcom ich odkrywanie w sobie samym. Ponadto artyści pokazują, że można osiągnąć raje w mikroświecie wypełnione silnym uczuciowym związkiem dwojga ludzi. Taką metaforyczną funkcję spełniał np. mit o *Bakcis i Filemonie*, który pobudzał wyobraźnię wielu twórców założeń ogrodowych, w tym Izabelę Czartoryską, Helenę Radziwiłłową czy Iana Hamiltona Finlaya. Filozofia to jedyna dyscyplina wiedzy, która nieustannie problematyzuje swoje własne założenia, stąd też jest najmniej dogmatyczna. Z tego powodu może podejmować dialog ze sztuką, pokazując jej możliwości, ale i ograniczenia. Wówczas przyjmuje rolę metatwórczości, do którego to poziomu odwołują się tylko nieliczni artyści, podejmując zagadnienie twórczej samoświadomości. Takie rysy można znaleźć w twórczości Homera, Wergiliusza, Dantego czy Baudelaire'a. Ten ostatni pokazuje, że świątynia naszych myśli to najbardziej intymny ogród; jedyny — zdaniem poety — w którym można pozwolić sobie na pełne otwarcie i szczerość. Zagadnienie to w filozofii poruszane jest niemal od jej początków, intuicje te można rozpoznać u pitagorejczyków, Heraklita, wyraźniej jeszcze u Parmenidesa, a zwłaszcza u Platona. Filozofia odkrywała, że w pozornie banalnych światach ukrywać się może to, co boskie. Stąd Grecy nie patrzyli na posągi bogów, li tylko jako reprezentację piękna ludzkiego ciała, lecz alegoryczne ujęcie świata myśli. Jak mówi Dion Chryzostom: „Rozumu i myśli samej przez się ani rzeźbiarz, ani malarz nie jest zdolny przedstawiać, bo nikt żadną miarą nie może tego oglądać ani opisać. Radzimy sobie w ten sposób, że dajemy bogu ciało ludzkie jako naczynie myśli i rozumu. Choć nie posiadamy wzoru, usiłujemy przez rzeczy dostępne i wyobrażalne ukazać to, co niewyobrażalne i niedostępne, posługując się siłą symbolu”²³⁸. Odkrywano, że w zamarłym geście, grymasie twarzy skrywa się niepojęty świat ludzkich przeżyć i myśli, który ożywiać może tylko wyobraźnia widza. Portrety nie są więc tylko pustymi reprezentacjami wyglądków, lecz stają się „ogrodami myśli”. Wprawdzie widzimy je, znajdując się poza ogrodzeniem, lecz jakąś część tego, co za nim się skrywa, możemy rozpoznać. Dzieje się tak również wtedy, gdy mamy do czynienia z „kommemoratywnymi” śladami wrażliwości, zawartymi w dawnych dziełach sztuki. Czas miniony, reprezentowany przez zabytki kultury, przestaje być martwy w chwili, gdy zwraca się w jego stronę uważne „oko” widza.

²³⁸ DION CHRYZOSTOM: *Oracje*, XII.59; cyt. za: W. TATARKIEWICZ: *Historia estetyki*. T. 1: *Starożytność*. Warszawa 1985, s. 279.



