

ANDRZEJ PIENKOS
UNIwersytet Warszawski

OGRÓD ARTYSTY, POETY, MYŚLICIELA. TERYTORIUM TWORZENIA

Zjawisko, określane mianem „domu artysty” nie daje się zdefiniować jako wyraźnie określony przedmiot badań. Próbowaliśmy przed laty wydobyć spośród masy obiektów, bezrefleksyjnie często zbieranych pod tym szyldem, te (nazwane roboczo „domem sztuki”), które wyróżniała nie tyle przynależność do tego czy innego artysty, lecz twórcze przezeń ukształtowanie, nadanie mu form podobnych do dzieła sztuki, ale – co trzeba podkreślić zwłaszcza w odniesieniu do obiektów sprzed XX w. – nie statusu dzieła sztuki.

Przy tak pojętym „domu artysty” istniał często ogród. Twórca – pisarz, malarz, muzyk – bywał również ogrodnikiem-amatorem. Uprawianie ogrodu, czy to jako hobby, czy to jako wysoce wyspecjalizowanej działalności botanicznej, mogło stać się składnikiem szerszej aktywności twórczej, która z siedziby twórcy czyniła „dom sztuki”. Nie zawsze jednak był ów ogród wytworem tego „przymusu kreatywności”, który określałby istotę tak nazwanego zjawiska¹.

Zagadnienie ogrodu twórcy można rozpatrywać na dwa sposoby, być może niewykluczające się wzajemnie. Po pierwsze, z pozycji historyka sztuki ogrodowej, poszukując odniesień do typowych rozwiązań danej epoki, wzorów przejmowanych ze znanych realizacji lub traktatów teoretycznych itd.²; sposób drugi wynika z przeświadczenia, że ogrody tego typu, podobnie jak „domy sztuki”, rządzą się regułami twórczości indywidualnej, nie mają cech gatunkowych i zasadniczo nie należą do dziejów architektury i sztuki ogrodowej. Wymagają stosowania narzędzi badawczych różnych dyscyplin, a niekiedy nawet zawieszenia metod szeroko pojętej historii sztuki.

U początków sztuki ogrodowej pojawiają się wzmianki o ogrodach poetów, myślicieli, w odniesieniu do których splatają się oba wyżej wymienione poziomy badawcze. „Epikur [...] jako pierwszy zakładał ogrody w Atenach: tak też został on słusznie nazwany mistrzem i pomysłodawcą ogrodów”³. Na powiązanie miejsca studiów i tworzenia z ogrodem i widokami na naturę zwracali uwagę piszący o najbardziej znanych siedzibach twórców i myślicieli rzymskich. Dotyczy to m.in. ogrodów Cyncerona w Tusculanum, willi Laurentinum Pliniusza Młodszego, ogrodu Horacego przy jego rezydencji wiejskiej w Górach Sabińskich, pałacu cesarza Hadrianu w Tibur, a także rekonstrukcji ogrodu Owidiusza w Rzymie⁴. Pojawiały się w nich rozwią-

¹ Nawiązuję tu do rozważań wprowadzających książki: A. P i e n k o s, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005, wstęp, s. 7–14. Niniejszy tekst stanowi w wielu aspektach rozwinięcie propozycji zawartych w tej książce.

² Jedną z rzadkich prób takiej interpretacji jest tekst R. E c k e r t a, *Max Liebermann, der Wannsee-Garten und die Gartenkunst*, [w:] *Im Garten von Max Liebermann*. Katalog wystawy Alte Nationalgalerie, Hamburger Kunsthalle, hrsg. J. H o w o l d t, Berlin 2004, s. 50–62.

³ A. L o l l i o, *List imé Alberta Lollio, w którym sławi on willę...*, cyt. w tłum. J. M i k o ł a j e w s k i e g o za: M. S z a f r a n s k a, *Ogród renesansowy. Antologia tekstów*, Warszawa 1998, s. 232.

⁴ Zob. m.in. Th. L o r e n z, *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern*, Mainz 1965, s. 40; W. L i e b e n w e i n, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977, s. 13–14;

zania wyjątkowe, warunkowane szczególnym charakterem siedziby twórcy. W willi Hadriana np. miejscem najbardziej prywatnym była okrągła sztuczna wyspa pośrodku kolistego basenu, zwana niesłusznie od XVI w. Teatro Marittimo. Odosobnienie cesarza myśliciela na wodzie (z basenem-fosą) miało wynikać z potrzeby izolacji miejsca przeznaczonego do studiów⁵.

W epoce humanizmu „ceniący pracę umysłową czytelnicy pism starożytnych znaleźli w ogrodowym zaciszu również przybytek filozofii. Koncepcja «ogrodu filozoficznego», jakkolwiek zasilana starożytnymi wątkami, była w gruncie rzeczy dziełem renesansu i pomysłów interpretacyjnych renesansowego literaturoznawstwa. [...] Trzy starożytne «ogrody filozofii»: gaj Akademosa, park Likejonu i ogród Epikura, by urzeczywistnić się koło renesansowej willi, musiały być wzbogacone o wątek twórczości poetyckiej»⁶.

Ogród, który w epoce renesansu kojarzono niekiedy z domeną Saturna i melancholii, mógł być immanentnie powiązany z refleksją, zadumą, wreszcie tworzeniem⁷. Tak pojmowany, bardziej niż dom byłby figurą / prefiguracją *par excellence* miejsca tworzenia i wytworu tego tworzenia. A co za tym idzie metaforą i miniaturą świata, dzieła stworzenia⁸. Przypomnijmy początek *Pamiętników z grobu* René de Chateaubrianda: tekst autobiograficzny otwiera relacja z kupna siedziby pod Paryżem, w Vallée-aux-Loups, i emocjonalnie nasycony opis zakładania w niej ogrodu. Pisarz-ogrodnik swoją „prawdziwą pustelnię” charakteryzuje jako sad, ogród, las i pola je otaczające – o domu jako takim nawet nie wspominając. „Jestem przywiązany do moich drzew; do nich pisałem elegie, sonety, ody. Nie ma wśród nich ani jednego, którego nie pielęgnowałbym własnymi rękami, którego nie uwolniłbym od robaka toczonego jego korzenie, od gąsienicy przyklejonej do jego liścia; znam je wszystkie z imienia, jak zna się własne dzieci: to moja rodzina, nie mam innej, spodziewam się, że wśród niej umrę. Tu napisałem *Męczenników*, *Abenserażów*, *Podróż* i *Mojżesza*. [...] Dziś, 4 października 1811, w dniu moich urodzin i w rocznicę przybycia do Jerozolimy, bierze mnie ochota rozpoczęcia historii mego życia»⁹.

Hermann Hesse, przywiązujący wielką wagę do kultywowania swego miejsca na ziemi, wskazuje nam liczne możliwe wątki rozumienia ogrodu tworzenia / tworzenia ogrodu: „Jeśli dziś ogród wydaje się pusty, to dla tego, kto tam pracuje, wszystko już rozkwita – w zarodku czy w fantazji. Na grządkach kwitnie życie – tu jasnozielona sałata, tam wesoły groszek, dalej truskawki. Wyrównujemy zagrądzoną ziemię, pod sznurek wyznaczamy piękne, równe grządki, na których powinny wzejść rośliny, na rabatach rozsadzamy kwiaty podług przewidywanych barw i kształtów, w kępie błękitu i bieli sadzimy roześmianą czerwień ujętą w ramę niezapominając przetkanych rezedą, nie szczędzimy jasnej nasturcji, z myślą o letnich biesiadach przy winie tu i tam zostawiamy miejsce dla kępy rzodkiewek. Ten, kto obsiewa ogród, odczuwa radość i pychę stwarzania, oto bowiem może podług własnego zamiaru i własnej woli ukształtować połąć ziemi, może stworzyć sobie na lato ulubione owoce, ulubione kolory, ulubione zapachy. Małą grądkę, kilka metrów kwadratowych gołej ziemi, może przeobrazić w feerię barw, pociechę dla oczu, rajski ogródek. Ale tylko w ciasnych granicach. No bo w końcu, niezależnie od wszystkich uciech i całej fantazji, człowiek musi chcieć tego samego, czego pragnie natura, musi pozwolić, by ona sama kształtowała i troszczyła się. A natura jest nieubłagana. Owszem, pozwala by trochę ją komplementować, wydawałoby się, że nawet daje się trochę przechytryć, ale później z tym większą surowością dochodzi swych praw»¹⁰.

Analogię „ogrodnik-poeta”, porównanie tworzenia w materii natury i w wyobraźni wprowadził zapewne jako pierwszy Joseph Addison w sławnym cyklu esejów z 1712 r. *O rozkoszach wyobraźni*, publikowanych

Ancient Roman Villa Gardens, ed. by W.F. Jashemski, Washington 1987; J.S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, London 1990, s. 27–28; Szafrańska, *Ogród renesansowy...*, s. 47; J. Miziołek, *Villa Laurentina. Arcydzieło epoki stanisławowskiej*. Katalog wystawy, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2007.

⁵ Na temat specyfiki willi Hadriana przede wszystkim: W.L. MacDonald, J.A. Pinto, L. Kahn, *Villa Adriana*, Milano 2006.

⁶ Szafrańska, *Ogród renesansowy...*, s. 50.

⁷ *Ibidem*, s. 98.

⁸ Claude-Nicolas Ledoux w traktacie *Architektura rozpatrzona pod względem sztuki, obyczajów i prawodawstwa* (t. 1, Paris 1804, pl. 95) prezentuje projekt domu dla dwóch artystów, otoczonego ogrodem, w którym „filozofia ofiaruje azyl tym, którzy są niezadowoleni”. Pozornie naturalny ogród ma zawierać „egzotyczne rośliny, drzewa ze wszystkich krain”. Długowieczność toposu ogrodu jako mikrokosmosu, zwłaszcza w odniesieniu do ogrodu myślicieli i artystów, zasługiwałaby na osobne zbadanie.

⁹ R. de Chateaubriand, *Pamiętniki z grobu*, tłum. i wybór J. Guze, Warszawa 1991, s. 18.

¹⁰ Hermann Hesse w eseju *Im Garten* z 1908 r., cyt. w: Hermann Hesse, *Jego życie w obrazach i tekstach*, red. V. Michels, tłum. R. Reszke, Warszawa 2000, s. 290. Por. także M.C. Cooper, *The Garden as metaphor*, [w:] *Meanings of the Garden*, Davis 1987, s. 26–33.

w piśmie „Spectator”¹¹. Jego sformułowania otwierały drogę do tego rodzaju „boskiego” pojmowania obu domen twórczości, jakie wyraził potem Hesse. Relacji takiej nie sposób jednak określić jednoznacznie i stabilnie, ma ona raczej charakter niepewnego związku. „Ogród zawsze był i pozostanie makietą świata, naszym własnym, małym modelem rzeczywistości. Nie jest na pewno dziełem sztuki. Jest zjawiskiem ogarniającym nasze życie w najróżniejszych aspektach i powiązaniach”¹².

Na jednej z najbardziej „rajskich” wysp Dalmacji, Hvarze, w małym miasteczku Starigrad znajduje się całkowicie zapomniana siedziba wybitnego chorwackiego poety renesansowego, Petara Hektorovicia. Jej mało poetycka nazwa, Trvdalj (twierdza), nie zapowiada bogatej koncepcji humanistycznej rezydencji, budowanej według programu samego poety, który był m.in. tłumaczem Owidiusza¹³. Zwrócony ku morzu dom, wraz z basenem-kanalem i ogrodem miał stanowić mikrokosmos odzwierciedlający wizję świata poety. Całość kompozycji ufortyfikowanej willi i jej ogrodu jest podporządkowana centralnie położonemu basenowi (zasilanemu wodą morską) z rybami, którym Hektorović poświęcił swój najważniejszy poemat epicki *Ribanje i ribarsko prigovaranje* (1556). Ogród, do którego poeta sprowadził podobno nawet różne egzotyczne rośliny, stanowił zasadniczą część siedziby; jednocześnie był składnikiem tak ściśle ideowo i kompozycyjnie związanym z domem, że nie można sobie pozwolić na jego osobne interpretowanie. Powstało zamknięte terytorium twórcy, wyraźnie wyróżniające się z otoczenia, jawiące się nie tylko jako odporna na ataki twierdza, ale i jako sformułowana przez poetę-filozofa metafora, makietą świata.

W kategoriach zamkniętego, świętego kręgu, oddanego kultowi jednostki można rozpatrywać wielkie założenie ogrodowe Johanna Michaela Bossarda w jego tzw. Kunststätte w Jesteburg-Lüllau niedaleko Hamburga. Szwajcarski rzeźbiarz, osiadły w Hamburgu, od około 1918 r. do śmierci w 1950 kształtował tam swoją siedzibę: dom, Świątynię Sztuki (halę ze skomplikowanym programem nowego kultu, wymyślonego przez Bossarda), ekspozycję własnych rzeźb, wreszcie ogrody, zawierające części użytkowe (warzywnik, sad, obszary hodowli zwierząt itd.)¹⁴ (il. 1). Bossardowie (od lat 20. Johanna wspomagała żona Jutta, również artystka) tworzyli to założenie ogrodowo-parkowe przez całe życie, sadząc m.in. dęby i lipy wytyczające aleje i kręgi, a także wyznaczające granice ich terytorium. Nieopodal Świątyni Sztuki uformowano Świątynię Drzew: prostokąt obsadzony drzewami tak, aby ich korony rysowały analogiczną figurę na niebie. Przez cały teren poprowadzono ścieżki wędrówek, dzięki którym hermetyczny, inspirowany m.in. antropozofią, ideami Richarda Wagnera i Friedricha Nietzschego program kompleksu miał być doświadczany w bezpośrednim kontakcie z naturą¹⁵.

Celowo zmieszaliśmy tu w ahistorycznym zestawie „akty ogrodowe” z różnych epok i porządków, realnego i imaginowanego. Tytułowe zagadnienie nieustannie wymyka się historycznemu porządkowaniu, wymagając raczej antropologicznego namysłu nad postawami, przedsięwzięciami twórców, niekoniecznie uwarunkowanymi artystycznie. Przynajmniej w wąskim tego ostatniego słowa znaczeniu. Owa „makietą świata” i „model rzeczywistości” (a czasami tylko jej projekt) każą nam bowiem często redefiniować pojęcie tworzenia. Czy taki ogród jest dziełem sztuki? Czy rzeczywiście historia sztuki ogrodowej nie ma nic do powiedzenia na ten temat?

