

Joanna Maleszyńska

Staropolskie ogrody literackie : między topiką a genologią

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 75/1, 3-32

1984

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JOANNA MALESZYŃSKA

STAROPOLSKIE OGRODY LITERACKIE

MIĘDZY TOPIKĄ A GENOLOGIA *

„Sekreta ogrodowe”

Wśród znaczących zjawisk staropolskiego piśmiennictwa znaleźć można i takie, których rozpatrzenie wymaga świadomego odwrotu od wyspecjalizowanych tylko w ograniczonym zakresie norm badawczych. „Zaklianie chaosu” wielowymiarowych faktów powinno być wówczas — jak sądzę — oparte na konkretnej hipotezie ładu. Wobec podjętego problemu dawnych „ogrodów literackich”, ich genologii i topiki, normę wyznaczającą główny punkt widzenia i porządkującą sam materiał pisarski dostrzegam w rozpatrzeniu idei Ogrodu. Pragnę jednak traktować ją bardziej dosłownie, niżby to uczynił historyk idei zainteresowany opisem takiej „duchowej” koniunktury.

Kategorię „idei” odwołującą się do faktów literackich można uczynić narzędziem poznania zarówno taksonomicznego, jak i historycznego. Strukturotwórcza rola elementu ideowego będzie rozpatrywana wówczas w polu odniesień absorbującym poetykę historyczną. Ta ostatnia natomiast podda różnorodność literackich kształtów uznanych za „ogród” i determinujący ich powstanie instynkt mimetyczny pośredniczącemu sprawdzianowi wartości kulturowych.

Wolno sądzić, iż rozszyfrowanie historycznych zbliżeń między sferą niezwykłej rzeczywistości (która rodzi ideę) i niezwykłej literatury (która „cytuje” botaniczne wzorce), należy oprzeć na przekonaniu, że uprawianie ogrodu i literatura „ogrodu” w równym stopniu należą do dziejów kultury. Postanowiłam nie rozgraniczać tych zagadnień w przeświadczeniu — dyktowanym także uwagami innych interpretatorów — iż sprawy należące do przestrzeni tematu¹ są odbiciem nadrzędnej histo-

* Praca o ogrodach staropolszczyzny — której fragment jest w tym miejscu prezentowany — powstała pod naukową opieką doc. dr hab. Janiny Abramowskiej, co zapisuję tutaj z prawdziwą wdzięcznością.

¹ Rozległość tej przestrzeni najlepiej ukazują opracowania, które przytaczam (w wyborze) jako naświetlenie różnych aspektów „produktywności” idei ogrodu.

rycznej świadomości dotyczącej Ogrodu. Mówiąc trochę metaforycznie: przyjęcie innych założeń naraża na ryzyko braku *definiendum* — w praktyce badawczej temat „ogrodu” okaże się kulą, której obwód może przebiegać wszędzie, lecz środek nie istnieje nigdzie.

W kulturze dawnej mit pewnej szczególnej natury (ogrodu) łączył się z koncepcją pewnej szczególnej literatury (ogrodu jako struktury artystycznego wyrazu). Były to współbrzmiające „formy myślenia” i „formy tekstowe”, choć formy o nierównym stopniu skodyfikowania. Granice przedmiotu badań są wyznaczone w tym miejscu przez pojęcia odzwierciedlające tę dwojaką postać kulturowego uzewnętrznienia: topika i genologia. Tam gdzie przecinają się pola znaczeniowe tych dwu terminów, sytuuje się problem centralny pracy. Ponieważ jednak i genologia, i — szczególnie — topika obrosły wielością interpretacji, chcę wyjaśnić przyjętą tu zawartość semantyczną używanych dalej *in concreto* pojęć.