Delphica. Fot. D. Rymar

Ogrody Czesława Miłosza

Czesław Miłosz w *Ogrodzie nauk* wskazuje jedną z możliwych strategii w refleksji o sztuce. Metaforycznie zauważa we *Wstępie*: „ogród jest moją prywatną księgą różności”, dodając, że układ książki „zostawia miejsce przypadkowi”²³⁹. Chwilę później wyjaśnia, że „nie może być inaczej, skoro ilość bombardujących nas obrazów i informacji... jest ogromna”²⁴⁰. Brak systematycznego ciągu argumentacji może pociągać jednak za sobą konsekwencję w postaci chaotycznego, i przez to powierzchownego, odbioru „kalejdoskopowych” wypowiedzi. Można też słowa poety odebrać jako wyzwanie rzucone czytelnikowi, by wkomponował wybrane argumenty w przestrzeń własnego rozumienia i odpowiednio je uporządkował. Zwieńczeniem tego zbioru esejów jest przekład *Księgi Koheleta*, co można traktować jako trop, w jakim kierunku odczytywać rozproszone uwagi z zakresu teorii sztuki. Miłosz we wstępie do tej książki wyjaśnia powody rozpoczęcia pracy nad translacją wybranych tekstów biblijnych. Zauważa, że dotąd nie udało się wykształcić języka, który należycie oddawałby sprawiedliwość sakralnej treści *Biblii*: „nie ma dzisiaj polszczyzny zdolnej tekst biblijny unieść, trzeba ją dopiero stworzyć”. W ocenie Miłosza *Eklezjasta* to „najbardziej pesymistyczny utwór, jaki napisano”; co rodzi pytanie: dlaczego akurat ta księga znalazła się w zbiorze esejów?²⁴¹ Przekład ten zamyka zbiór refleksji Miłosza

²³⁹ C. MIŁOSZ: *Ogród nauk*. Lublin 1986, s. 6.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Ibidem, s. 224.

w *Ogrodzie nauk*, co można traktować jako wyraz pesymizmu odnośnie do możliwości powrotu poezji do afirmacji świata. Niemniej, gdyby Miłosz był sceptykiem radykalnym, to, chcąc zachować konsekwencję, musiałby zamilknąć, zarówno jako poeta, jak i teoretyk literatury. Można też zauważyć, że w ponury nastrój *Eklezjasty* wplecione są wątki pozytywne: „Wesel się młodzieńcze, / w dzieciństwie twoim, / wdzięcznym sercem przyjmuj dni młodości twojej”²⁴². Można zaryzykować tezę, że analogiczny sens Miłosz chce wydobyć w ogólnym przesłaniu *Ogrodu nauk*. Jego autor ani nie uprawia kwiatyzmu, obiecując adeptom sztuki sięgnięcie po laury, o ile wytrwają na swojej drodze, ani nie popada w przesadny pesymizm. Podkreśla jedynie, że na ogół artysta nie dysponuje zdolnościami profetycznymi. „Kto pisze, idzie za swoim ideałem danego języka i danej kultury. Nie musi przegrać, ale może przegrać — i wtedy, nawet jeżeli stworzył arcydzieła rytownictwa i kaligrafii, będą one wyrzucone na śmietnik, natomiast wysoko ocenione będzie to, co dla niego było tandetą”²⁴³. W innym eseju przywołuje gorzkie uwagi z opowiadania Tomasza Manna: „teraz zgodziłbym się z autorem *Tonia Krögera*, kiedy mówił, że literatura nie jest powołaniem, ale przekleństwem; mogę też dodać nowe argumenty”²⁴⁴. Wśród nich wymienia tempo zmienności stylów w sztuce i ocenia, że jest to „zjawisko nowe, właściwe naszemu stuleciu i odbywa się jakby wyścig pomiędzy coraz mniej rzeczywistym słowem a coraz bardziej niema rzeczywistością”²⁴⁵. Poeta opowiada się przy tym za jedną z najstarszych kategorii służących opisom dzieł sztuki: „przyjmuję [...], że stara teoria o naśladownictwie, jako *mimesis*, zawsze się sprawdza”²⁴⁶. Pozornie popada w sprzeczność, kiedy chwilę później dodaje, że literatura „okazuje się coraz bardziej bezsilna wobec tego, co objawia się nam jako rzeczywistość”²⁴⁷. Analizując przykład twórczości Kafki, zauważa, że jego dzieło jest doniosłe, ponieważ „była w nim ogromna wola, żeby pozostać wiernym rzeczywistości”²⁴⁸. W ocenie Miłosza siła wyrazu, jaką osiągnął autor *Procesu*, wynika z poruszania się „po swojej orbicie”, z której to perspektywy ukazuje zarazem — „wszechmoc i beztwarzowość”²⁴⁹. Kafka, jak zauważa Miłosz, zastępuje „opis ludzi i zdarzeń przypowieścią i metaforą”. Strategia ta ma archaiczne korzenie, sięga czasów, gdy ludzka wyobraźnia zanurzona była w mitach, nie rozpoznając w nich jeszcze swojej własnej aktywności. Widać ją np. w *Tekstach Piramid*, *Gilgameszu*, *Biblii* czy *Boskiej komedii*. Miłosz, parafrazując słowa Gombrowicza, dodaje jeszcze inną trudność — „nie my mówimy językiem, ale »język mówi nami«”²⁵⁰. Nie przekreśla to możliwości opisu rzeczywistości, lecz wskazuje na nasze ograniczenia. Dochodzi do tego jeszcze inny problem: „żadne seminarium filozoficzne nie wyczerpie zagadnień, jakie nasuwa *mimesis*”. Miłosz łączy odwołanie do tej nieostrej kategorii z postulatem „chłodnej, wybrednej postawy” — z *Tonio Krögera*. Mimo to, w ocenie Miłosza, poezja „niedostatecznie” okupuje „swoją grzech pierworodny”. Jej wina polega na tym, że „jest rodzajem zemsty na życiu”²⁵¹, po traumie obydwu Wojen, artyście pozostają bowiem jedynie „demoniczne” środki wyrazu. Sceptycyzm Miłosza łączy się z jego przeciwieństwem, choć afirmatywne wypowiedzi trudniej wychwycić w refleksji poety. Postulat „chłodnej, wybrednej postawy” dotyczy nie tylko obserwacji świata,