„AKTY OGRODOWE”

Niemal całkowity brak badań nad ogrodami twórców wynika z wielu przyczyn. Niewątpliwym kłopotem jest kruchość takich kreacji. Bardziej jeszcze niż same mieszkania twórców, były ogrody narażone na przeróbki lub całkowite zniszczenie. Są to wprawdzie ograniczenia dotyczące badań nad ogrodami w ogóle,

¹¹ Por. A. Morawińska, *Triumf natury*, [w:] *Ogród. Forma. Symbol. Marzenie*. Katalog wystawy w Zamku Królewskim, red. M. Szafrańska, Warszawa 1998, s. 272.

¹² M. Szafrańska, *Nasze ogrody*, [w:] *Ogród. Forma...*, s. 452.

¹³ Budowla powstawała od 1514 r. zapewne aż do śmierci właściciela w 1572 r. Nigdy nie została ukończona; w XVIII i XIX w. poddano ją rozmaitym przeróbkom, zacierającym częściowo koncepcję Hektorovicia. Siedziba nie ma dotąd opracowania naukowego, nie znalazła się nawet w żadnych dotychczasowych pracach na temat domów twórców.

¹⁴ Twórca dążył do powstania samowystarczalnego, także ekonomicznie, gospodarstwa.

¹⁵ W niewielkiej literaturze na temat Kunststätte Bossarda (A. Pieńkos, „Siedziba sztuki” *Johanna Michaela Bossarda – totalne miejsce tworzenia*, „Konteksty”, 57, 2003, nr 3–4, s. 283–289) założenie ogrodowe, jedno z największych stworzonych przez artystów, znajduje się z reguły na marginesie.



1. Jesteburg-Lüllau, rzeźby J.M. Bossarda w parku jego Kunststätte.
Fot. A. Pieńkos

lecz w odniesieniu do siedzib twórców los ogrodów był zwykle okrutniejszy. Ogrody dzielą bowiem z domami twórców brak zainteresowania badaczy, ale to je spotykało zwykle jeszcze większe lekceważenie. I na tym polu bowiem podstawowym utrudnieniem jest brak wyraźnej przynależności gatunkowej do określonej dziedziny badawczej¹⁶. Ogrody twórców mogły być niekiedy oceniane w kategoriach sztuki ogrodowej – czy inaczej mówiąc – w kategoriach artystycznych, rzadko jednak się w nich mieściły, a bardzo tradycyjne podejście do ogrodu jako jedynie kaprysu, zabawki pozwalało lekceważyć takie kreacje artystów i pisarzy. Dotyczyło to nawet dzieł autorów bardzo sławnych i uznanych – los ich ogrodów bywał nawet gorszy, bowiem osłabiały monolityczny wizerunek postaci, utrwalony w literaturze, plastyce itd. A badanie winno obejmować nie tylko „dzieła”, ale i słabo niekiedy uchwytne „akty ogrodowe”.

W jakich kategoriach pojmować ogród Victora Hugo, założony przy jego emigracyjnym Hauteville House na wyspie Guernesey¹⁷? Niewiele o nim wiadomo... Hugo z dużym zaangażowaniem przekształcał

¹⁶ Por. uwagi we wstępie wzmiankowanej książki: Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 14. Koronnym przykładem ofiary takiego badawczego zapoznania jest Frognerpark Gustava Vigelanda w Oslo. Wielki kompleks parkowy, powstający od 1924 r. przy domu artysty jako zmaterializowany traktat religijno-filozoficzny jest sławny, doceniany jako atrakcja turystyczna i jako muzeum wybitnego rzeźbiarza, lecz w kategoriach koncepcji parku publicznego, ani tradycji kompozycji ogrodowych nie był, o ile wiemy, rozpatrywany.

¹⁷ Siedziba Hugo jest koronnym przykładem całkowitego, do niedawna, zaniechania badawczego, wynikającego właśnie z ugruntowanego przeświadczenia o marginalnym znaczeniu takiej kreacji wobec wielkości dzieła literackiego. Autor *Pracowników morza* nie mógł przecież być jednocześnie autorem dziwnego Hauteville House... Por. A. Pieńkos, *Dom poetycki, dom groteskowy. Miejsce wyobrażone Victora Hugo*, „Konteksty”, 53, 1999, nr 3, s. 43–48; i d e m, *Dom poetycki Victora Hugo. Pracownia, miejsce tworzenia, dzieło*, [w:] *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*. Materiały z seminarium KUL w Kazimierzu Dolnym w 1998 r., Lublin 1999, s. 59–75.



2. Ruovesi, willa Kalela A. Gallena-Kalleli. Fot. A. Pieńkos

nie tylko wnętrza domu, ale także ogród, a w 1870 r. posadził w nim „dąb Stanów Zjednoczonych Europy”. Takie symboliczne gesty wzmacniały osobiste piętno nadane temu miejscu. Rainer Maria Rilke w ogrodzie przylegającym do jego ostatniego schronienia, baszty w Muzot-sur-Sierre w dolinie Rodanu, posadził wierzbę na pamiątkę wizyty Paula Valéry’ego w 1924 r. Oba te „akty ogrodowe” nadają ważność symboliczną tym, bliżej nam nieznanym w ich pierwotnej postaci ogrodom. Czy były odosobnione? W jakim pozostają związku z (ewentualną) codzienną postawą pisarzy wobec ich ogrodów? Na tego rodzaju pytania odpowiedź może być w wielu wypadkach niemożliwa z braku dokumentacji; niekiedy jednak szczegółowa kwerenda we wspomnieniach, korespondencji, opisach sporządzanych przez gości, fotografiach archiwalnych itp. może przynieść choćby szczątkowe informacje.

Ogród jako miejsce rytuałów szczególnej natury spotykamy w biografii wielu twórców, zwłaszcza z przełomu XIX i XX w., kiedy odradzały się rozmaite archaiczne gesty, wyobrażenia, pojawiały prymitywistyczne stylizacje. Prastara symbolika drzewa, w kontekście budowy domu i zakładania ogrodu, pobrzmiewa w poszukiwaniach twórczych Axela Gallena-Kalleli, od 1895 r. budującego w lasach Ruovesi, z dala od ludzkich siedzib, swoją pierwszą drewnianą chatę-dom artysty (il. 2). W roku 1899 ceremonia chrztu dzieci malarza w owej chacie, zwanej Kalelą, została uwznioślona improwizowaną liturgią z udziałem przyjaciół domu, m.in. Jeana Sibeliusa, który odegrał specjalny utwór muzyczny. Sibelius i inni goście Gallena dokonali wraz z malarzem w trakcie uroczystości rytualnego ścięcia kilku drzew w otaczającym chatę lesie. Innym rodzajem tego typu nowoczesnej „religii natury” było uprawianie gimnastyki przez malarza węgierskiego z przełomu XIX i XX w., Sandora Nagya, mieszkającego w komunie Gödöllő koło Budapesztu. Codziennie rano wraz z całą rodziną odbywał on nago ćwiczenia w ogrodzie¹⁸. Należały one, obok innych przejawów postawy naturystycznej i wegetariańskiej, do rytuałów ściśle związanych z koncepcją twórczości tego artysty i całego kręgu tej komuny. Podobne gesty uświęcenia ogrodu, obarczane często zbyt ciężką symboliką wspieraną przez synkretyczne systemy filozoficzno-religijne, odgrywali w tym samym czasie twórcy skupieni w innych komunach społeczno-artystycznych Europy, np. w podmoskiewskim Abramcewie i w Monte Verità w Asconie.

¹⁸ L. Gutman-Hanhivaara, *La maison d’artiste comme cadre de l’oeuvre*, [w:] *La maison de l’artiste. Construction d’un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII^e–XX^e siècles)*, sous la dir. de J. Gribenski et al., Rennes 2007, s. 249, 252. Zob. też ead., *La maison d’artiste finlandaise comme utopie moderne*, [w:] *L’Horizon inconnu. L’art en Finlande 1870–1920*. Katalog wystawy, Strasbourg–Lille 1999, s. 60–64.



3. Jagniątków, ogród skalny koło willi Wiesenstein G. Hauptmanna. Fot. A. Piękos

Gerhart Hauptmann codziennie o świcie odbywał rytualny spacer po swoim ogrodzie przy zbudowanej w 1901 r. willi Wiesenstein w Jagniątkowie w Karkonoszach¹⁹. Kontakt z olbrzymimi głazami, na których wznosił się jego dom (co oddaje nazwa „Łąkowy kamień”, il. 3), bezpośrednie obcowanie z przyrodą ukształtowaną w najbliższym sąsiedztwie domu, a także widoki potężnych Karkonoszy, kadrowane ogrodową kompozycją, inspirowały potem całodzienną pracę pisarza. Pierre-Auguste Renoir zakupił posiadłość w Cagnes-sur-Mer w 1907 r. Zamieszkanie w skromnej Villa des Collettes powodowane było chęcią malarza ocalenia zagrożonego starego gaju oliwnego na obrzeżach kurortu. Malarz włączył go do swoich ogrodów, nadając tą decyzją doniosłość całej siedzibie „patriarchy” (miał wówczas 62 lata i był w pełni sławy). Ani gaj, ani właściwy ogród nie stanowiły przy tym dla Renoira bezpośredniego źródła inspiracji malarskich.

Ogród Stefana Żeromskiego przy jego tzw. Chacie w Nałęczowie, ogród uprawny (obsiany zbożem) i sad zostały na życzenie pisarza związane z jego pracownią podwójnie, bo także widokowo dzięki wielkiemu oknu Chaty. Rytualne poświęcenie domu we wrześniu 1905 r. w obecności wszystkich budowniczych i właściciela nawiązywało do starych obyczajów chłopskich²⁰. Archetypiczne pojmowanie chaty jako prawzoru domu przez pisarza i jego architekta, Jana Koszczyca-Witkiewicza, towarzyszyło koncepcji ogrodu jako obszaru ziemi, służącego człowiekowi na poziomie najpierwotniejszym. Zbożowe poletko zdradza zresztą najwyraźniej utopijny charakter nałęczowskiego terytorium, nie miało przecież użytkowego uzasadnienia. Symptomatyczny jest fakt, że po II wojnie światowej konserwator zabytków nie zgodził się na jego przywrócenie, uznawszy być może ten kaprys pisarza za zbyt mało poważny.

Tego rodzaju rozmaite „akty ogrodowe” w wymiarze antropologicznym mogą mieć znaczenie zasadnicze dla zrozumienia charakteru całego miejsca tworzenia, a także twórczości danego artysty. Niezależnie od tego, jaki jest w danym wypadku ogród, co do rozmiarów, formy, powiązania z domem itd., zostaje mu nadana specjalna sankcja, niekiedy o kluczowym charakterze. Nie znaczy to oczywiście, że wspomniane parametry samego ogrodu nie powinny być brane pod uwagę; chodzi raczej o to, żeby je uwzględniając, nie zapominać o aspekcie tym trudniej uchwytnym, niezwiązanym z samą substancją ogrodu.

¹⁹ D. K u d e r a, *Konwergentny charakter domu i pisarza – reprezentacyjność i refugium w Wiesenstein*, [w:] *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*. Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie, pod red. A. P i e ń k o s a, Warszawa 2002, s. 156.

²⁰ M. L e ś n i a k o w s k a, *Jan Koszczyk-Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach*, Warszawa 1998, s. 22 i n., 110. Tamże szczegółowa bibliografia.

GRÓB W OGRODZIE

W kategoriach „aktu ogrodowego” należy zapewne rozpatrywać obecność grobu twórcy w jego przydomowym ogrodzie. Chociaż przeważnie miejsca pochówku artystów nie przybierały form ani szczególnie wystawnych, ani obarczonych skomplikowaną symboliką²¹, sam pomysł tego typu sakralizacji terenu przydomowego zasługuje na uwagę. Liczebność tych pomysłów nie pozwala zaś traktować ich jako odosobnionych kaprysów²². Zbadania wymaga m.in. usytuowanie grobu i jego ewentualny związek z kompozycją całego ogrodu. Groby mogą tworzyć zwornik kompozycyjny całego założenia, zamykając oś wiodącą od domu twórcy – tak jest np. w siedzibie Richarda Wagnera w Bayreuth (il. 4)²³. Wspomniany już Johann Michael Bossard pochowany został na terenie jego Kunststätte, zgodnie z własnym pomysłem pod wielkim głazem, anonimowo. Grób wyznacza wprawdzie nie oś całego założenia, ale alei menhirów, która została wytyczona w bocznej części ogrodu artysty, wyodrębniając tym samym cmentarz (il. 5).

Na drugim biegunie wobec takiej ostentacji można widzieć jedynie symboliczne naznaczenie terytorium: prochy George’a Bernarda Shawa rozrzucono w jego ogrodzie w Ayot-Saint Lawrence. A pomiędzy tymi biegunami znajdujemy niezliczone i niepoddane dotąd żadnym badaniom, pozornie zwyczajne groby pisarzy, malarzy, kompozytorów. Proste w formie groby mają Christoph Maria Wieland, pochowany w ogrodzie swej posiadłości Ossmanstedt koło Weimaru (1813, il. 6), Edvard Grieg – wraz z żoną – w grocie ogrodów Trolldhaugen koło Bergen (1907), Lew Tołstoj w Jasnej Polanie (1910), Ilja Riepin koło willi Penaty w Riepino (1930), Max Slevogt w ogrodach w Neukastel w Palatynacie (1932)²⁴, Jean Sibelius spoczywający wraz z żoną w ogrodzie swej willi Ainola nad jeziorem Tuusula (1957, il. 7), szwedzki pisarz noblista, Carl G. Verner von Heidenstam w ogrodach swojej rezydencji Övralid nad jeziorem Wetter (1940)²⁵. Szczególne miejsce kompozycyjne wśród licznych rzeźb artysty zyskał grób rzeźbiarza Carla Millesa i jego żony w jego ogrodach Lidingö w Sztokholmie, zresztą wystawiony na wiele lat przed śmiercią artysty w 1955 r. Takie proste groby czasami „wzbogacano” po latach, np. Max Klinger, spoczywający od 1920 r. w winnicach koło Naumburga-Grossjena otrzymał pośmiertnie odlew własnej rzeźby *Atleta*. Auguste Rodin leży w ogrodach swojej Villa des Brillants w Meudon pod Paryżem (1917). Rzeźbę *Myśliciela* ustawiono na grobie Rodina i jego żony wtórnie. Skomplikowane i słabo przeważnie dotychczas zbadane okoliczności powstawania takich miejsc, a także ich artystycznego opracowania za życia i według koncepcji zmarłego, lub później – np. zgodnie z intencją podwyższenia rangi takiego miejsca, nie pozwalają na zbyt daleko idące dociekania.