Słowniki symboli i motywów: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*. T. 3. Paris 1974 (s.v. „Jardin”). — J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*. Translated from the Spanish by J. Sage. Foreword by H. Read. London 1962 (s.v. „Garden”, „Flower”). — H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig 1980 (s.v. „Baum”, „Kreuzallegorie”, „Paradies”, „Rosenhag-Madonna”, „Sündenfall”, „Verkündigung an Maria”). Historia ogrodów oraz materiały ikonograficzne: M. Charageat, *Sztuka ogrodów*. Przełożyły A. Morawińska i H. Pawlikowska. Warszawa 1978. — G. Ciołek, *Ogrody polskie*. Warszawa 1954. — P. Coats, *Jardins du monde*. Introduction de H. Nicolson. Milan 1964. — L. Majdecki, *Historia ogrodów*. Warszawa 1972. — A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. T. 3: Tafelband. Budapest 1974. Wiele niezwykle ciekawych ilustracji do dzieł np. J. Parkinsona: *Paradisi in Sole* (1629) i *Theatrum Botanicum* (1640), O. Brunfelsa *Herbarum* (1530), E. Sweerta *Florilegium* (1612) — przynosi praca: T. Comito, *The Idea of Garden in the Renaissance*. New Brunswick 1978. Analizy historyczno-kulturowych aktualizacji toposu: Comito, *op. cit.* (rec.: A. Mączak. „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” t. 25, 1981, s. 247—249). — A. Morawińska: *Literacka dyskusja w 2 poł. XVIII w. nad funkcją ogrodu w Polsce*. W zbiorze: *Funkcja dzieła sztuki*. Warszawa 1972; *Sztuka budzenia uczuć*. W zbiorze: *Ikonografia romantyczna*. Warszawa 1977. — M. Piwińska, *Romantyk w ogrodzie*. „Teksty” 1977, z. 4. — R. Przybylski, *Ogrody romantyków*. Kraków 1978. — J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968. — A. Morawińska, *Ogrody*. W zbiorze: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Warszawa 1977. Sztuka ogrodowa i poezja ogrodu: F. Bacon, *O ogrodach*. W: *Eseje*. Przełożył Cz. Znamierowski. Słowo wstępne napisał T. Kotarbiński. Warszawa 1959. — I. Czartoryska, *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*. Wrocław 1805. — W. Empson, „Ogród” *Marvella. Doskonała prostota osiągnięta przez rozwiązywanie sprzeczności*. Przełożył I. Sieradzki. W zbiorze: *Sztuka interpretacji*. Opracował H. Markiewicz. T. 1. Wrocław 1971. — W. Sierakowski, *Postać ogrodów, która do dwóch zmysłów smaku w owocach i powonienia w kwiatach szczególnie ściąga się [...]*. Kraków 1798. — J. Strumiłło, *Ogrody Północne*. Wilno 1823. O hierarchii i symbolice drzew ogrodowych zajmująco pisze J. Stempowski [P. Hostowiec] (*Od Berdyczowa do Rzymu*. Paryż 1971, s. 25—27, 397—404). Zob. też przypisy 5, 6 i 19.

Na wieloznaczność i niejasność określeń „topika”, „topos” uskarżają się dziś badacze podejmujący nawet zupełnie przygodnie problemy skoncentrowane wokół „stałych sposobów wysławiania”. Można nawet powiedzieć, iż skarga na obecną gmatwaninę stanowisk wobec „toposu” jest niekwestionowanym „toposem” wypowiedzi znawców przedmiotu. Ale ważniejszy od krytyki konkretnych użyc terminu (czy raczej *quasi*-nazwy, bo tym okazuje się wciąż „topos”), ważniejszy od kontrowersyjnej krytyki artystycznych źródeł „toposu” — jest program konstruktywnej. Byłoby to zgodne z samą istotą *quasi*-nazwy, która ożywa i staje się naprawdę funkcjonalna dopiero w obrębie pewnego systemu pojęć.

Ostatnie ustalenia na temat „toposu i niektórych miejsc wspólnych badań literackich” należą w polskiej literaturze przedmiotu do Janiny Abramowskiej. Autorka definiuje topos jako „rezultat petryfikacji tradycyjnego motywu, który zostaje trwale powiązany z pewnym znaczeniem, zastosowaniem oraz rozpoznawalną, »półgotową« formą językową”². Ta definicja nie rozstrzyga jednak wszystkich wątpliwości nasuwających się w związku z wyodrębnieniem konkretnych topicznych jednostek. Abramowska pisze:

nie godząc się na określenie „topos ogrodu”, uważam za całkowicie zasadne wyróżnienie „topiki ogrodu”, czyli grupy toposów wyrastających z tego samego obrazu, ale wykorzystujących różne jego konotacje i różne uwikłania kulturowe. Jest więc ogród rozkoszy, ogród twarzy, ogród duszy — rozkwitający lub obumarły w rozpacz, jest topos zawiedzonego ogrodnika i poeta-ogrodnik uprawiający szpalery zdań i kwiaty metafor.