²⁴² *Eklezjasta*. Tłum. C. MIŁOSZ. W: IDEM: *Ogród...*, s. 250.

²⁴³ C. MIŁOSZ: *Mickiewicz*. W: IDEM: *Ogród...*, s. 139.

²⁴⁴ IDEM: *Niemoralność sztuki*. W: IDEM: *Ogród...*, s. 160.

²⁴⁵ *Ibidem*, s. 165.

²⁴⁶ *Ibidem*, s. 161.

²⁴⁷ *Ibidem*, s. 162.

²⁴⁸ *Ibidem*, s. 166.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*, s. 167.

ale także sposobu pracy nad relacją pomiędzy formą i narracją. Artysta wprawdzie powinien dążyć do naznaczenia swoją twórczością trwalszego śladu w kulturze, ale jedyne, co może zrobić, to sumiennie wykorzystać własne i zastane środki, filtrując je w starannym wyborze. Nie jest to zatem bezwiedne poddanie się nieokreślonym siłom, które jedni nazywali natchnieniem Muz, a inni pasją „geniuszu”. Miłośz ich nie wyklucza, lecz akcentuje doświadczenia obce zwolennikom niekontrolowanej ekspresji — chłodną kalkulację. Jak się wydaje, autor *Ogrodu nauk implicite* dopuszcza możliwość „rozgrzeszenia” poezji z „grzechu pierworodnego”, o ile poeta wykona rzetelnie swoje zadanie, a ziarno jego zasiewu padnie na użyźniony grunt „pojętnych” odbiorców²⁵². Sens rozważań Miłosza można „zilustrować” słowami Norwida: „oryginalność więc jest tylko sumiennością dodatnią w obliczu źródeł”²⁵³. W inspiracji ideami Heraklita wolno powiedzieć, że w dramacie świata, który jest nieustannym ruchem przeciwieństw, możliwe są powroty do Edenu. Taka umiarkowana odpowiedź jest — jak się wydaje — zgodna z duchem zadeklarowanego agnostyka, jakim był Miłosz.