Prosta forma grobów nie powinna przesłaniać jednak znaczenia ich lokalizacji. Dodajmy, że obyczaj ten nie był wyłącznie przejawem mody okresu symbolizmu, albo kryzysu świadomości zachodniej około roku 1900 i jego konsekwencji w myśleniu takich długo żyjących twórców tamtego czasu, jak Sibelius. Jeszcze w 1962 r. pisarka Karen Blixen została pochowana w swojej rodzinnej posiadłości Rungstedlund koło Kopenhagi, której bujny ogród z jej woli stał się także ostoją ptaków.

²¹ Do wyjątków należą: wielka piramida ziemna, grobowiec księcia Hermanna von Pückler-Muskau w jego ogrodach Branitz-Muskau, archaizujące mauzoleum Jana Kasprowicza na Harendzie w Zakopanem, klasycystyczny pomnik malarza Ernesta Héberta w ogrodach jego rezydencji La Tronche w Sabaudii, wielki grobowiec Gabriele D’Annunzia w jego kompleksie Il Vittoriale.

²² Por. uwagi w: P i e ń k o s, *Dom sztuki...*, s. 174–177. Należy pamiętać też o pomysłach niezrealizowanych, np. z powodów zakazu administracyjno-kościelnego. Na przykład Vincenzo Vela planował swój grób w ogrodzie willi w Ligornetto, nie uzyskał jednak w katolickim kantonie Ticino zgody. Informację tę zawdzięczał dyrektor Museo Vela, Giannina Mina Zeni. Uwarunkowania religijne, a także oświeceniowy kontekst kulturowy sytuowania grobów w ogrodach i parkach rozważa J. J a r z e w i c z, *Świątynia pamięci. O kościele – mauzoleum Raczyńskich w Rogalinie*, Poznań 2005, rozdz. „Grobowiec w ogrodzie”, s. 119–129. Temat grobu twórcy w obrębie jego „terytorium tworzenia” rozwijam w tekście *L’artiste inhumé chez lui. La consécration moderne de l’espace de la création*, przedstawionym na międzynarodowej konferencji *Tra universo privato e spazio pubblico: Case di artisti adibite a museo*, Ligornetto Museo Vela, 9–11.10. 2009 [w druku].

²³ Willa Wahnfried była od początku pomyślana jako ostatnie miejsce kompozytora na ziemi i grób zrealizowano już w czasie budowy domu (który zresztą Wagner planował początkowo nazwać „Zum letzten Glück!”). We wspomnieniach kompozytora znajdujemy wzmiankę o tym, jak w 1874 r. wraz z żoną Cosimą spoglądali z balkonu willi na „nasz grób”. N. S o u t h o n, *Richard Wagner à Bayreuth. La villa „Wahnfried” ou le sacre de l’artiste*, [w:] *La maison de l’artiste...*, s. 68.

²⁴ Jedyna monografia rezydencji malarza (W. P a s s a r g e, *Wand-und Deckengemälde auf Neukastel*, Heidelberg 1961) nie wspomina o jego ogrodzie. Skromne omówienie zawiera jedynie katalog *Max Slevogt. Nachlass auf Neukastel*. Katalog wystawy Mittelrheinisches Landesmuseum, hrsg. H.J. I m i e l a, Mainz 1973, s.nlb.

²⁵ Pisarz spoczął w grobie obok swojej matki i pierwszej żony. Pod sąsiednim kamieniem pochowano zaś jego psa – *Nordic Artist’s Homes*, ed. F. J o r, [bmw.] 1999, s. 184.



4. Bayreuth, grób R. i C. Wagnerów. Fot. A. Pieńkos



5. Jesteburg-Lüllau, grób J.M. Bossarda w jego Kunststätte. Fot. A. Pieńkos

W Hvitträsk pod Helsinkami zostali pochowani dwaj spośród trzech założycieli i autorów tej osady architektów, Hermann Gesellius (1916) i Eliel Saarinen (1950). Przy zespole domów, służących jako mieszkanie dla ich rodzin, dla współpracowników firmy projektowej i jako pracownia architektoniczna, istnieje ogród regularny, albo raczej zespół kilku regularnych małych ogrodów, z otwartym pawilonem parkowym. Dalej, niczym w XVIII-wiecznych koncepcjach krajobrazowych, rozciąga się fińska *wilderness*, skaliste, omszałe brzegi jeziora, krajobraz, którego jedynymi organizującymi elementami są mały pawilon sauny i znacznie oddalony od budynków, ukryty (albo dosłownie zagubiony) wśród skał grób właścicieli (il. 8)²⁶. Można sformułować przewrotną interpretację tego terytorium: naturalne stoki jeziora stają się ogrodem tylko dzięki obecności tego quasi-naturalnego cmentarzyka.

²⁶ *Hvitträsk. The House as a Work of Art*, ed. by J. Pellasmaa, Helsinki 1987; Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 166–167.



6. Ossmanstedt k. Weimaru, grób Ch.M. Wielanda. Fot. A. Pieńkos



7. Ainola, grób J. Sibeliusa i jego żony Aino. Fot. A. Pieńkos



8. Hvitträsk pod Helsinkami, grób H. Geselliusa i E. Saarinen. Fot. A. Pieńkos

Taka sakralizacja obszaru twórcy mogła się dokonać także przez umieszczenie w nim grobu osób bliskich, np. syna Stefana Żeromskiego, Adama, w nałęczowskim parku przy tzw. Chacie. Projektowane przez Jana Koszczyca-Witkiewicza mauzoleum (1920) miało stać się miejscem pochówku całej rodziny. Tak czy inaczej stanowi najważniejszy, także pod względem kompozycyjnym, składnik całego zespołu, ściśle związany z właściwym miejscem tworzenia pisarza.

TERYTORIUM DOŚWIADCZEŃ

Określona na wstępie niniejszych rozważań złożona funkcja ogrodu twórcy czy myśliciela lub uczonego polegała nierzadko na powiązaniu zalet twórczej samotni na łonie natury, *locus amoenus* albo, jak to określił Hesse, „rajskiego ogródka”, z wymiarem praktycznym. Ogród mógł bowiem inspirować, albo wręcz dostarczać konkretnych możliwości laboratoryjnych, wreszcie spełniać potrzeby gospodarcze. I w jednym, i w drugim wypadku był niezbędnym składnikiem siedziby. Dla Linneusza, Buffona, Woltera, Goethego, ale i później np. dla Ruskina czy Moneta były ogrody poligonem doświadczalnym ich różnych działalności twórczych. Każdy z tych przykładów pokazuje jednak odmienne relacje ogrodu i domu, ogrodu i uprawianej twórczości / nauki.

Carl von Linné był opiekunem i właściwym twórcą ogrodu botanicznego w Uppsali, przy którym mieszkał jako profesor uniwersytetu od 1741 r. Trudno określić, w jakim stopniu jego koncepcja, czy też koncepcja architekta Carla Harlemana, zdecydowały o kompozycyjnym podziale ogrodu na cztery partery, rozmieszczone symetrycznie na osi oranżerii, zamykającej kompleks (dom profesorski znajduje się w narożniku założenia, il. 9). Uniwersytecki ogród botaniczny w pierwotnej postaci założył w końcu XVII w. poprzednik Linneusza, profesor Olof Rudbeck. To jednak twórca *Systemu natury* nadał mu nowy układ, powiększając też liczbę hodowanych i eksponowanych gatunków roślin z 300 do ponad 2 tysięcy.

Jeszcze ciekawsza wydaje się siedziba własna uczonego pod Uppsalą, we wsi Hammarby, zakupiona w 1758 r.²⁷ W 1762 r. wybudował on tam duży drewniany dwór, obok którego założono ogród i sad, o wyraźne rozdzielonych funkcjach użytkowych, ale także roli kompozycyjnej w całym układzie rezydencji. Na terenie posiadłości znalazł się również pawilon przeznaczony na pomieszczenie rozmaitych eksponatów historii naturalnej z kolekcji Linneusza. Służyły one uczonemu, podobnie jak zawartość ogrodów, do badań naukowych, a także zajęć dydaktycznych, gdy jego studenci przyjeżdżali do Hammarby z Uppsali. We wnę-

²⁷ W ogromnej literaturze dotyczącej naukowej kariery Linneusza trudno odnaleźć wątki interpretacyjne dotyczące obu jego ogrodów. Omówienia koncentrują się na ich zawartości botanicznej z punktu widzenia prowadzonych przez uczonego badań. Ogólne wprowadzenie historyczne: *Living Museums in Scandinavia*, ed. V. U d s e n, Copenhagen 2000, s. 138–156.

trzech dworu znalazły się tapety i ryciny obrazujące świat roślin i zwierząt. W notatkach autobiograficznych uczony kładł nacisk na znaczenie tej kosztownej w jego czasach dekoracji. Czy pozostawała ona w relacji do ogrodu, nie wiadomo przy obecnym stanie badań i stanie zachowania zabytku. Za mało wiemy też o osobistym wkładzie Linneusza w formy jego ogrodów, aby można było poddać analizie ich aspekty użytkowe, ideowe, ewentualnie estetyczne.

Jeszcze mizerniejszy stan badań nad ogrodami Georgesa Louisa hr. de Buffona w jego rodzinnym burgundzkim Montbard uniemożliwia porównanie działalności w tym zakresie dwóch wielkich twórców nowożytnej biologii. Z ogólnikowych informacji historycznych na temat siedziby przekształcaną przez Buffona wynika, że pawilon ogrodowy był miejscem pracy naukowej i literackiej, a same ogrody uległy w jego czasach zasadniczym zmianom.

Włączając w ciąg naszych rozważań siedziby Linneusza czy Buffona, ryzykujemy oczywiście nadmierne swobodne rozszerzanie kategorii twórcy. Niewątpliwie jednak, w owej „epoce ciekawości” nie należy zakładać wstępnie, że ogród uczonego-botanika był zasadniczo zjawiskiem innej natury niż ogród poety czy malarza²⁸. Takie stanowisko ogólne powinno być jedynie podstawą do podejmowania refleksji także nad ogrodami uczonych, jak Linneusz; każdy przypadek wymaga wszakże namysłu uwzględniającego okoliczności historyczne i miejscowe, w okresie oświecenia zwłaszcza status uczonego / artysty / filozofa / literata zmieniał się przecież z każdą dekadą. Oczywiście są również odmienne uwarunkowania rezydencji i ogrodu np. w Szwecji i we Francji.

Wyjątkową pozycję wśród ogrodów oświeceniowych zajmują weimarskie założenia Johanna Wolfganga Goethego. W 1776 r. otrzymał on od księcia weimarskiego Dom Ogrodnika w parku nad rzeką Ilm²⁹. Na skraju parku znajduje się wydzielona ogrodzeniem i nacechowana osobnym charakterem posiadłość poety-uczonego (il. 10). Ogród otacza skromny, piętrowy dom, który wydaje się weń naturalnie wtopiony dzięki pnączom na ścianach. Był on miejscem pracy i dyskusji Goethego z poetami, filozofami, uczonymi. Pisarz, porządkując wcześniejszy ogród, założył grządki warzywne i sad, rabaty kwiatowe, szpaler róż i alejkę z malwami. Ogród stanowił laboratorium badań botanicznych, z których Goethe wyprowadzał z kolei swoje dociekania filozoficzne. Spod drzwi Domu Ogrodnika wybiega ścieżka do *Ołtarza pomyślnego losu* – pomnika złożonego z dwóch kamiennych najprostszych brył: sześcianu i kuli³⁰. Symbolizuje ona absolutny porządek świata, wyraźnie przeciwstawiając się swobodnemu bytowi krzewiącej się dookoła przyrody. Kontrast i symbioza jednocześnie określają filozoficzne założenia koncepcji Domu Ogrodnika i jego otoczenia, wywodzące się z zamiłowania pisarza do klasycznego ładu i typowego dla epoki ideału życia w naturze. Ogród wydaje się więc manifestem światopoglądu i laboratorium filozoficznym Goethego, ale spełniał przy tym rozmaite użytkowe funkcje. Podobnie jak Linneusz, Goethe zajmował się twórczo dwoma różnymi ogrodami. Przy własnym domu miejskim, położonym przy Frauenplan w Weimarze, pielęgnował ogród o zdecydowanie użytkowym przeznaczeniu, m.in. z warzywnikiem.

Ogrody Brantwood, założone w Lake District około 1872 r., John Ruskin traktował jako „żywe laboratorium”, użytkując je do śmierci w 1900 r. Składają się na nie oddzielne założenia, powstałe według różnych zasad i dla różnych celów: ogród zielarski, kwiatowy, sad³¹. Autor kierował się tu różnymi względami, komponował ogrody w odniesieniu do większej całości malowniczego krajobrazu Krainy Jezior; tworzył piękne, idylliczne otoczenie swojej siedziby, pielęgnował kolekcję roślin, które jednocześnie studiował jak botanik, wreszcie użytkował gospodarczo zasoby sadu i warzywników.

²⁸ Por. interpretację ogrodów botanicznych XVII i XVIII w. we Włoszech, w: K. P o m i a n, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. A. P i e ń k o s, Warszawa 1996, s. 282–290.

²⁹ Omówienia ogrodów Goethego m.in. w: A. J e r i c k e, *Verfahren und Ergebnisse der Wiederherstellung von Goethes Gartenhaus*, [w:] *Goethe-Almanach auf das Jahr 1968*, Weimar 1967, s. 247–268; M. K a h l e r, *Goethes Gartenhaus in Weimar*, Weimar 1982; D. A h r e n d t, G. A e p f l e r, *Goethes Gärten in Weimar*, Leipzig 1994.

³⁰ Pomnik ten można interpretować jako symbol idealistycznych wyobrażeń o możliwości sformułowania archetypicznego miejsca człowieka w naturze, miejsca wyznaczonego wprawdzie w prosty sposób, ale jednak wyodrębnionego.

³¹ Omówienie ogólne ogrodów Ruskina w: J. M u r d o c h, *Ruskin at Coniston*, [w:] *The Discovery of the Lake District*. Katalog wystawy w Victoria and Albert Museum, London 1984, s. 92–100; B. H a n s o n, *Brantwood, John Ruskin's Home 1872–1900*, Coniston 1992; zob. także J. I l l i n g w o r t h, *Ruskin and Gardening*, „Garden History”, 22, 1994, nr 2, s. 218–233; S.H. B i g g e r s, *British author house museums and other memorials*, London 2002, s. 277–283.