Autorka przyznaje dalej, że:

Grupę toposów obudowanych na tej samej podstawie obrazowej łączą rozmaite homonimie, antonimie oraz interferencje znaczeniowe, dające się obserwować zarówno w płaszczyźnie diachronicznej, jak i synchronicznej³.

Otóż moim zdaniem owe związki mają charakter nie wtórny, lecz genetyczny. Wspólnym mianownikiem wszystkich tych „znaczeń” i „zastosowań” obrazu ogrodu jest jego podstawa mityczna. Dlatego będę jednak mówić o toposie ogrodu mając na myśli ów centralny kompleks sensów występujący we wszystkich odmianach topiki ogrodowej. Topiką są dla mnie konkretne sposoby mówienia, tzn. zespoły zrealizowanych w oparciu o topos centralny zabiegów semantycznych.

Topiką zatem byłyby także zbiór rozmaitych przekształceń i substytucji struktury zasadniczej, niejako „język” toposu — rozprowadzany, rozcieńczany lub zagęszczany frazeologicznie, lecz bez zakrzepnięcia w to-

² J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2, s. 11—12.

³ *Ibidem*, s. 13.

piczną stałą. Topika w tym znaczeniu rozpościerałaby się na okruchy strukturalne lub procesy innowacyjne, ale zawsze pozostające w związku z toposem centralnym. Kategorię przynajmniej niektórych *topoi* (a wśród nich właśnie ogrodu) uważam za kategorię naturalnego rozdzielenia, tzn. zawierającą w równym stopniu plan inwencyjny, jak i plan elokucyjny. Stąd dopuszczenie myśli o toposie ogrodu zakłada istnienie wyłącznie jego „szczęgółowych” postaci. „Szczęgółowych”, czyli na pewno opracowanych w języku artystycznym, który proponuje indywidualne rozwiązania.

Wniosek byłby tu następujący: miano „topika” obsługuje dwa sprzężone ze sobą poziomy. Poziom pierwszy to mniej spetryfikowane obrazy styczne z toposem centralnym; ta topika obejmuje pole konotacji o charakterze całkowicie wariantowym albo jakości wciąż przeobrażające się. Tutaj dominuje układ syntagmatyczny, *d o d a w a n i a* znaków na osi poprzecznej. Z kolei topika układu paradygmatycznego to byłby właśnie ów „uporządkowany zbiór” dojrzałych i rozpoznawalnych wszędzie *topoi*, *topoi* niezależnych rodowodem lub też równego rzędu, ale zawsze „osobnych”, mogących pełnić funkcje autonomiczne i centralne.

Jak sądzę, takie rozszerzone pojęcie topiki nabrałoby dynamizmu i byłoby naprawdę przydatne w praktyce badawczej. Miast dość sztywnego i zamkniętego leksykonu oferowałoby zgodne z prawdą historycznych żywiołów literatury spojrzenie na drobiazgi semantyczne towarzyszące strukturalom zastanym, jak i spojrzenie na „przeskakiwanie” poziomów. Tj. na lokowanie się już wykrystalizowanych „miejsc wspólnych” w osi paradygmatycznego pionu. Tą drogą moglibyśmy uchwycić przeobrażenia, które prowadzą do narodzin nowych *topoi*.

Rozpatrując sytuacje wzajemnych odniesień toposu i gatunku należy uściślić również termin „genologia”, opatrując go przymiotnikiem „historyczna”. „Genologia historyczna” — tzn. taka, która opisuje uchwycone typologicznie struktury w konkretnym czasowo tworzywie, przeprowadza weryfikację i porównanie wariantów posiadających znamiona historyczności⁴.