Podsumowanie

Sztuka i filozofia — jak zauważył Heidegger — w niepozornych śladach, odkrywać mogą najgłębsze światy, również takie, które dla naukowego i technicznego myślenia są absurdem²⁵⁴. Niemniej filozofia jawi się wielu ludziom jako ogród otoczony zbyt wysokim murem. Mikroświaty ujawniane przez poezję, malarstwo, rzeźbę, fotografię czy efemeryczne obrazy mediów ruchu, począwszy od muzyki i teatru, mogą unaoczniać prostą prawdę epikurejskiego ogrodu, że o ile człowiek tylko żyje, ma dostateczny dar, żeby powracać do eudajmonicznego nastroju²⁵⁵, nawet jeśli są to tylko chwile — jak u Baudelaire’a. Ogrody Poussina, impresjonistów, Gierymskiego czy Mehoffera — sugestywnie wyrażają tę prawdę, afirmując chwilowe przebłyki naturalnego piękna. Może ono odsłaniać się jako niewypowiedziane dopełnienie nawet w czasie, gdy turpistyczne tendencje zdają się dominować. Piękno natury, analogicznie jak w „teologiach apofatycznych”, może być więc przywoływane poprzez negatywną dialektykę anty-ogrodów. Dotyczy to również ekspresji artystycznej realizowanej przez nowe media. Jednakże takie dopełniające „widzenie” wymaga aktywności odbiorcy.

Ogród w węższym znaczeniu oznacza ludzki sposób porządkowania natury. Jest więc miejscem, gdzie istotną rolę odgrywa umiejętność (grec. *téchne*) kształtowania natury. Technologia od zarania dziejów pełniła tu istotną funkcję — już we wczesnej starożytności budowano systemy nawadniające, tworzone narzędzia ułatwiające uprawę czy urządzenia do przetwarzania zbiorów. Dzisiaj na rzecz ogrodnictwa pracuje szereg gałęzi przemysłu. Ogrody są zatem dialogiem natury z techniką.

Dotyczy to również wymiaru intencjonalnego. Dawne techniki malarskie pozwalały bądź to rejestrować ogrody istniejące, bądź kreować artystyczne wizje. Dzisiaj tę pierwszą funkcję może spełniać również fotografia, a drugą — symulacja komputerowa. Ta ostatnia odgrywa istotną rolę w projektowaniu architektury krajobrazu, ale również wykorzystywana bywa do tworzenia obrazów estetycznych — pozbawionych funkcji użytkowych.

²⁵² Por. PINDAR: *Olimpia*, II. 85.

²⁵³ C.K. NORWID: *Pisma wybrane. Proza*. Wybrał i objaśnił J.W. GOMULICKI. Warszawa 1968, s. 257.

²⁵⁴ M. HEIDEGGER: *Wprowadzenie do metafizyki*. Tłum. R. MARSZAŁEK. Warszawa 2000, s. 29.

²⁵⁵ Słowo *eudaimonia* standardowo tłumaczone szczęście, jest to jednak rzeczownik złożony. Przedrostek *eu* oznacza: właściwy słuszny; natomiast *daimon* — to duch, czy też jaźń.

Pojęcie „ogród” pojawiło się — w ciągu wielu stuleci — w tylu kontekstach, że bywa ono traktowane jako synonim podejścia interdyscyplinarnego, swobody myślenia lub spontanicznej gry wyobraźni. Można mieć tylko nadzieję, że „ogrodnicy sztuki” wciąż tworzyć będą „Arkadie” dla przyszłych użytkowników „uprawy ducha”.