9. Uppsala, ogrody uniwersyteckie, w oddali dom C. Linneusza. Fot. A. Pieńkos



10. Weimar, Dom ogrodnika J.W. Goethego. Fot. A. Pieńkos

FUNKCJE REPREZENTACYJNE

Oczywiście, dzieje ogrodu przy siedzibie twórcy należałoby napisać w kategoriach zarówno historii form ogrodowych, jak np. społecznej historii sztuki. Znajdziemy wiele konwencjonalnych założeń, które przynależą do historii ogrodów, a jednocześnie do historii sztuki tworzonej przez danego malarza, kompozytora, poetę, ogród ten zakładającego. Najczęściej spotykany typ stanowią założenia rezydencjonalne, które ogród sankcjonuje, nadając im albo umacniając ich reprezentacyjny charakter.

W historię tak pojętego ogrodu przydomowego wprowadza nas sławna monstrualna brama do ogrodów przy pałacu malarza Federica Zuccariego w Rzymie z lat 1593–1603. Pozwala zwrócić uwagę na fakt, że przy pozorach zwykłej w epoce reprezentacyjności ogród artysty mógł cechować naddatek kreatywności. Ten ogród zapewne daje się analizować zarówno w kategoriach historii sztuki ogrodowej manieryzmu, jak też jako wyjątkowy przypadek ogrodu artysty, w którym licencja twórcza pozwala przekraczać normy. Część ogrodowa rozdzielała tam budynek mieszkalny od pracowni malarskiej, jednak na jej temat wiedza nasza jest znikoma³².

Okazały ogród pałacowy Petera Paula Rubensa w Antwerpii rekonstruowano dwukrotnie – po raz pierwszy w latach 1938–1945 według projektu Gustafa Wachtelaera, ponownie po 1992 r. (il. 11). Obie koncepcje opierały się na bardzo wątych źródłach mówiących o innych ogrodach flamandzkich epoki, na ukazujących Rubenshuis rycinach Jacoba Harrewijna z końca XVII w., a także widoku z obrazu samego Rubensa *Spacer w ogrodzie* (1631; Monachium, Alte Pinakothek). Wykorzystano także znajomość generalnych zasad dyspozycji ogrodów italianizujących w północnej Europie XVII w. oraz studia nad wiedzą o różnych gatunkach roślin w ówczesnej botanice³³. Ograniczona wiedza o pierwotnym stanie ogrodu Rubensa pozwala jedynie skonstatować, że nadawał on wraz z architekturą i jej dekoracją włoski wyraz całemu zespołowi, a ten z kolei stanowił składnik programu ideowego, wyrażanego wieloma środkami w rezydencji artysty.

Rezydencja własna Nicodemusa Tessina młodszego w Sztokholmie miała w stolicy Szwecji podobny status, jak dom Rubensa w Antwerpii³⁴. Jej okazały ogród wyróżniał ją splendorem wśród patrycjuszowskich domów, nie wydaje się jednak, aby on sam odznaczał się cechami specyficznymi dla siedziby artysty. Podobnie, założenie pałacowo-ogrodowe Charles’a Le Bruna w Montmorency pozbawione jest, jak się wydaje, cech specyficznych siedziby artysty. Raczej prezentuje typ podparyskiej rezydencji arystokratycznej³⁵. Zakupiwszy ją w 1670 r., Le Brun całkowicie ukształtował na swoje *locus amoenus*. Pałac otaczało wyrafinowane założenie ogrodowe z basenami i fontannami, zaprojektowane zapewne przez André Le Nôtre’a. Malarz, uszlachcony w 1662 r., swój nowy status społeczny określił w posiadłości w Montmorency, z którą związany był tytuł barona de Thionville. Na podstawie fragmentarycznej wiedzy na temat niezachowanej siedziby można wnosić, że obfitość rzeźb w ogrodzie i bogate rozwiązania przestrzenne całego założenia *entre cour et jardin*, z kanałem ogrodowym, temu właśnie służyły. Nie wydaje się bowiem, żeby w rezydencji został zrealizowany jakikolwiek program odwołujący się do sztuki. Nieco późniejszą postać ogrodów Le Bruna, z czasów bankiera i kolekcjonera Pierre’a Crozata, przedstawia znany obraz jego podopiecznego, Antoine’a Watteau z ok. 1716 r. *Perspektywa (Towarzystwo w parku)*; Boston, The Museum of Fine Arts).

Znaczenie ogrodu dla podkreślenia społecznej pozycji rezydencji artysty, a co za tym idzie samego artysty, mogło prowadzić do różnych form ostentacji³⁶. Jeden z czterech domów największego rzeźbiarza baroku praskiego, Matiasa Bernarda Brauna, o których istnieniu w latach 20. XVIII w. wiadomo, wyróżniał się okazałym ogrodem francuskim. Stojący w nim pawilon letni, jak u Rubensa, miał fantazyjną architekturę z malowaną iluzyjnie perspektywą. Jedyńm przekazem ikonograficznym jest wyobrażająca go, jednak nie-

³² W bogatej literaturze na temat siedzib Zuccariego we Florencji i Rzymie (zob. Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 24) dominuje zainteresowanie programem ikonograficznym ich wnętrz.

³³ Stan tej wiedzy i krótką historię prac rekonstrukcyjnych prezentuje broszura *Rubenstein. Een renaissance in de 21ste eeuw / Le jardin de Rubens. Un jardin Renaissance au 21^e siècle*, ed. W. De Backer et al., Antwerpen 2004.

³⁴ B. von Haslingen, *Tessin Palais*, Stockholm 2002; Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 33–34. W materiałach sympozjum poświęconego architektowi w 2002 r. w Sztokholmie nie ma opracowania dotyczącego jego rezydencji i ogrodu. Por. jednak tekst M. Olafsson, *Tessin and Le Nôtre. An Eclectic meets his Master*, „Konsthistorisk Tidskrift”, 72, 2003, nr 1–2, s. 61–66.

³⁵ H. Junecke, *Montmorency. Der Landsitz Charles Le Bruns*, Berlin 1960; M. Rival, *Le parc et la maison de Charles Le Brun à Montmorency*, [w:] *Jardins en Val d’Oise*, ed. A. Couffy, Noisy-le-Grand 1993, s. 114–117; K. Krause, *Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France 1660–1730*, München–Berlin 1996, s. 203–217.

³⁶ Por. np. ogród Jana Jerzego Plerscha w Warszawie. Za informację tę dziękuję Pawłowi Migasiewiczowi.



11. Antwerpia, pawilon ogrodowy w rezydencji P.P. Rubensa. Fot. A. Pieńkos

zbyt wiarygodnie, rycina, zamówiona przez rzeźbiarza i wykonana według jego rysunku. Braun, sam projektujący pałac, ogród i jego pawilon, reklamował zapewne swoją siedzibę z fantazją, która wiele mówi o jego koncepcji rezydencji, ale nie pozwala ustalić wiarygodnie pierwotnego stanu całości³⁷.

Głównie dzięki niezwykle przemyślnemu posadowieniu swojego ogrodu na tarasach, „Beaumarchais określał się jako osoba publiczna, a jednocześnie wielki pan”³⁸. Paryską siedzibę znakomitego pisarza projektował architekt Paul-Guillaume Lenoir le Romain, kierując się jednak wskazówkami właściciela. Położony przy bulwarach niedaleko Bastylli pałac otwierał się spektakularnym widokiem na miasto z wiszących ogrodów, widokiem kadrowanym przez arkadę z posągami Herkulesa i Minerwy oraz dwoma pawilonami w stylu „greckim”.

Twórcy nowocześni także odwoływali się do reprezentacyjnego działania ogrodu jako nieodłącznego składnika okazałej rezydencji, zwłaszcza artysty oficjalnego. Identyfikowaną jako włoską willę malarza Franza von Lenbacha w Monachium poprzedza neorenesansowe założenie z fontanną i rzeźbami (około 1887–1891). W tym samym czasie rzeźbiarz Vincenzo Vela, osiągnąwszy zamożność i sławę we Włoszech, osiadł w swoim rodzinnym Ligorretto w szwajcarskim kantonie Ticino. Jego regularny ogród tarasowy przed fasadą willi nawiązuje do włoskich założeń XVI-wiecznych. Miejsce rzeźb renesansowych lub antycznych zajęły własne prace Veli (il. 12)³⁹. Neorenesansowe kompozycje, przeważnie tylko ogólnie wzorowane na włoskich, zakładali przy swoich domach tak różni twórcy, jak m.in. Richard Wagner w Bayreuth (1874), Henryk Siemiradzki w Rzymie (1881–1883), Arnold Böcklin we Fiesole (od 1894). Dotyczyło to zresztą nie tylko artystów o ustalonej już pozycji, ale także tych zdobywających dopiero lokalnie uznanie (np. holenderski pejzażysta Barend C. Koekkoek w nadreńskim Kleve tworzył taki ogród na tyłach domu, budowanego od 1842 r.⁴⁰). Zwykle w sposób spójny dopełniały one architekturę ich domów, nawiązującą do tego samego

³⁷ E. Poche, *Matyas Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1965, s. 130–132.

³⁸ Ch. Morin, *Les Maisons d'artistes dans le milieu „à la grecque” 1770–1780*, [w:] *La maison de l'artiste...*, s. 38.

³⁹ Ogród Veli poddano ostatnio pracom rekonstrukcyjnym, zakończonym w 2001 r. Wydano z tej okazji folder dydaktyczny *Il Parco del Museo Vela*, stanowiący jednocześnie przewodnik po ścieżce zwiedzania tego typu ogrodów, szczegółowo omawiający także zawartość botaniczną i dendrologiczną zespołu.

⁴⁰ Barend C. Koekkoek (1803–1862). *Seine Familie, seine Schule und das Koekkoek-Haus in Kleve*. Katalog wystawy, Kleve 2000.



12. Ligornetto, ogród willi V. Veli. Fot. A. Pieńkos

kręgu skojarzeń – wskazywały w ten sposób na przynależność właściciela nie tyle może do wyższej warstwy społecznej, ile do szlacheckiego dziedzictwa kulturowego i uniwersum wielkiej sztuki⁴¹.

Klasyczny ogród, odwołujący się do wzorów włoskich i przede wszystkim francuskich XVII i XVIII w., zakładał od 1903 r. pisarz Edmond Rostand w rozległej rezydencji nazwanej Arnaga, w Cambo-les-Bains u stóp Pirenejów (il. 13 i 14). Wielkie założenie regularne, z parterami, fontannami, osią widokową schodzącą od domu (nawiązującego tu nie do wzorów klasycznych, lecz tradycji baskijskiej), zajmujące ponad trzy hektary powierzchni, powstało całkowicie według rysunków pisarza⁴². O ile dom i pawilony ogrodowe projektowali zawodowi architekci, kompozycję ogrodową wraz ze wszystkimi jej detalami wymyślał i szkicował sam Rostand⁴³. Zgromadził w tym celu obfite zasoby publikacji na temat historii ogrodów, poczynając od klasycznych dzieł Antoine’a Dezalliera d’Argenville, Jacques’a-François Blondela, Jeana-Marie Morela, markiza de Girardina. Jedną z głównych inspiracji pisarza był poetycki traktat Jacques’a Delille’a, *Les jardins ou l’art d’embellir les paysages*. Poecie i dramaturgowi, świadomie korzystającemu z klasycznych wzorów literatury francuskiej, dostarczał on nie tyle konkretnych podpowiedzi formalnych, ile natchnienia w tworzeniu poematu materializowanego za pomocą ziemi, wody, roślin, rzeźb. Ogród Arnaga otwiera się widokowo na Pireneje, stając się łącznikiem między domem Rostanda i „jego” górami. Na uboczu zaś głównej osi znajdujemy zakątek poetów, tak dobrze znany z wielu siedzib twórców „prywatny Panteon” antenatów – ogrodową eksedrę zdobią popiersia Szekspira, Cervantesa i Victora Hugo. W innej części zespołu

⁴¹ Na temat powszechności stosowania wzorów renesansowych w architekturze domów artystów w XIX w. piszemy więcej w: Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 85–107. Por. też niecytowane tamże opracowanie: *Roman Holidays. American Writers and Artists in 19th Century Italy*, ed. by R.K. Martin, L.S. Person, Iowa City 2002. Chęć odwołania się do renesansowych Włoch jako kraju i epoki wielkiej sztuki najwyraźniej dochodziła do głosu u Amerykanów i przedstawicieli narodów północnej Europy. Literatura na ten temat jest ogromna, szczególnie inspirujące wydają się uwagi L. Sokoła, *Henrik Ibsen – mit osobisty*, „Konteksty”, 52, 1998, nr 3–4, s. 31–33.

⁴² Istnieją rozliczne opisy rezydencji i wspomnienia rodziny i przyjaciół pisarza. W nielicznej literaturze omawiającej baskijską kreację Rostanda więcej uwagi ogrodowi poświęca jedynie M. Forrier, *Petite histoire d’Arnaga*, [bmw.] 2005, s. 97–119.

⁴³ Jako dzieło Rostanda figuruje Arnaga w monumentalnym albumie H. Saint-Sauveura, *Les beaux jardins de France*, Paris 1922.



13. Cambo-les-Bains, ogrody rezydencji Arnaga E. Rostanda. Fot. A. Pieńkos



14. Cambo-les-Bains, ogrody rezydencji Arnaga E. Rostanda. Fot. A. Pieńkos

znajdował się jeszcze pomnik Wergiliusza. Na obrzeżach założenia regularnego powstały m.in. warzywnik, *rosarium*, zgrupowania krzewów kwitnących i malownicze części w typie ogrodu angielskiego. Wybuch wojny w 1914 r. i śmierć poety w 1918 przerwały dalsze wzbogacanie kompleksu. Wydaje się, że aspekt reprezentacyjny ogrodów nie wyczerpuje jednak charakterystyki założenia Arnaga, nie tylko z powodu pomników wielkich pisarzy. Wysiłek materialny, fizyczny, koncepcyjny Rostanda dowodzi osobistego zaangażowania w tworzenie dzieła. Pisarz stał się właściwie fachowym projektantem ogrodów.