W znakomitym artykule *Poeta w ogrodzie* Maria Eustachiewicz zajmuje się przedstawieniami ogrodu jako swoistą „ramą” tekstu, biorąc pod uwagę zarówno to, co „okala” tekst, jak i to, co znajduje się we „wnętrzu” utworu. Dla autorki szczególną cechą owego „ogrodu” są metawypowiedzi. Pełnią one przede wszystkim funkcje delimitatorów i służą temu, aby utrzymać sporządzoną według zasady *varietas* struk-

⁴ Zob. T. Todorov, *O pochodzeniu gatunków*. Przełożyła A. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 311: „Sądzę, że pozostaniemy w zgodzie z potocznym użyciem słowa, a zarazem będziemy mieć do dyspozycji wygodne pojęcie, jeżeli zgodzimy się nazywać gatunkami tylko te klasy tekstów, które były historycznie uznane za takie”.

ture „ogrodu” i aby przez ów ogród przeprowadzić czytelnika (informując go o specyfice „topografii” literackiej). Eustachiewicz zwraca uwagę na wspólnotę frazeologiczną i myślową wypowiedzi istniejących w konstrukcyjnym motywie ramy⁵. Nie negując trafności powyższych stwierdzeń, chcę jednak podkreślić różnorodność tych wypowiedzi, w których przebija się przede wszystkim indywidualność nadawcy, jego głos. W wypowiedziach tych manifestuje się swoisty normatywizm, jednostkowe przemyślenie „inskrypcji” literackiego ogrodu. Ramy są zaś — jak sądzę — przejawem „instynktu gatunkotwórczego”, tzn. próbą rekonstrukcji normy pisarskiej, dedukowanej przez każdego autora z praktyki innych.

„Instynkt gatunkotwórczy” oznacza jednocześnie i mniej, i więcej od „instynktu genologicznego”. Więcej, gdyż jego działanie byłoby przejawem nurtu nieśmiertelnego chyba w kulturze — wywodzącego się od Platona i średniowiecza — który dopuszcza myśl o świecie tylko za pośrednictwem myśli o g a t u n k u. Gatunku jako jedynej formie istnienia i poznania. Natomiast mniej od „instynktu genologicznego”, ponieważ ten ostatni posiada zdolność ciągłych zmian, którą zawdzięcza historycznemu wyrównywaniu proporcji między ogólnym a szczegółowym.

Wypowiedzi z ram ogrodowych wydają się z perspektywy dziejowej próbą zapośredniczenia sprzeczności między powszechnym normatywizmem postaw twórczych a dowolnością indywidualnej praktyki pisarskiej. Fakt, że większość owych wypowiedzi pojawia się w okresie baroku, nie może dziwić. Barok to epoka szczególnego dysonansu między tym, co indywidualne, a tym, co ponadindywidualne. Potrzeba formalnego dookreślenia materii literackiej, wynikająca z rozwiązań tradycyjnych przejmowanych siłą bezwładny, spotyka się z barokową tęsknotą do ustalenia tożsamości, zespolenia, powołania nowych (w stosunku do renesansu) reguł spójności.

Prześledzenie historii „ogrodów” jako zespołu tekstów o świecie pojmowanej, „blokowej”⁶ charakterystyce oraz jako sposobów obrazowania tego tematu powinno przynieść odpowiedź na następujące pytania: jakie sensory symboliczne oferowały różne postacie ogrodu-obrazu i ogrodu-słowa? Czy ogród był tylko konwencją stwarzającą możliwość wypowiedzenia się w gatunku przynależnym do encyklopedycznego bloku sylw? Czy twórców „sylwicznych” tekstów inspirowały sensory niesione przez ogród jako topos kultury? Jakie były determinanty postaw twórczych w chwili podejmowania tematu ogrodu? Jakie role przyjmowali pisarze wybierając ten właśnie temat i jakie były konsekwencje łączenia literatury z zupełnie inną dziedziną kultury?

⁵ M. Eustachiewicz, *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*. Jw., 1975, z. 3.

⁶ Zob. S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku „silwa”*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970.

Nazywanie ogrodu

Badacz literatury dawnej (także staropolskiej) obcuje z rzeczywistością dychotomiczną. Z jednej strony poetyka jako normatywny zbiór reguł pisania, z drugiej praktyka jako kompleks jednostkowych realizacji⁷. Ale z tej dwuwymiarowości wyłania się przecież wspólny problem. Jeśli bowiem poetyka wielokrotnie „proponuje rozwiązania nigdy nie podjęte przez praktykę”, to również praktyka często proponuje rozwiązania nigdy nie przewidziane przez poetykę. Sprawa ta jest szczególnie ważna w przypadku ogrodów literackich⁸. Należy zapytać, czy były one przedmiotem jakiegokolwiek refleksji teoretycznej.