Bibliografia

- ABEN R., DE WITT S.: *The Enclosed Garden. History and Development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape*. Rotterdam 1999.
- Arkadia Heleny Radziwiłłowej: *Świątynia Diany*. <http://www.nieborow.art.pl/ogrody/arkadia/swiatynia-diany/> [dostęp: 19.02.2017].
- AUGUSTINE, St.: *De civitate dei*. Eds. B. DOMBART, A. KALB. Turnhout 1955.
- AUGUSTYN, św.: *Państwo Boże*. W. KUBICKI. Wstęp J. SALIJ. Kęty 2002.
- BAUDELAIRE Ch.: *Don Juan w piekle*. Tłum. M. JASTRUN. W: Ch. BAUDELAIRE: *Kwiaty zła*. <https://artofmag.files.wordpress.com/2012/08/ baudelaire-charles-kwiaty-zla-1.pdf> [dostęp: 18.02.2017].
- BAUDELAIRE Ch.: *Hen daleko*. Tłum. B. WYDZGA. W: Ch. BAUDELAIRE: *Kwiaty zła*. <https://artofmag.files.wordpress.com/2012/08/ baudelaire-charles-kwiaty-zla-1.pdf> [dostęp: 18.02.2017].
- BAUDELAIRE Ch.: *Krajobraz*. Tłum. M. LEŚNIEWSKA. W: Ch. BAUDELAIRE: *Kwiaty zła*. <https://artofmag.files.wordpress.com/2012/08/ baudelaire-charles-kwiaty-zla-1.pdf> [dostęp: 18.02.2017].
- BAUDELAIRE Ch.: *Paryski splin. Poematy prozą*. Tłum. R. ENGELKING. Łódź 1993.
- BAUDELAIRE Ch.: *Podróż na Cyterę*. Tłum. J. WACZKÓW. W: Ch. BAUDELAIRE: *Kwiaty zła*. <https://artofmag.files.wordpress.com/2012/08/ baudelaire-charles-kwiaty-zla-1.pdf> [dostęp: 18.02.2017].
- BEAUX N.: *Le Cabinet de curiosités de Thoutmosis III: Plantes et animaux du „Jardin botanique” de Karnak*. „Orientalia Lovaniensia Analecta” 1990, nr 36.
- BIBIK B.: *Zaświaty w utworach Homera, Wergiliusza i Dantego*. http://www.traditio-europae.org/artykuly_barbary_bibik/b_bibik_zaswiaty_w_utworach_homera_wergiliusza_i_dantego.html [dostęp: 16.02.2017].
- Biblia Tysiąclecia*. Poznań—Warszawa 1980.
- BLACK J., GREEN A.: *Słownik mitologii Mezopotamii: bogowie, demony, symbole*. Tłum. A. REICHE. Katowice 1998.
- BORGES J.L.: *Historie prawdziwe i wymyślone*. Tłum. A. SOBOL-JURCZYKOWSKI, K. PIEKAREC. S. ZEMBRZUSKI. Warszawa 1993.
- Breviario Grimani*. <http://www.breviariogrimani.eu/presentazione.html> [dostęp: 17.02.2017].
- BRODKA D., GREBER E., HAJDA W., KORPANTY J., RZEPIELA M.: *Słownik łacińsko-polski*. T. 2. Warszawa 2003.
- BUHL M.-L.: *The Goddesses of the Egyptian Tree Cult*. „Journal of Near Eastern Studies” 1947, Vol. 6, nr 2.
- CHROBAK M.: *Za sztabkę cyny. Archeologia przekładu ustnego*. „Przekładaniec” 2009, nr 21.
- COLE S.G.: *Landscapes, Gender and Ritual Space: The Ancient Greek Experience*. Berkeley—Los Angeles—London 2004.
- COLE S.G.: *The uses of water in Greek sanctuaries*. In: *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens*. Eds. R. HÄGG, N. MARINATOS, G.C. NORDQUIST. Stockholm 1988.
- CONKLIN E.: *Getting back into the Garden of Eden*. Lanham—New York—Oxford 1998.
- COPLESTON F.: *Historia filozofii*. T. 6: *Od Wolfa do Kanta*. Tłum. J. ŁOZIŃSKI. Warszawa 1996.
- CYCERON: *Rozmowy tuskulańskie*. Tłum. J. ŚMIGAJ. Warszawa 2010.
- DAINES A.: *Egyptian Gardens*. „Studia Antiqua” 2008, Vol. 6, nr 1.
- DALLEY S.: *Mesopotamian Gardens and the Identification of the Hanging Gardens of Babylon Resolved*. „Garden History” 1993, Vol. 21, nr 1.
- DANTE ALIGHIERI: *Boska komedia*. Tłum. E. PORĘBOWICZ. Kraków 2003.
- DIELS H., KRANZ W.: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin 1952.
- DOWDEN K.: *Olympian Gods, Olympian Pantheon*. In: *A Companion to Greek Religion*. Ed. D. OGDEN. Oxford 2007.
- Egipt. Świat faraonów*. Red. R. SCHULZ, M. SEDEL. Tłum. D. GORZELANY, A. KUBALA. Ożarów Mazowiecki 2008.