Niemal w tym samym czasie, co Rostand w Cambo, od 1901 r. swój raj na ziemi tworzyła amerykańska pisarka Edith Wharton. Analogia jej rezydencji The Mount w Lenox (w stanie Massachusetts) z Arnagą nie jest jednak tylko natury chronologicznej. Okazałe, luksusowe rezydencje w formach historycznych zostały w obu wypadkach otoczone ogrodami o wyraźnie programowych nawiązaniach klasycznych. Wharton,

podobnie jak Rostand, stała się zawodową projektantką ogrodu – i tu profesjonalista był pomocny tylko przy planowaniu i budowie domu⁴⁴. Ogród włoski był dla niej także jedną z oznak kultu Italii i świata klasycznego; w 1904 r., w czasie pracy nad *The Mount* wydała bogato ilustrowaną książkę *Italian Villas and their Gardens*. Włochy opisywała także we wspomnieniach z podróży⁴⁵.

Inspiracje włoskie należą do najpoważniejszych tropów badawczych, którymi można podążać zajmując się siedzibami twórców XIX i XX w. oraz ich ogrodami. Francuski malarz akademik Ernest Hébert traktował swoją rodzinną rezydencję w La Tronche koło Grenoble jako etap w podróżach z Paryża, gdzie zamieszkał w związku ze swoją oficjalną karierą, a Włochami, dokąd udawał się w poszukiwaniu inspiracji. Niektóre elementy kompozycji i dekoracji jego ogrodów w La Tronche miały nawiązywać do ogrodów Villa Medici w Rzymie, jego „drugiego domu”⁴⁶. Powyższe przykłady dowodzą, że wykorzystywanie włoskich wzorów renesansowych daje się wytłumaczyć dość prostymi i powtarzającymi się motywacjami. Realizacja jednak owych wzorów wiązała się z rozmaitymi osobistymi uwarunkowaniami, które niekoniecznie znajdowały bezpośrednie odbicie w formach ogrodu. Mogły bowiem objawiać się w wypowiedziach, zachowaniach, wreszcie w twórczości artystycznej (nie-ogrodowej) danego twórcy.

Konwencjonalne traktowanie ogrodu jako składnika reprezentacyjnej funkcji rezydencji trwa jeszcze głęboko w wieku XX. Artyści zamożni nadal zakładali pałacowe siedziby, których umiejscowienie w obszer- nym kompleksie ogrodowym przywoływać miało – choćby bardzo ogólnie – konteksty artystyczne bądź społeczne, z jakimi pragnęli być wiązani. Doskonałym przykładem takiego świadomego zapóźnienia jest siedziba Ivana Mestrovica w Splicie (obecnie jego muzeum) z lat 1931–1939. Antyczne i renesansowe skojarzenia tego regularnego założenia pałacowo-ogrodowego wiążą się oczywiście z ożywianiem rzymskiej i renesansowej tradycji Dalmacji, do której chorwacki rzeźbiarz nawiązywał także w swojej twórczości. Otwierająca się na morze rezydencja przypominać mogła wille antycznych twórców. Z kolei ogrody w Dedham Vale, własność najsławniejszego angielskiego malarza koni w XX w. i pierwszego prezydenta Royal Academy po II wojnie światowej, Alfreda Munningsa, sytuowały go w tradycji dawnego ziemiaństwa brytyjskiego. Widoczna w ich koncepcji, realizowanej jeszcze w latach 50., jest dbałość nie o wyróżnienie się, lecz przeciwnie, o wtopienie w krajobraz kulturowy tworzony od kilku stuleci przez pewną warstwę społeczną, do której malarz aspiruje.

OGRODY TWÓRCÓW W HISTORII OGRODÓW

Rzadko się zdarzało, że ogrody twórców wprowadzały pewne rozwiązania, następnie przyjmowane przez szeroką praktykę projektancą sztuki ogrodowej. Poeta Alexander Pope zakupiwszy posiadłość pod Londynem, w Twickenham nad Tamizą, kształtował ją następnie w latach 1719–1740 w krajobrazowe założenie o wielkim bogactwie efektów. W listach Pope’a znajdujemy uzasadnienie tendencji, proponowanej w jego własnym ogrodzie⁴⁷. Twickenham miało być nowoczesną wersją antycznej siedziby klasycznego poety (Pope powoływał się na Horacego), dostosowanej do północnej Europy. Pope głosił przy tym pochwałę nieklasycznej nieregularności i różnorodności, zmienności nastroju, a przede wszystkim potrzebę kontaktu z naturą, który stawał się odtąd zasadą w komponowaniu siedzib. Najważniejsze miejsce poety w całej siedzibie stanowiła sztuczna grotta-pustelnia. Ta swoista „świątynia Natury” i muzeum historii naturalnej (Pope

⁴⁴ W jednym z listów Wharton wyznawała: „jestem lepszym ogrodnikiem krajobrazu niż powieściopisarzem” (www.edith-wharton.org/edithewharton/1, dostęp 13 VIII 2009).

⁴⁵ Ostatnio na temat tej fascynacji pisarki O. P ł a s z c z e w s k a, *Maria Konopnicka i Edith Wharton wobec sztuki weneckiej*, [w:] *Podróże artystyczne – artysta w podróży*. Materiały z seminarium metodologicznego KUL w Kazimierzu w 2008 r., Lublin [w druku]. Por. też artykuł M. A z z i V i s e n t i n i w niniejszym tomie, *Around the historiography of Italian Gardens: Georgina Masson's contribution*, s. 30.

⁴⁶ Obecna, również italianizująca forma ogrodów w La Tronche została jednak im nadana przez żonę malarza, Gabrielle, już po jego śmierci w 1908 r.

⁴⁷ *Alexander Pope's Villa. Views of Pope's villa, grotto and garden: a microcosm of English landscape*, Twickenham 1980. Zob. też omówienie w: V. H a m m e r s c h m i d t, J. W i l k e, *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1990, s. 32–36; A c k e r m a n, *op. cit.*, s. 165–166. Na temat koncepcji grotty Pope’a więcej piszemy w: P i e ń k o s, *Dom sztuki...*, s. 47–49. Przykład Pope’a wywołuje kolejny problem metodologiczny: angielskich kreacji amatorskich w XVIII w. Kategoria twórcy jest tu wyjątkowo trudna do wydzielenia; czyż nie mieli ambicji artystycznych w różnych dziedzinach nie tylko Horace Walpole i Richard Payne Knight, lecz także liczni inni właściciele ziemscy ich pokroju?

przeniósł tam kolekcję muszli i skamielin), była jego gabinetem pracy. Charakterystyczne, że miejsce tworzenia poetyckiego znalazło się nie w domu, lecz w ogrodzie. Być może nieustannie nawiązujący do tradycji klasycznej Pope odwołał się do traktatu Francesca Petrarki *De vita solitaria* i swoje *locus amoenus* założył w grocie, którą włoski poeta chwalił jako miejsce rozmyślań. Sam Petrarca taką grotą (naturalną) dysponował opodal swego domu w Fontaine de Vaucluse (gdzie traktat ten powstawał), wierząc zresztą, że naśladuje odosobnienie Cyserona.

William Shenstone, w rodowym The Leasowes w środkowej Anglii, formował od 1745 r. zespół ogrodowy, uznany po jego śmierci za najwybitniejsze dzieło jego poezji⁴⁸. Był ziemianinem i autorem sielankowych wierszy oraz wpływowego eseju o sztuce ogrodowej, *Unconnected Thoughts on Gardening*. Swoje ogrodowe i architektoniczne wizje po amatorsku szkicował piórką i pędzlem. Oprowadzając po The Leasowes wskazywał na ułożone przez siebie inskrypcje poetyckie wśród kaskad i sztucznych ruin. Grota, ozdobiona również inskrypcjami, przywoływała wspomnienie grobu Wergiliusza z okolic Neapolu; fontanna zaś przypominać miała źródło Petrarki w Vaucluse. Dom mieszkalny odgrywał tu rolę podrzędną, znacznie mniejszą nawet niż w Twickenham. Wysiłek koncepcyjny Shenstone'a koncentrował się głównie na poetyckiej aranżacji natury, tak kształtowanej i ozdobionej budowlami, że sugestywnie przywołała na myśl poezję Wergiliusza (współcześni wprawdzie najczęściej pisali o siedzibie poety odwołując się do Horacego).

Ogrody Pope'a i Shenstone'a mają w naszym zestawieniu wyjątkowy charakter. Należą bowiem do historii sztuki ogrodowej jako jedne z najwybitniejszych przykładów powstającej w XVIII w. angielskiej koncepcji krajobrazowej. Można do nich dołączyć działalność ogrodową pisarza i kolekcjonera, Williama Beckforda w Fonthill Abbey z samego już końca XVIII w. Tereny wokół swojego sławnego pałacu w formie gotyckiego klasztoru otoczył kamiennym murem i w obrębie owego *hortus conclusus* posadził „wszystkie rośliny świata”⁴⁹. Powstało tam też sztuczne jezioro, opisywane jako otchłań, otwierająca się do wnętrza ziemi, malowniczy „ogród alpejski”, który przypominał Beckfordowi podróż do Szwajcarii, orientalne pawilony oraz drewniana „chata norweska” i liczne grotty.

Powyższe przykłady angielskie powstawały wszakże w epoce, w której literat-amator bywał architektem i ogrodnikiem-amatorem. Dlatego też wyodrębnienie Pope'a, Shenstone'a, Beckforda, a także np. Horace'a Walpole'a, Richarda Payne Knighta spośród liczniejszej jeszcze grupy ziemian uprawiających rozmaite dziedziny twórczości na poziomie mniej czy bardziej profesjonalnym jest zabiegiem ryzykownym. Ich kreacje ogrodowe są więc obecne w standardowej historii tej sztuki niekoniecznie jako ogrody pisarzy.

Wyjątkiem w pełni potwierdzającym regułę nieobecności w tejże historii ogrodów twórców jest kreacja Claude'a Moneta w Giverny, będąca bez wątpienia najlepiej zbadanym ogrodem artysty⁵⁰. Dominacja wspólnego ogrodu nad domem jest tu całkowita; z czasem zawładnął on jako jedyny motyw także malarstwem artysty. Kształtowany od 1893 r. właściwie do śmierci malarza, stał się dla tego rzekomo skrajnego naturalisty „alternatywnym uniwersum” (jak to określił Emile Verhaeren). Początkowo dostarczał tylko motywów do malowania, ale powstające po 1900 r. wielkoformatowe obrazy ogrodu pozbawione były już jakichkolwiek odniesień przestrzennych, znikł z nich wcześniej malowany mostek japoński, sugestia horyzontu czy drzew. O ile tworzenie lub przekształcanie ogrodów przez wielu artystów często było działalnością dodatkową, nawet marginalną, to w przypadku Moneta z pewnością mamy do czynienia z kreowaniem świata ogrodu jako obrazu, a jednocześnie – dla obrazu (malarskiego). Terytorium tworzenia objęło więc przyrodę, ale nie oznaczało to, tak jak w wielu innych przypadkach, ucieczki od właściwego artyście gatunku twórczości. Przeciwnie, terytorium to miało funkcję służebną wobec malarstwa, z tym zastrzeżeniem, że bez niego to malarstwo w ostatnim dwudziestolecu życia Moneta nie mogłoby istnieć. „Jako malarz, Monet potrzebuje miejsca do patrzenia. W którym mógłby patrzeć na piękno. I po wielu latach, tak długo i często

⁴⁸ Najpełniejsze omówienie The Leasowes w: J. Riely, *Shenstone's Walks: The Genesis of the Leasowes*, „Apollo”, 110, 1979, september, s. 202–209; Hammerschmidt, Wilke, *op. cit.*, s. 100–104. Dzieło Shenstone'a nie zachowało się w oryginalnej formie, ogród ulegał długotrwałej degradacji i dopiero od niedawna jest rekonstruowany.

⁴⁹ M.in. R.J. Gemmett, *Beckford's Fonthill: The Landscape as Art*, „Gazette des Beaux-Arts”, 80, 1972, décembre, s. 335–356. Po raz kolejny spotykamy tu ambicję realizacji miniaturowego świata w ogrodzie twórcy, ambicję chyba przerastającą powszechną w ogrodach XVIII w. tendencję encyklopedyczną do gromadzenia różnych przejawów kultury i natury.

⁵⁰ M.in. K. Sagner-Düchting, *Monet in Giverny*, München 1994; P.H. Tucker, *The Revolution in the Garden: Monet in the Twentieth Century*, [w:] *Monet in the 20th Century*. Katalog wystawy Boston Museum of Fine Arts i Royal Academy of Arts w Londynie, New Haven–London 1998, s. 14–85; *Monets Garten*. [Katalog wystawy] Kunsthau, hrsg. von Ch. Becker, Zürich 2004.

zmieniając miejsca swego patrzenia, czuje potrzebę przestrzeni, która stanie się jego miejscem ostatecznym. [...] Miejsce malarstwa zawiera wszystko. [...] Monet chciał stworzyć sobie miejsce. [...] Giverny jest nową i ostateczną ojczyzną, wolną przestrzenią kreacji niespotykanej jeszcze wizji, wyprzedzającej malarstwo”⁵¹. Ogród jest więc malarstwem jeszcze przed malarstwem. Związek twórczości „właściwej” z jej miejscem i jednocześnie przedmiotem jest tu absolutny.

Mimo obfitości literatury na temat dzieła w Giverny, brakuje nadal refleksji o miejscu tego ogrodu wśród ogrodów innych twórców. Można bowiem zadać sobie pytanie, mając w pamięci liczne sceny ogrodowe w malarstwie Moneta przed epoką Giverny, w jakim stopniu ogród był niemal obowiązkowym przedmiotem zainteresowań artysty francuskiego jego epoki. I ten przykład wymyka się jednak historii sztuki ogrodowej, nie należąc przecież do historii malarstwa jako takiego.

MALARZ W OGRODZIE, OGRÓD MALARZA

Przypadek Moneta wydaje się wprawdzie wyjątkowy w historii sztuki, ale należy do licznej grupy kreacji ogrodowych malarzy europejskich, szczególnie obficie pojawiających się w epoce rozkwitu pleneryzmu.

Józef Mehoffer podobnie i w tym samym czasie (1907–1917), choć nie z taką konsekwencją jak Monet, przekształcał swój ogród w Jankówce koło Wieliczki, następnie go (albo raczej: w nim) malował⁵². Ogród z klombami pełnymi kwiatów i kolorowymi kwaterami, tarasowo opadający ku rzece park z malowniczo posadzonymi drzewami – zostały założone według jednolitej koncepcji malarza. W tak malarsko zakomponowanym ogrodzie malował on żonę, której suknie projektował także jako elementy kompozycji.