Okazuje się, że poetyki antyku, średniowiecza ani późniejsze nie ujmowały ogrodów literackich w obrębie systematyki gatunkowej (i równolegle nie „zapisaly” ich w schemacie żadnej innej systematyki). Tutaj tylko sylwy znalazły uznanie uczonych komentatorów. Brak wzmianek w poetykach przy niewątpliwym istnieniu samych obiektów potwierdza słuszność metod interpretacji skoncentrowanych na stosunku dzieło—dzieło, a więc na poetyce immanentnej. Co ciekawsze, pojawia się wówczas możliwość odsłonięcia dającego się dedukować z podobnych realizacji schematu, jaki jest umownie zaakceptowanym „n a d d z i e ł e m”. Można powiedzieć, że w przypadku ogrodów literackich sygnałem istnienia świadomości genologicznej jest sama nazwa powtarzająca się w tytułach. Tytuł oznacza pierwszy poziom mimetyczności (identyfikacji) i jest rozpoznawalnym sygnałem „oswojenia” — umieszczenia utworu wśród innych podobnych tekstów oraz właściwych im reguł czytania⁹. Tytuł stanowi propozycję tekstu i kontekstu, ale na tym nie wyczerpują się jego funkcje. Występują także przypadki, gdy tytuł bywa znakiem struktury: 1) struktury przedmiotu pozaliterackiego, do którego odwołuje

⁷ Zob. J. Abramowska, *Ład i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*. Wrocław 1974, s. 6. — T. Michałowska, *Poetyka i poezja. (Problemy interpretacji poezji staropolskiej)*. W zbiorze: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*. Wrocław 1979, s. 90—92.

⁸ Podstawą analizy problematyki ogrodów literackich były następujące teksty źródłowe: J. Lubelczyk, *Wirydarz krześcijański [...]*. Kraków 1558. — B. Paprocki, *Ogród królewski [...]*. Praga 1599. — S. Grochowski, *Wirydarz, abo Kwiatki rymów duchownych [...]*. Kraków 1607. — W. Andrzejowicz, *Ogród różany [...]*. Kraków 1627. — D. Zieliński, *Ogród lilij duchownych [...]*. Kraków 1661. — W. Kochowski, *Ogród Paniński [...]*. Kraków 1681. — W. Potocki, *Ogród, ale nie plewiony [...]*. (Powst. 1690/91; druk: *Ogród fraszek*. Wydął A. Brückner. T. 1—2. Lwów 1907). — A. Ostroróg, *Ogród liliowy i cedrowy [...]*. Kraków 1719. — J. Arndt, *Rajski ogrodeczek [...]*. Brzeg 1736. — J. T. Trembecki, *Wirydarz poetycki. Z rękopisu [...]* L. Mizerskiego wydał A. Brückner. T. 1—2. Lwów 1910—1911. (Powst. 1675).

⁹ Zob. J. Culler, *Konwencja i oswojenie*. Przełożył I. Sieradzki. W antologii: *Znak — styl — konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977. O tytule i jego funkcjach, wypowiedzi tytułowej, miejscu tytułowym zob. D. Daneek, *Dzieło literackie jako książka*. Warszawa 1980.

się utwór na prawach korespondencji lub „naśladowania”; 2) struktury własnej dzieła. Zespół tych obu zjawisk można przy pewnej adaptacji terminu nazwać „mimetyzmem formalnym”, tj. „naśladowaniem środków danej formy innych form wypowiedzi, form literackich, paraliterackich, pozaliterackich”¹⁰.

Inaczej niż Maria Eustachiewicz sędzę, iż dla ogrodów literackich tytuły (i całe wypowiedzi tytułowe) pełnią dopiero wtórnie funkcję zewnętrznych delimitatorów. Natomiast ich pierwszorzędne znaczenie polega na wprowadzeniu oczekiwania ogrodu, powiadomienia o typie poetyki zrealizowanej. Chyba tylko tak tłumaczą się tytuły krótkie, lakoniczne. Poza tym przypadek np. Jana Arndta (*Rajski ogrodeczek*) albo Bartłomieja Paprockiego (*Ogród królewski*) wskazuje na zupełnie mechaniczne pojmowanie funkcji delimitacyjnej i ramowej. Tytuł jest tu powierzchowną, nie sięgającą głębi metafory nazwą, która przywołuje topos na prawach odległej konwencji. Brak odzwierciedlenia nazwy „ogród” w idei, treści, kompozycji danego utworu skutecznie uniemożliwia powtórność — wewnętrzną — racjonalizację i delimitację ogrodu literackiego. Chodziłoby zaś o zjawisko, gdy osoba poznająca poetyki „dziardyn”, znajdująca się w jego metaforycznym porządku, jest jakby nieustannie przekonywana o sensowności tego porządku. O tym, że całkowicie realny jest pomysł tekstu-ogrodu.