- Enciclopedia Dantesca*. [http://www.treccani.it/enciclopedia/charles-baudelaire_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/charles-baudelaire_(Enciclopedia-Dantesca)/) [dostęp: 4.02.2017].
- FINLAY I.H.: *Ian H. Finlay*. „Poetry Quarterly” 1946, Vol. 10, nr 4.
- FINLAY I.H.: *Selections*. Edited and with an Introduction by A. FINLAY. Berkeley—Los Angeles—London 2012.
- FOSTER K.P.: *Gardens of Eden: Exotic Flora and Fauna in the Ancient Near East*. „Yale Forestry and Environmental Studies Bulletin” 1998, nr 103.
- Gilgamesz*. *Epos babiloński i asyryjski, ze szczątków odczytany i uzupełniony, także pieśniami szumerskimi przez Roberta Stillera*. Tłum. R. STILLER. Kraków 2004.
- GRZELIŃSKI A.: *Angielski spór o istotę piękna. Teorie estetyczne Shaftesbury’ego i Burke’a*. Toruń 2001.
- HART G.: *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. London—New York 2005.
- HEIDEGGER M.: *Wprowadzenie do metafizyki*. Tłum. R. MARSZAŁEK. Warszawa 2000.
- HOMER: *Iliada*.
- HOMER: *Odyseja*. Tłum. L. SIEMIENSKI. Wstępem porzuciła Z. ABRAMOWICZÓWNA. Oprac. J. ŁANOWSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków 2003.
- Homerycki Hymn do Afrodyty*. Tłum. W. APPEL. <http://pantheon.pl/Homer-Hymn-do-Afrodyty-5>. [dostęp: 27.02.2017].
- HOULIHAN P.F.: *The animal world of the pharaohs*. New York 1996.
- HURWIT J.M.: *The Representation of Landscape in Early Greek Art*. In: *New Perspectives in Early Greek Art*. Ed. D. BUITRON-OLIVER. Washington 1991.
- Hymns, Prayers and Songs: An Anthology of Ancient Egyptian Lyric Poetry*. Transl. J.L. FOSTER. Ed. S. TOWER HOLLIS. Atlanta 1995.
- JOHNSTON P.S.: *Shades of Sheol: Death and Afterlife in the Old Testament*. Leicester 2002.
- KIRK G.S., RAVEN J.E., SCHEFFIELD M.: *Filozofia przedsokratejska. Studium krytyczne z wybranymi tekstami*. Tłum. J. LANG. Warszawa—Poznań 1999.
- KRAMER S.: *Historia zaczyna się w Sumerze*. Tłum. J. OLKIEWICZ. Warszawa 1961.
- LA MARCA F.: *Dante’s „Divine Comedy” as intertext of Baudelaire’s „Les Fleurs Du Mal”*. „French Studies Bulletin” 2003, Vol. 24, nr 89.
- LARSON J.: *A Land Full of Gods: Nature Deities in Greek Religion*. In: *A Companion to Greek Religion*. Ed. D. OGDEN. Malden, MA, 2007.
- LUBBOCK T.: *Ian Hamilton Finlay: Poet and conceptual artist who created in ‘Little Sparta’ a revolutionary idea of what a garden might be*. „The Independent”, 28.03.2017. <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/ian-hamilton-finlay-471858.html> [dostęp: 14.02.2017].
- LUDWISIAK M.: *Arkadia Heleny Radziwiłłowej — zagadnienie śmierci w XVIII-wiecznym ogrodzie*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Historica” 2003, nr 77.
- LUDWISIAK M.: *Postać Jana Jakuba Rousseau i jego wpływ na współczesnych*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Historica” 2007, nr 81.
- ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA J.: *Teokryt i poeci bukoliczni*. W: *Literatura Grecji starożytnej*. Red. H. PODBIELSKI. Lublin 2005.
- MAJDECKI L.: *Historia ogrodów*. Warszawa 1978.
- MAŚLANKA-SORO M.: *Owidiusz u Dantego na tle średniowiecznej tradycji literackiej*. „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2011, nr 6.
- MAŚLANKA-SORO M.: *Posłowie*. W: DANTE ALIGHIERI: *Boska komedia*. Tłum. E. PORĘBOWICZ. Kraków 2003.
- MC LAUGHLIN J.L.: *Review — “Philip S. Johnston, Shades of Sheol: Death and Afterlife in the Old Testament”*. „Journal of Hebrew Scriptures” 2004—2005, Vol 5. <http://www.jhsonline.org/reviews/review190.htm> [dostęp: 4.02.2017].
- MIELEWCZYK S.: *Pochodzenie wyrazów ważka, Libellula, Odonata*. „Odonatrix” 1(2), lipiec 2005.
- MIŁOŻ C.: *Ogród nauk*. Lublin 1986.
- MIZIOŁEK J.: *Willa Pliniusza Młodszego pod Rzymem i Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie w wizji Stanisława Kostki Potockiego. Kilka nowych ustaleń*. „Studia Wilanowskie” 2012, T. 19.
- MOTTE A.: *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*. Bruxelles 1973.
- NIETZSCHE F.: *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Tłum. S. LISIECKA, Z. JASKUŁA. Łódź 2012.
- NIWIŃSKI A.: *Mity i symbole starożytnego Egiptu*. Warszawa 1992.
- NOEGEL S.B.: *Greek Religion and the Ancient Near East*. In: *A Companion to Greek Religion*. Ed. D. OGDEN. Malden, MA 2007.
- NORWID C.K.: *Pisma wybrane. Proza*. Wybrał i objaśnił J.W. GOMULICKI. Warszawa 1968.
- OTTO W.F.: *Bogowie homeryccy*. <http://pantheon.pl/Walter-Friedrich-Otto-Artemida> [dostęp: 8.02.2017].