Z Giverny próbowano zestawiać okazały ogród Maxa Liebermanna pod Berlinem, nad jeziorem Wannensee, i malowane przezeń tam liczne widoki i sceny rodzajowe⁵³. Istotnie, założony w 1910 r. ogród niemieckiego malarza był kreacją niezwykle wyrafinowaną i istotnie dostarczał mu aż po początek lat 30. XX w. motywy dla wielu obrazów. Różnica jest jednak fundamentalna: Liebermann nie był projektantem swojego ogrodu (choć Alfred Lichtwark i Albert Brodersen planowali go zgodnie z sugestiami malarza) i nie wydaje się, żeby ogród nad Wannsee powstawał jako „przedmiot” malarstwa, jak to miało miejsce w Giverny. Był raczej reprezentacyjną ozdobą okazałej, typowej dla bogatych przedmieść Berlina, rezydencji mieszczańskiej, a poza tym – dodatkowo – jednym z plenerów malarza.

Wydaje się, że ściślejszy niż u Liebermanna związek twórczości „właściwej” (w tym wypadku malarzkiej) z siedzibą i jej ogrodem znajdziemy u innego, mniej znanego niemieckiego artysty tamtej epoki, Heinricha Vogelera w Worpswede. Ogród jego siedziby Barkenhoff był, podobnie jak dom, jego dziełem własnym, także w zakresie wykonania. Przekształcane od 1895 r. do około 1910 dom i ogród należały do wybranych motywów malarstwa i grafiki Vogelera; najbardziej znanym obrazem z tego zakresu jest *Mój ogród* z 1906 r. (Worpswede, Worpsweder Kunstschau). Barkenhoff, nazywany „Wyspą piękną” albo siedzibą Muz, skupiał na wieczornych spotkaniach całą kolonię artystyczno-literacką Worpswede. W ogrodzie, w odświeżających strojach odbywała się wspólna lektura poezji, muzykowanie, przedstawienia teatralne⁵⁴. Jedno z takich spotkań Vogeler uwiecznił na obrazie *Letni wieczór* (1905; Worpswede, Worpsweder Kunstschau). W swoich wspomnieniach pisał: „W ogrodzie, na łakach Barkenhoffu każde drzewo, każda roślina była mi bliska,

⁵¹ M. Goldin, *La natura inventata*, [w:] *Monet. I luoghi della pittura*. Katalog wystawy w Casa dei Carraresi w Treviso, a cura di M. Goldin, Conegliano 2002, s. 255.

⁵² Na temat kształtowania Jankówki i jej ogrodu przez malarza: A. Z e n i c z a k, *Dom Józefa Mehoffera przy ulicy Krupniczej 26 w Krakowie*, [w:] *Pracownia i dom...*, s. 100–102. Pod koniec życia malarza aranżowany ogród przy jego domu w Krakowie miał natomiast zdecydowanie funkcje reprezentacyjne.

⁵³ *Im Garten von Max Liebermann...*; artykuł H. R i c h a r d s o n tamże („Un jardin de peintre”. *Die Gartenbilder von Monet, Manet und Liebermann*, s. 29–38) rysuje wreszcie w historii malarstwa nowoczesnego problem kreacji ogrodowej malarza i jej relacji do obrazów. Por. także R. E c k e r t, *Der Garten*, [w:] *Max Liebermann. Das Paradies am Wannsee*, Berlin 2006; *The painter's garden: design, inspiration, delight*. Katalog wystawy Städel Museum, Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, ed. S. S c h u l z e, Ostfildern 2006.

⁵⁴ Najpełniejsze omówienie życia w Barkenhoff, autorskiej koncepcji ogrodu i jego odbicia w malarstwie Vogelera: H. W i e g a n d P e t z e t, *Von Worpswede nach Moskau. Heinrich Vogeler. Ein Künstler zwischen den Zeiten*, Köln 1972, s. 67–70; *Heinrich Vogeler. Kunstwerke, Gebrauchsgegenstände, Dokumente*. Katalog wystawy Staatliche Museen, Berlin 1983, s. 15–20; S. H o i m a n, *Das Atelier im Aussenraum. Der Garten des Künstlerhauses Barkenhoff von Heinrich Vogeler in Worpswede*, referat na konferencji cyt. w przyp. 22 [w druku].

odwiedzałem je codziennie, wspomagałem ich wzrost, dawałem pożywienie, przycinałem [...]. Kształtowanie ogrodu, przemiana leżącego odłogi gruntu w krzewiący się raj, w którym człowiek bezustannie dokonuje odkrycia, jak to przyroda podąża swoimi własnymi drogami [...] podbudowywało mnie i kierowało ku nowym możliwościom artystycznym”⁵⁵. Rainer Maria Rilke w tekście z 1902 r. poświęconym przyjacielowi z Wörpswede, nazywa ogród Barkenhoff „rajem”, „jego własną cichą, kwitnącą i krzewiącą się rzeczywistością”. Buduje też analogię między naturą twórczości Vogelera a pielęgnowaniem przezeń ogrodu⁵⁶.

Praca ogrodowa mogła nawet wypierać właściwą twórczość artysty. Dotyczy to np. Szkota Edwarda A. Hornela i jego Broughton House w Kirkcudbright⁵⁷. Ogród stał się w pierwszym trzdziestoleciu XX w. głównym dziełem malarza; z dzisiejszej perspektywy wydaje się jego dziełem najwybitniejszym. Hornel zawarł w nim liczne aluzje do ukochanej Japonii, którą zwiedzał w 1893 r. i kilkakrotnie później. W ogrodach Broughton House posadzono typowe dla Japonii kwiaty i drzewa, ustawiono stylizowane na orientalne kamienne latarnie, wtapiając w nie jednak liczne spolia z historii Szkocji, krzyże, sarkofagi, inskrypcje, pochodzące m.in. z pobliskich ruin Dundrennan Abbey. Ogród stał się „alternatywną przestrzenią” Hornela, w której pielęgnował starannie wybrane wspomnienia, manifestował kulturowe i estetyczne preferencje⁵⁸. Stał się również malowanym środkami natury obrazem, najpełniejszą w istocie kreacją malarską. W jej kolorystycznych i świetlnych rozwiązaniach malarz na nowo redagował swoje wczesne artystyczne inspiracje, zarówno malarstwem prerafaelitów, jak i francuskich impresjonistów i prowansalskiego luministy Adolphe’a Monticellego, którego wystawa w Edynburgu w 1886 r. miała decydujące znaczenie dla drogi twórczej Hornela.

Osobnym zagadnieniem, zasługującym na zbadanie w kontekście różnych form ekspansji „impresjonistycznego smaku” na przełomie XIX i XX w., jest właśnie tworzenie przez wielu malarzy, wyznających wówczas luminizm i pleneryzm, bujnych ogrodów przydomowych, zwykle kwiatowych. Stanowiły one często materializację ich barwnego malarstwa, być może kompensując też czasem malarskie niespełnienie. Pod tym kątem rozpatrywać można najsłynniejszy „dom sztuki” w Szwecji, idylliczną osadę Carla i Karin Larssonów w Sundborn⁵⁹, być może również wspomnianą wyżej siedzibę Maxa Slevogta, fińskich malarzy znad jeziora Tuusula itd. Z kręgu samych impresjonistów dotyczy to Gustave’a Caillebotte’a, a spośród malarzy wywodzących się z tej orientacji – Pierre’a Bonnard. Ten ostatni kupił posiadłość Villa du Bosquet w Le Cannet w 1926 r. i pracował tam do śmierci w 1947 r. Bujny ogród, jak się zdaje, nie był przezeń aranżowany specjalnie pod kątem malarskim, ale starannie kultywowany. Stał się modelem licznych obrazów, podobnie jak wnętrza samej willi i krajobrazy Riwiery widoczne z jej okien⁶⁰. Ogród jest tu traktowany jako prywatna część pejzażu, ale nie zostaje odcięty od natury jako miejsce osobne.

Cechy wykreowanego pleneru, ale jeszcze wyraźniej osobnego azylu, *hortus conclusus*, nosi siedziba Seebüll, którą Emil Nolde pobudował w 1927 r. w Szlezewiku-Holsztynie⁶¹. Dom z galerią i ogrodem postawiony został samotnie wśród pól i jego bujny ogród, projektowany osobiście przez malarza, jawi się tu egzo-

⁵⁵ Cyt. w: *Heinrich Vogeler...*, s. 16. Por. podobny osobisty ton wypowiedzi Chateaubrianda i Hessego, cytowanych na początku niniejszego tekstu.

⁵⁶ Cyt. za wydaniem: R.M. Rilke, *Heinrich Vogeler*, [w:] *idem, Wörpswede*, Frankfurt am Main–Leipzig 1987, s. 207–217. Ta niezwykle przenikliwa i precyzyjna analiza światopoglądu artysty, jego postawy wobec rzeczywistości, a także traktowania własnego ogrodu mogłaby stanowić punkt wyjścia do szerszych rozważań porównawczych o roli ogrodów w twórczości malarzy.

⁵⁷ To zapomniane zjawisko zostało ostatnio wszechstronnie omówione w biografii artysty: B. Smith, *The Life and Work of Edward Atkinson Hornel*, Edinburgh 1997; zob. też Y. Holt, „*The Veriest Poem of Art in Nature*”: E.A. Hornel’s Japanese Garden in the Scottish Borders, [w:] *Art of the Garden*, Tate Symposium Papers, London 2004 (na podst. www.tate.org.uk/research/tatere-search/tatepapers/04autumn/holt.htm, dostęp 14 VIII 2009).

⁵⁸ Celtycko-japońska arkadia Hornela była, zdaniem Holt, idealizowaną poetycko estetyzacją historii, porównywalną np. z ówczesnym idealizowaniem Bretanii przez Paula Serusiera i jego krąg.

⁵⁹ Lilla Hyttäs – siedziba Larssonów w Sundborn, analizowana jest zwykle jako realizacja architektoniczno-designerska. Nie zajmowano się nią natomiast jako całościową malarską wizją. Postimpresjonistyczny obraz ogrodu – kwitnącego, barwnego – jest całkowicie odmienny od „bolesnych ogrodów” z literatury symbolizmu, wizji, której J.M. Rymkiewicz poświęcił esej *Jardines dolientes*, [w:] *idem, Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 1968, s. 32–47. Sygnalizowane tu zagadnienie nie zostało podjęte nawet w tak solidnych opracowaniach postimpresjonizmu jak *Post-Impressionism. Cross-Currents in European Painting*. Katalog wystawy Royal Academy of Arts, London 1979; *Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika 1860–1910*. Katalog wystawy Wallraf-Richartz Museum, Kunsthau Zurich, hrsg. G. Czymberek, Köln 1990.

⁶⁰ *Bonnard at Le Bosquet*. Katalog wystawy Hayward Gallery, London 1994, zwłaszcza s. 70–73, 98–103.

⁶¹ W planie ogrodu Nolde zaszyfrował inicjały swoje i żony: E(mil) i A(da). Zob. jego wspomnienia E. Nolde, *Mein Leben*, Köln 1979, zwłaszcza s. 374.



15. Seebüll, ogrody przy domu E. Noldego. Fot. A. Pieńkos

tycznie (il. 15). Nolde czerpał z ogrodu korzyści malarskie przez wiele lat, w odróżnieniu jednak od Moneta rzadko malował go jako całość. Był on więc dla niego nie tyle miniaturą świata, ile raczej zbiornikiem kolorystycznych inspiracji, laboratorium o podobnych funkcjach do ogrodów badaczy takich jak Linneusz czy Goethe. W okresie nazistowskich prześladowań (malarstwo Noldego zaliczono do „entartete Kunst”). Seebüll, otoczone rajskim światem kwiatów, pełniło jednak dosłownie funkcję azylu, stając się ekskluzywnym mikrokosmosem malarza⁶².

TERYTORIUM OSOBISTE

Dochodzimy tym samym ponownie do zagadnienia ogrodu jako schronienia a zarazem *locus amoenus* twórcy. Ogród mógł się znajdować przy miejskiej siedzibie i mieć miniaturowe rozmiary; mógł zostać założony na odludziu, w krainie o szczególnych walorach widokowych albo budzącej skojarzenia historyczne bądź mitologiczne. W Lake District w zachodniej Anglii osiadł nie tylko Ruskin; przed nim, na początku XIX w. ogród przy Dove Cottage stworzył i pielęgnował poeta William Wordsworth. Norweski malarz i grafik symbolista, Theodor S. Kittelsen swoją siedzibę umieścił w 1899 r. nad fiordem Soneren w dolinie Sigdal. Drewniany rodzinny dom i chata z bali mieszcząca pracownię znajdują się w quasi-naturalnym ogrodzie, w rzeczywistości stanowiącym w niewielkim stopniu przekształcony fragment lasu. Kittelsen wybrał lokalizację domu m.in. w związku z podaniami, umieszczającymi królestwo trolli właśnie w tych lasach. Całość siedziby, utrzymana w baśniowej stylizacji, wiąże się z twórczością Kittelsena, której duża część poświęcona była wizjom trolli i innych legendarnych mieszkańców tej krainy.

Locus amoenus twórcy nie miałoby dla niego przeważnie wywoływanych tym określeniem cech, gdyby nie zostało nasycone skojarzeniami z jego twórczością i / lub jego osobą. Mogły one występować już w nazwach takiego „terytorium ego”. Romantyczny ogród Aleksandra Dumasa ojca w Port-Marly pod Paryżem, na terenie posiadłości nazwanej przezeń Monte-Cristo mieści m.in. pawilon-pracownię pisarza, nazwany z kolei Château d’If (nazwa marsylskiej twierdzy, w której więziony był bohater powieści *Hrabia Monte Christo*). W ściany pawilonu pisarz wprawił plakiety z tytułami swoich dzieł i imionami ich bohaterów.

⁶² Wydaje się, że podobną funkcję „ochronną” pełnił ogród Le Prieuré (nazwa siedziby nie bez znaczenia!) Maurice’a Denisa w Saint-Germain-en-Laye, osobiście kultywowany przez malarza. Zob. C. Zappia, *Saint-Germain-en-Laye: une ville, trois maisons pour Maurice Denis*, [w:] *La maison de l’artiste...*, s. 198–199.