- OWIDIUSZ: *Metamorfozy*.
- PINDAR: *Olimpia*, II.
- PIWKOWSKI W.: *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne*. Warszawa 1998.
- PLATON: *Fedon*, 90 e. Tłum. W. WITWICKI. Łódź 1982.
- PYTLIŃSKI S.: *Odślonięcie grobowca Heleny Radziwiłłowej w Arkadii*. <https://bpk.parkilodzkie.pl/odsloniecie-grobowca-heleny-radziwillowej-w-arkadii,1175.html> [dostęp: 3.02.2017].
- RACZYŃSKA A.: *Wspomnienie o zmarłych ukochanych w eklogach Meliseus Giovanniego Pontana i Phillis Jacopa Sannazara*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica” 2013, nr 8.
- RANCIÈRE J.: *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Tłum. M. KROPIWICKI, J. SOWA. Wstęp M. PUSTOŁA, słownik K. MIKRUDA. Kraków 2007.
- ROUSSEAU J.-J.: *Emil czyli o wychowaniu*. Tłum. E. ZIELIŃSKI. Do druku przygotował F. WNOROWSKI. Wstępem i komentarzem opatrzył J. LEGOWICZ. T. 2. Wrocław 1955.
- ROUSSEAU J.-J.: *Wyznania*. Tłum. T. ŻELEŃSKI (BOY). Oprac. E. RZADKOWSKA. Wrocław 1978.
- SAGGS H.W.F.: *Wielkość i upadek Babilonii*. Przeł. J. NOWACKI. Warszawa 1973.
- The Medieval World of Nature: A Book of Essays*. Ed. J.E. SALISBURY. New York—London 1993.
- SCHILDGEN B.D.: *Dante's Utopian Landscape: The Garden of God*. In: *The Medieval World of Nature: A Book of Essays*. Ed. J.E. SALISBURY. New York—London 1993.
- TATARKIEWICZ W.: *Historia estetyki*. T. 1: *Starożytność*. Warszawa 1985.
- THOMAS G.: *Ian Hamilton Finlay (1925—2006). Biography*. „Scottish Poetry Library”. <http://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poetry/poets/ian-hamilton-finlay> [dostęp: 15.02.2017].
- VIRGIL: *Aeneid*. Transl. H.R. FAIRCLOUGH.
- WALLIS BUDGE E.A.: *The Mummy: A Handbook of Egyptian Funerary Archaeology*. Cambridge 2010.
- WALKER C.B.F.: *Pismo klinowe*. Tłum. A. REICHE. Warszawa 1998.
- WERGILIUSZ: *Eneida*. Tłum. Z. KUBIAK. Warszawa 1987.
- WEST M.L.: *Wschodnie oblicze Helikonu. Pierwiastki zachodnioazjatyckie w greckiej poezji i micie*. Tłum. M. FILIPCZUK, T. POLAŃSKI. Kraków 2008.
- WHELAN A.: *Powązki: szkoła uczuć i historii. Wychowanie młodych Czartoryskich*. „Rocznik Historii Sztuki” 2014, T. 39.
- WILKINSON A.: *Symbolism and Design in Ancient Egyptian Gardens*. „Garden History” 1994, Vol. 22, nr 1.
- WILKINSON A.: *The Garden in Ancient Egypt*. London 1998.
- WYSOCKI M.: *Eschatologia okresu prześladowań na podstawie pism Tertuliana i Cypriana*. Lublin 2010.
- ZEILINGA DE BOER J., CHANTON J.P., HALE J.R.: *New evidence for the geological origins of the ancient Delphic oracle (Greece)*. „Geology” 2001, nr 29.