16. Lidingö pod Sztokholmem, rzeźba *Jonasz i wieloryb*
C. Millesa, 1932, brąz. Fot. A. Pieńkos



17. Landsberg, ogrody przy Mutterturm H. von Herkomera.
Fot. A. Pieńkos

Malowniczy ogród ze strumieniem, porozrzucanymi kamieniami, wielkimi drzewami stanowi tylko oprawę dla tego egocentrycznego hołdu. Warto zwrócić uwagę, że Dumas postawił Château d'If na wysepce owego strumienia – lokalizacja podobna do ogrodu Petrarcki w Vaucluse...

Węgierski rzeźbiarz Jenő Bory w Székesfehérvár tworzył od lat 30. XX w. ogromny kompleks „zamkowy” (zwany Boryvar – zamek Bory'ego), otoczony malowniczymi ogrodami, wypełnionymi rzeźbami autora. Szwedzki rzeźbiarz Carl Milles swój ogród-muzeum Lidingö w Sztokholmie założył w połowie życia, po 1908 r., przez kolejne dekady przekształcając go w ekspozycję swoich dokonań artystycznych, grupując tam zarówno dzieła własne, jak i elementy kolekcji, które stanowiły repertorium jego inspiracji (il. 16)⁶³. Ogrody Millesgården i Boryvar powstawały przez kilkadziesiąt lat, według określonego projektu, związanego z osobistymi przeżyciami twórców. W obu wypadkach dotychczas nie poddano tych koncepcji krytycznej analizie. Wydaje się, że ogród pełnił tu rolę służebną tła scenograficznego dla ekspozycji własnej twórczości rzeźbiarza, ale także dawał sugestię bycia w całkowicie własnym, idealnym świecie.

Autobiograficzny po części charakter miał program ogrodu przy Mutterturm, szczególnego rodzaju siedzibie malarza Huberta von Herkomera w bawarskim Landsbergu (il. 17)⁶⁴. Niezwykła, przypominająca średniowieczny zamek budowla była w pierwszym rzędzie pomnikiem ku czci rodziców artysty. Malowniczy ogród wokół niej pomyślano jak okrąg świątynny, wydzielający miejsce twórcy (bo w tym wypadku nie było to w gruncie rzeczy miejsce tworzenia), obszar pamięci, którą on, jak kapłan, tam kultywował.

Locus amoenus mogło więc przybierać charakter mikrokosmosu, nasycanego skojarzeniami osobistymi, historycznymi, związanymi z przeżyciami twórcy bądź z ukierunkowaniem jego zainteresowań artystycznych,

⁶³ A. Bergström, C. Nolin, *Millesgården. Arkitektur och tradgård*, Stockholm 2004.

⁶⁴ A. Pieńkos, *Wieża Huberta von Herkomera: zamkowe odosobnienie automobilowego mistrza*, [w:] *Pracownia i dom...*, s. 71–82.

widocznym także w jego innych, „właściwych” sferach twórczości. Takimi, charakterystycznymi dla tendencji poromantycznych, ostojami prywatnej historii, historii kultury i sztuki stały się na przełomie XIX i XX w. m.in. park-muzeum szwedzkiego malarza Prinsa Eugena w Waldemarsudde w Sztokholmie, mieszczący jego kolekcję artystyczną, baskijska rezydencja malarza Ignacio Zuloagi w Zumaia koło San Sebastian, z ogrodem imitującym klasztorny wirydarz (artysta zajął i uratował niegdyśszą kaplicę pielgrzymkową, il. 18). Holenderski artysta W.O.J. Nieuwenkamp kupił w 1926 r. willę Il Riposo dei Vescovi we Fiesole. Poddął daleko idącej rekonstrukcji pozostałości siedziby biskupiej z XV w. i jej ogrody, w których znalazły się autentyczne starożytności oraz sprowadzane tu rzeźby i wazy, a także współczesne imitacje tychże. Ten eklektyczny hołd składany kulturze klasycznej nie ma struktury nawiązującej do ogrodów włoskich, jest raczej rozrzuconym wśród roślinności panopticum, urządzonym zgodnie z gustem właściciela.

Il Vittoriale Gabriela d’Annunzia nad jeziorem Garda jest wielkim założeniem parkowym, powstałym również w latach 20. i 30. XX w., ale podobnie jak poprzedni przykład realizującym dekadenski ideał wyizolowanej rzeczywistości, kształtowanej głównie w kategoriach estetyzmu (il. 19). Największe, nie tylko rozmiarami dzieło pisarza, pochłaniające jego energię w ostatnich latach życia, można rozpatrywać jako nowoczesny pastisz ogrodu krajobrazowo-tematycznego (z podkreślanymi w wypowiedziach d’Annunzia skojarzeniami z *giardino segreto*). W intencjach pisarza Il Vittoriale stanowiło bez wątpienia realizację mikrokosmosu twórcy, przesyconego niezliczonymi aluzjami literackimi, historycznymi; było miejscem tworzenia i ostatecznego spoczynku, pomnikiem chwały, wreszcie alegorią (mniejsza o to w tej chwili, czy i na ile trywialną) twórczości⁶⁵.

Axel Munthe, tworzący na Capri przez kilkadziesiąt lat swoją Villa San Michele, miał dość podobne intencje⁶⁶. Między rokiem 1896, gdy szwedzki lekarz zaczął budować na skalistym brzegu wyspy wymarzoną siedzibę, a publikacją w 1929 r. autobiograficznej opowieści *Księga z San Michele*, która przyniosła mu sławę, poświęcił się całkowicie tej kreacji – rzecz by można, zamknął w niej. Ogród jest tu galerią-lapidarium, zawiera jednocześnie większość najbardziej typowych gatunków roślinności śródziemnomorskiej, wyeksponowanych niczym w encyklopedycznym ogrodzie botanicznym (il. 20). Ponieważ natura i historia jednakowo podlegały estetyzacji w wyobrażeniach Munthego, zarówno drzewa oliwkowe w jego sadzie, zachód słońca nad Zatoką Neapolitańską i jej wyspami albo też znaleziska antyczne, wreszcie mające różne osobiste odniesienia dzieła sztuki z jego kolekcji, pobudzały tę wyobraźnię w kierunku kreowania idealnej rzeczywistości. Idealna willa antycznego poety, stworzona na nowo przez szwedzkiego pisarza, stworzona została podwójnie, bo jednocześnie w opisie literackim *Księgi* jej poświęconej. Jak w „ogrodach filozoficznych” epoki renesansu.

Nie należy zapominać, że Munthe współtworzył także swoją siedzibę w ojczyźnie, Stengården (obecna nazwa Hildasholm) w Leksand nad jeziorem Siljan. Ogród tamtejszy zasadniczo projektowała angielska żona Axela, Hilda Munthe (od 1910). Reminiscencje angielskie przeplatają się tam z odniesieniami do ogrodów Villi San Michele. Najciekawsza badawczo wydaje się właśnie ta zamierzona analogia z innym własnym dziełem, rzecz jasna zrealizowana w umiarkowanym stopniu, z uwzględnieniem oczywistych ograniczeń klimatyczno-botanicznych.

Inny szwedzki przykład tworzenia idealnej rzeczywistości stanowi dzieło malarza Andersa Zorna w Mora, niedaleko Leksand. Małe, regularne założenie ogrodowe przed fasadą główną jego willi, dobrze widoczne od strony centrum miasta, miało niewątpliwie funkcje reprezentacyjne. Stanowi ono jednak tylko część znacznie większego kompleksu parku-skansenu, do którego Zorn sprowadzał stare szwedzkie chaty (jedna z nich była jego pracownią malarską) i zabudowania gospodarcze. Przypisywał sobie rolę opiekuna rodzinnej miejscowości i całego regionu Dalarna – jego dom i ogród miały stać się sercem tej odtwarzanej rzeczywistości kulturowej. Ogrody mogły zresztą tego typu funkcje spełniać często, stawać się dla twórców przestrzenią pomyślaną kolekcją, wypełnianą dziełami własnymi i cudzymi, a także różnymi znaleziskami o charakterze archeologicznym, a niekiedy tylko sentymentalnym. Wyżej wzmiankowane przykłady sygnalizują jedynie istnienie rozległego pola badań, interesującego także dla historyków kultury, etnologów itd.

⁶⁵ Por. m.in. *L’architetto del lago*. Katalog wystawy a cura di F. Irace, Milano 1993; A. Andreoli, *Il Vittoriale*, Milano 1993, zwłaszcza s. 65–66.

⁶⁶ Villa San Michele stanowi zresztą kolejny przypadek ścisłego powiązania ogrodu, domu i tekstu, który jest opisem ich tworzenia. Na temat kreacji Munthego: A. Pięńkos, *Księga i dom z San Michele*, „Konteksty”, 58, 2004, nr 3–4, s. 185–189.



18. Zumaia koło San Sebastian, ogród przy pracowni I. Zuloagi. Fot. A. Pieńkos



19. Ogrody G. d'Annunzia w Il Vittoriale nad jeziorem Garda. Fot. A. Pieńkos

Dom twórcy, a czasami jego ogród, stawał się wizualną „historią sztuki / literatury”. W programach takich siedzib od XV w. poczynając pojawiają się nawiązania, mniej lub bardziej konkretyzowane, do antenatów twórcy: będzie to Apelles, albo Horacy; dla Rostanda Szekspir i inni – jak to już wyżej wzmiankowaliśmy. Takie architektoniczne, rzeźbiarskie, malarskie, ogrodowe genealogie pozostają do spisania. Dodajmy tu do listy już tylko ogród „wszystkich pisarzy”, który przy swoim emigracyjnym domu Fontana Rosa w Menton na Riwierze tworzył w latach 1922–1928 hiszpański prozaik Vicente Blasco-Ibañez. Centrum kompozycyjnym zespołu jest rotunda z pomnikiem Cervantesa, którą otacza opowiadana na płytkach *azulejos* historia Don Kiszota; w ogrodzie rozsiane są popiersia m.in. Boccaccia, Balzaka, Flauberta, Dickensa, Dostojewskiego. Pisarz zdecydowanie więcej wysiłku, wyobraźni i funduszy włożył w tę wyrafinowaną kompozycję „ogrodu tematycznego”, niż w stojący w nim dom⁶⁷.

Niezbadane pod kątem ożywiania na różne sposoby dziedzictwa historyczno-kulturowego, a przy pobieżnym oglądzie niezmiernie interesujące, pozostają ogrody projektowane przez: szwedzkiego poetę Erika Axela Karlfeldta w Sjugare nad wymienianym już tu jeziorem Siljan z początków XX w.; znakomitego ame-

⁶⁷ Stowarzyszenie Ibañeza wydało opracowanie S. Safir-Lichnevsky, *Les Fantômes de Fontana Rosa ou la vie de V. Blasco-Ibañez*, [bmw.] 1992. Nie udało się nam dotrzeć do tej pracy.



20. Capri, Villa San Michele A. Munthego. Fot. A. Pieńkos

rykańskiego rzeźbiarza Augustusa Saint-Gaudensa przy jego rezydencji w Cornish (New Hampshire) zwanej Aspet; japońskie ogrody sławnych kompozytorów, Maurice'a Ravela w Montfort l'Amaury pod Paryżem i Gaetana Pucciniego w Torre del Lago Puccini koło Viareggio. Te dwa ostatnie wydają się raczej *divertimenti* artystów, bawiących się modnymi ciekawostkami ze świata w rzeczywistości im nieznanego. Czy jednak komponowanie klasycznego ogrodu *à la française* przez Francisa Poulenca przy zakupionej w 1927 r. posiadłości Noisay w dolinie Loary nie pozostaje w głębszym związku z jego twórczością muzyczną⁶⁸? I tu również należałoby ten „margines” działalności artystycznej kompozytora zbadać dogłębnie.

UPRAWIANIE OGRODU – PRACA I TWÓRCZOŚĆ

Postulaty badawcze w odniesieniu do ogrodów twórców nie powinny dotyczyć wyłącznie realizacji. Wspominaliśmy już tu o znaczeniu wkładu emocjonalnego, zaangażowania twórcy w kreację ogrodową. Powinniśmy badać więc życie i pracę, niekiedy ciężką, w ogrodzie (niekoniecznie polegającą na tworzeniu ogrodu) takich ogrodników, jak np. sławna szwedzka pisarka Selma Lagerlöf, która w Marbacka na północ od jeziora Wener tworzyła swój ogród. Pomagała jej w tym specjalistka, Ruth Brandberg, wkład koncepcyjny pisarki nie jest tu więc może pierwszoplanowy. Ogród ten był przedmiotem jej wieloletniej pielęgnacji, pisarka wszak uważała się za farmerkę⁶⁹.

Omawiając złożoną problematykę powstania i działalności fińskiej kolonii artystycznej nad jeziorem Tuusula, na północ od Helsinek, jej badaczka Riitta Konttinen zadała w jednym z podrzdziałów swojej

⁶⁸ Można postawić pytanie o „narodowy” wydzźwięk tego typu pomysłów. Inny przykład francuski: Maurice Barrès odkupił w 1910 r. swój dom rodzinny w Charnes niedaleko Nancy, gdzie następnie „jak na dobrego nacjonalistę przystało, założył ogród *à la française*”. J.P. Clément, *Les Hauts Lieux de la Littérature en France*, Paris 1990, s. 50.

⁶⁹ *Nordic Artist's Homes...*, s. 159–163.

rozprawy pytanie: „Wie lebte man in den Künstlervillen am Tuusula-See?”, konkludując następnie: „Pracowano pilnie, tak duchowo jak cieleśnie. Roboty ogrodowe były we wszystkich domach artystów kolonii Tuusula obowiązkową przyjemnością. [...] Przy każdej willi istniało poletko kartofli, warzywniak i kwietniki. [...] Dla Aino Sibelius [żony kompozytora] stał się ogród, który własnoręcznie obrabiała z motyką, ulubionym hobby, a nawet pasją. Wykształciła się na jedną z najlepszych ogrodniczek na prowincji”⁷⁰. Obszerny ogród willi Ainola Sibeliusów zawiera m.in. sad i warzywnik⁷¹. Gospodarczy użytek ściśle stapiał się z eksploatacją estetyczną ogrodu: spośród malarzy tej kolonii np. Eero Järnefelt (brat Aino Sibelius) malował pielęgnowane osobiście kwiaty koło swojej willi Suviranta, Pekka Halonen zaś m.in. wielkie pomidory wyhodowane we własnym ogrodzie koło willi Halosenniemi⁷². Praca ogrodnicza, z wszystkimi jej symbolicznymi uwarunkowaniami, podobnie jak własnoręczne budowanie domu, najczęściej niepostrzeżenie zrastała się z twórczością „właściwą”; mogła ją pobudzać w bezpośredni sposób, mogła też twórcy dawać poczucie panowania nad światem, poczucie pewniejsze niżli doświadczane w poezji lub rzeźbieniu. Panowanie nad naturą, ogrodem, uprawami, kontrola nad cyklem życia albo wprowadzanie ładu w rzeczywistość biologiczną – tego rodzaju pokusy, często zresztą werbalizowane przez twórców, leżą u początków wielu ogrodniczych wysiłków twórców. Przypomnijmy cytowane już wypowiedzi Chateaubrianda, Hessego, Voglera. W całkowicie sztucznym świecie kultury (w pierwotnym sensie słowa) winnic postawiona chata Alphonse’a de Lamartine’a w Monceau w Burgundii wydaje się podkreślać i tak już niezwykle regularną kompozycję tamtejszych zboczy. Romantycznemu poecie dawała wrażenie pracy „na łonie przyrody”, „w ogrodzie świata”, a uprawa winnicy wprowadzała jeszcze dodatkowe skojarzenia⁷³.