The gardens of creativity

Summary

The first part of the book presents three main themes which, as a whole, are intended to be a framework for more specific descriptions in its second part. In the first chapter, entitled *Real gardens against the myths*, the author shows selected examples of landscape designs and discusses their utilitarian functions, their role in the religious cult, the mythical, symbolic and metaphorical contexts which have directly affected either programme assumptions of the gardens or a treatment of certain features of the landscape. The cultures of Egypt, Mesopotamia, Greece and Rome are discussed in these respects. The author addresses the intellectual foundation of English and sentimental gardens to clarify their strong ties with the ancient understanding of the landscape, describing on this background meaningful features of Arcadia park near Nieborów. The chapter concludes with a discussion of selected solutions in Little Sparta — a garden founded by Sue and Ian Hamilton Finlay near Edinburgh, Scotland. The second chapter, entitled *Gardens of Imagination*, discusses literary descriptions, abstracted from specific landscape implementations. Several examples of literature from different historical periods are invoked, with an emphasis on the role of sensuality. The author analyzes the fragments of the Egyptian *Book of Gates*, the epic of *Gilgamesh*, the *Bible*, *Divine Comedy* of Dante Alighieri, Charles Baudelaire's *Flowers of Evil*. The third chapter, entitled *The gardens of thought*, raises general epistemological issues, first: in terms of the philosophical proposals for overcoming the fear of death, and second: in terms of theory of art viewed from the perspective of the twentieth-century crisis of the *great narrations*.

The common theme of all the chapters is the *Garden of Eden*, whose main intentional “function” is to overcome the fear of death. This issue is discussed in the context of eschatological, agnostic, and nihilistic intuitions, organized according to their relationship with specific gardens (Chapter 1), with the literary themes (Chapter 2), and finally with the abstract contemplation on the condition of mankind and its representation in contemporary art (Chapter 3). Such a structure, inspired by Hegel’s description of the history of the *Absolute*, makes it easier to present the problems of gardens from various perspectives — specific relations with nature, aesthetic experience and thought of purely intellectual character. This approach, on the one hand, serves the clarity of argument by avoiding excessive complexity of description, and on the other, shows the complexity of the concept of “garden”, resulting from the build-up of different meanings over the millennia.