OGRÓD BEZ GRANIC – TERYTORIUM (S)TWÓRCY

Jak definiujemy ogród? Czy ogrodem nie jest także cała ta natura, która rozpościera się z okien, tarasów, wież rezydencji artystów i pisarzy? Natura pielęgnowana tylko wzrokiem, poddana kontemplacji, ale też wybierana kadrem okna lub altany? Czym od ogrodu różni się teren wokół domu artysty, ogarniany widokiem z wieży czy z balkonu i poddawany transformacji jedynie imaginowanej? Znakomity węgierski architekt, jeden z twórców odrodzenia wernakularnego w architekturze europejskiej początków XX w., Karolyi Kos, swoje „feudalne” panowanie nad obszarem rodzinnego Siedmiogrodu sprawował z zamkowej wieży własnej willi Varjuvar w miejscowości Stana. Roztacza się stamtąd istotnie rozległy widok na dolinę. Kos określał ten widok mianem swojego angielskiego ogrodu krajobrazowego. Charakterystyczne dla idei wernakularyzmu poczucie rodzimości całego krajobrazu i jego „posiadania” przez twórcę można rozumieć jako jeszcze jedną mutację „aktu ogrodowego”, nawet jeśli ogród ma tu już charakter metaforyczny.

Z punktu widzenia historii ogrodów może nie będzie godna uwagi palladiańska idea *monticello*, panującej nad krajobrazem willi. Ale przy podejściu antropologicznym – ów otaczający siedzibę i poddany jej „wzrokowemu” i „ideowemu panowaniu”, nawet nie zawsze przekształcany formalnie *workhouse of nature* powinien być przedmiotem badania⁷⁴.

Łatwo wskazać więcej takich granicznych przykładów, w których ogród jako taki nie występuje, ale znajdujemy się jedynie o krok od wyżej zarysowywanej problematyki badawczej. Wymieńmy tylko naznaczenie obszaru przyrody aktem wyboru miejsca zamieszkania w niej (np. chata w lesie Walden budowana przez Henry’ego Davida Thoreau⁷⁵) albo aktem złożenia ciała na wieczny spoczynek (pomijając omówione

⁷⁰ R. Konttinen, *Die Künstlergemeinschaft am Tuusula-See*, „Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen”, 32, 2000, zwłaszcza s. 18. Profesorowi Heikki Mattila i dr Virpi Harju dziękuję za pomoc w dotarciu do tej cennej publikacji.

⁷¹ K. Kilpeläinen, *Jean Sibelius. Ainola- Järvenpää*, Porvoo 1995; *Nordic Artist's Homes...*, s. 105–111.

⁷² Por. też K. Kilpeläinen, *Eero Järnefelt Tuusulassa*, [w:] *Eero Järnefelt 130 vuotta. Kuvia Tuusulan ajalta*, Järvenpää 1993, s. 5–7.

⁷³ Spośród pisarzy, którzy zajmowali się także uprawą winnic, Lamartine był chyba najmniej spełnionym; podobno większe sukcesy jako *vignerons* odnosili np. Monteskiusz i Alfred de Vigny.

⁷⁴ Wyrażenia tego użyła malarka Mary Cosway w 1786 r. w odniesieniu do rezydencji Monticello Thomasa Jeffersona. Cyt. za: A c k e r m a n n, *op. cit.*, s. 201. Jefferson był raczej farmerem niż ogrodnikiem, ale w tym samym czasie co Goethe wyznawał i praktycznie wcielał w życie ideał ścisłego kontaktu z naturą, poddawanej kultuwacji i badaniu jednocześnie.

⁷⁵ Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 244–246.



21. Haiko koło Porvoo, otoczenie pracowni A. Edelfelta. Fot. A. Pieńkos

wyżej groby w realnych ogrodach wspomnijmy o Skagen w Jutlandii, gdzie ogrodu nie ma, jest plaża, wydmy i wśród nich grobowiec poety i malarza Holgera Drachmanna).

Skały wybrzeża i szkiery koło chaty rysownika Alberta Engströma w Grisslehamn na wybrzeżu bałtyckim Szwecji zostały przezeń tylko wybrane, były naturalnym ogrodem („ogrodem”?) otaczającym jego pracownię. Pozornie niezmienione ludzką ręką pozostawało leśne otoczenie chat czołowych fińskich malarzy Alberta Edelfelta (Haiko koło Porvoo, il. 21) i Axela Gallena-Kalleli (wspomniana Kalela koło Ruovesi). Czy sformułowania w rodzaju „malował w ogrodzie”, potocznie odnoszone do tych artystów (zwłaszcza Edelfelta, którego bardzo wiele obrazów powstało w najbliższym sąsiedztwie chaty i je przedstawia) nie mają uzasadnienia? Ogród otaczający wspomniane już Halosenniemi nad jeziorem Tuusula, dom malarza Halonena, określany jest w literaturze mu poświęconej jako przezeń projektowany. Projekt ten polegał jednak w głównej mierze na konserwowaniu stanu zastanego na małym skalnym cyplu jeziora. Rezerwat był jego ogrodem, chociaż w intencjach tego typu ubiegłowiecznych uciekinierów od cywilizacji jego idea pojawiała się zamiast ogrodu. Pomost wychodzący w jezioro byłby tu szczytkowym reprezentantem ogrodowej architektury, wyznaczającym, jak w wielu skandynawskich założeniach, np. w Hvitträsk, porządkującą oś widokową. I pozwalającym anektować naturalne jezioro w obręb terytorium twórcy. Jeśli nie z ogrodami mamy tu do czynienia, to może z „aktem ogrodowym”⁷⁶?

Być może należałoby też wziąć pod uwagę ogród we wnętrzu domu twórcy: obfite kompozycje roślinne Hansa Makarta, wypełniające jego wiedeński dom-pracownię, ogrody zimowe budowane przy rezydencjach „książąt-malarzy” XIX w.⁷⁷, imaginowaną przez Jorisa-Karla Huysmansa kolekcję dzieł natury w mieszkaniu duca des Esseintes w powieści *Na wspak*, ogród wewnętrzny i sztuczny w całej semantycznej rozciągłości tych sformułowań. Pominęliśmy tu również, uznając ją za podlegającą kompetencjom historii architektury i urbanistyki, problematykę zieleni w i przy domach kolonii artystycznych takich XX-wiecznych „miast-ogrodów” jak np. Hagen czy Hellerau w Dreźnie.

⁷⁶ Otwartość owych fińskich terytoriów twórców była być może pozorna. Laura Gutman widzi w nich idealną realizację *utopos* – niemiejsca. Siedziba artysty promieniuje niejako na okolicę, która tym samym nabiera charakteru ekskluzywnego. Arbitralna decyzja twórcy naznaczenia jako „swojego” terytorium otaczającego dom i jego idealizacja wyrwywają ten obszar z neutralnej natury. Zob. Gutman, *La maison d'artiste finlandaise...*, s. 60–62.

⁷⁷ I nie tylko: np. miniaturowy ogród zimowy w osobnym pomieszczeniu swojego domu Visavuori założył w 1912 r. fiński rzeźbiarz Emil Wikström. W ogrodzie właściwym zresztą znajdowała się pierwotnie także cieplarnia, chroniąca egzotyczne rośliny prowadzane przez artystę. Zob. *Nordic Artist's Homes...*, s. 137–139; P. Myllylä, *Visavuori. Emil Wikström's studio house*, Visavuori 2003, s. 13, 27.

Z pewnością nie wyczerpano tu listy obiektów, które powinny się znaleźć pod hasłem „ogrodów twórców”. Wiele wątków nie zostało poruszonych; należałoby zapewne, nawet przy założeniu, że dom twórcy jest niejako z definicji osobny, pytać o powinowactwa narodowe czy regionalne tego typu kreacji. Wydaje się bowiem, że np. w Skandynawii dają się one odnaleźć, także w odniesieniu do ogrodów. Podobnie analiza historyczna pokazałaby zapewne uzależnienie kreacji ogrodowych artystów, pisarzy itd. od mód panujących w „oficjalnej” sztuce ogrodowej ich epoki. Wówczas, owe zasadniczo niepodlegające kompetencjom historii sztuki ogrodowej realizacje mogłyby zostać przebadane z użyciem jej narzędzi. Zaznaczając jedynie najważniejsze kierunki badawcze dokonywaliśmy uproszczeń również w odniesieniu do statusu „twórcy” – inne oczywiście ambicje, możliwości, wzory mieli np. renesansowi poeci, a inne malarze. Tego rodzaju dystynkcje powinny się rzecz jasna w badaniach szczegółowych pojawić. Nie było jednak naszym zamiarem szkicowanie fragmentarycznej nawet historii ogrodów twórców, jedynie sygnalizowanie kierunków poszukiwań. Obawiać się wprowadzić możemy, że szeroka problematyka ogrodów, tu jeszcze przez nas dodatkowo została rozciągnięta w kłębowisku owych najrozmaitszych „aktów ogrodowych” ku zbyt wielu kierunkom⁷⁸.

Ogród przy domu artysty nie jest oczywiście zjawiskiem historycznie zamkniętym. Znani twórcy współcześni uczynili go nawet tematem przewodnim swojej sztuki: np. Derek Jarman, Ian Hamilton Finlay, Jacques Vieuille⁷⁹. W wielu wypadkach nie jest on zresztą tylko, albo nie jest wcale ogrodem „przy domu”. Niki de Saint-Phalle w swoim czasie tworzy przez wiele lat kompleks tzw. Ogrodu Tarota w Garavicchio w Toskanii, zanim stanie się on także jej siedzibą i miejscem pracy. Krzysztof Penderecki komponuje VIII Symfonię jako utwór o ogrodzie, który od lat sam tworzy wokół swojej siedziby w Lusławicach...⁸⁰

THE GARDEN OF ARTIST, POET, THINKER. THE TERRITORY OF CREATION

Abstract

The garden of the “artist’s house” (artistically created home of a writer, painter, or musician) could be examined in the categories of gardening history, searching for references to typical models or solutions. We know of the influence of gardens of various artists on the solutions introduced in the art of gardening (for instance Alexander Pope or William Shenstone). More often gardens of this type are governed by rules of individual creativity, they have no specific traits and as a rule they do not belong to the history of gardening. From antiquity through Renaissance a garden brought to mind meditation and creation. More than a house it would be the figure/prefiguration of a place of creation and the product of a creation act. It is this role it plays in the *Mémoires d’Oute-Tombe* by François-René de Chateaubriand and numerous comments by other writers.

Garden as a “microcosm” makes us redefine the notion of creation. Some of the “gardening acts” elude thinking in the categories of gardening object. Garden as a place of important rituals can be found especially in the communes from the turn of the 19th and 20th century. Such kind of “gardening acts” in their anthropological dimension are of crucial importance for understanding the character of the place of creation and the whole artistic activity of an artist. Regardless its size, form, relation to the artist’s home, the garden is given a special assent. An artist’s grave in his garden should be considered in the same categories.

For Carl Linnaeus, Buffon, Voltaire, Goethe, later on also for John Ruskin, gardens were a testing ground in various fields of their scientific and artistic creativity. Claude Monet’s creation at Giverny was developed in two inseparable orders: a garden “was growing for” a painting. Around the same time, yet with no Monet’s consistency, made their own gardens and then painted them also Józef Mehoffer, Max Liebermann, Heinrich Vogeler, Edward Atkinson Hornel, or Emil Nolde.

The history of gardening as the element of a representative place of artist’s residence could be presented in the categories of the history of gardening forms as well as a social history of art. This function is served by gardens in the residences of Peter Paul Rubens, Nicodemus Tessin the Younger, Charles Le Brun, and then later of Franz von Lenbach, Vincenzo Vela, Richard Wagner. Drawing upon the models from the 16th through the 18th centuries, Francis Poulenc, Edmond Rostand and Edith Wharton made their own gardens, nevertheless, with reference to their main field of creativity. A theme of Italian Renaissance inspirations belongs to the most important research tracks to follow when interested in the gardens of the 19th- and 20th-century artists.

A *locus amoenus* could have assumed the form of microcosm, full of personal or historical associations, relating to the interests of the artist. The gardens of Gabriele d’Annunzio, Axel Munthe, Anders Zorn, Vicente Blasco Ibanez became mainstays of private history of culture, characteristic of post-romantic trends.

Translated by Grażyna Waluga

⁷⁸ Jak jednak inspirujące może być takie „rozciąganie”, pokazała konferencja w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego w grudniu 2008 r. pt. „Muzyka w ogrodzie. Ogród w muzyce”, z udziałem także historyków literatury i sztuki.

⁷⁹ Zob. omówienie niektórych z nich i refleksje ogólne w numerach specjalnych „Kunstforum” pt. *Künstler als Gärtner*, 145, 1999; *Das Gartenarchiv*, 146, 1999 (oba pod red. P. Bianchi). Także *The Architecture of Western Gardens*, ed. M. Mosser, G. Teyssot, Cambridge (Mass.) 1991, s. 495–524; D. Jarman, H. Sooley, *Derek Jarman’s Garden*, London 1995; *Ogród. Forma...*, s. 448–451; *Art of the Garden*. Katalog wystawy w Tate Britain, London 2004.

⁸⁰ Na temat Lusławic: K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997, s. 39; także: *Penderecki. Rozmowy lusławickie. Lusławickie ogrody*, t. 1–2, Olszanica 2005.