Horyzont oczekiwań odbiorców wobec ogrodów literackich i modele ich projektowania wynikały z historii ogrodów rzeczywistych jako tekstów kultury oraz z praktyki pisarskiej, jej ogólnej konwencji. Nie doprowadziło to nigdy do „skamienienia” czy utrwalenia wszystkich części ogrodu literackiego. Petryfikacja dotyczyła tylko stałych fragmentów strukturalnych, i tak będących szczególnie podatnymi na schematyzację (wstęp — zakończenie). Był to proces zgodny z „poetyką” ogrodu w ogóle, gdyż wynikał z głęboko symbolicznej funkcji *grodzienia*.

Ogród literacki jest konwencją wypowiedzi, formą „zagospodarowania” semantyki dzieła poprzez aktualizację różnych „ikonicznych” struktur ogrodu (toposu, kompozycji, treści, idei).

Dla terminu „konwencja” trzeba przyjąć nieco paradoksalne wyznaczniki. Konwencja ma tu bowiem naprawdę kształt statyczny, raczej bezwładny wobec porządku literackiego (rygorów „pisania”) i nawet pozaliterackiego (zmian w koncepcjach ogrodu natury). Ale ta stabilność konwencji nie znalazła odbicia w procesie, dzięki któremu „ogrodowa” konwencja wypowiedzi definitywnie stałaby się umową. Brak tej umowy jest dokumentem stanu, gdy nie nastąpiła kodyfikacja wszystkich cech wypowiedzi, a więc nie ma podstaw historycznych i nawet teoretycznych do uznania omawianej struktury za gatunek.

¹⁰ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 63.

W społeczeństwie powtarzalność pewnych cech wypowiedzi instytucjonalizuje się i wtedy teksty indywidualne są zarówno wytwarzane, jak i postrzegane przez odniesienie do normy narzuconej przez taką kodyfikację. Gatunek literacki lub nieliteracki jest właśnie kodyfikacją cech wypowiedzi¹¹.

Wskazany brak umowy, tj. rozchwianie, luźny charakter norm nie jest oczywiście równoznaczny z dynamiką konwencji — dlatego wspomniałam o jej paradoksalnym, „pozorowanym” funkcjonowaniu. Nieobecność kodyfikacji to także brak wzorca lub choćby pseudowzorca, a bez tych „stałych” gatunek przecież nie istnieje.

Dla ogrodów literackich pewna powtarzalność składników wynikała z powtarzalności komunikowanych indywidualnie treści, nie zaś z elementów „typu normatywnego”. Powtarzalność jest w tym wypadku inna od gatunkowej; ma charakter „cytatu struktury”, „instrumentacji konstrukcyjnej”, której źródłem są twory pozaliterackie, czyli formy ogrodowe. Brak „gatunkowości” wynika więc ze specyfiki powtórzenia; jest ono — w sposób obiektywny — radykalnie pozbawione intencji modyfikacyjnej. Można rzec, iż podobieństwa i różnice mają charakter „interwencyjny”, nie zaś procesualny. Wobec tego w materii czysto literackiej trudno „uchwycić grę między powtarzalnym a swoistym, a więc to, co wszelkim rozważaniom z zakresu poetyki historycznej wyznacza cel i sens”¹².

Podobieństwa i różnice są tutaj historycznie modelowe (stanowią przedmiot powtórzenia), ale nie systemowe (nie tworzą warunkującego się wzajemnie porządku). Również wypowiedź tytułowa nie determinuje tu wypowiedzenia, lecz stwarza warunki jego organizacji. Jest ona „imieniem wymownym”¹³ mającym pokrycie nie tyle w rzeczywistym tworzywie literackim, co pozaliterackim. Jako „imię wymowne” jest znakiem metaforycznym o ustalonej w procesie historycznych przemian piśmiennictwa prawidłowości pojawiania się. Z tej prostej prawidłowości wynikałoby, że im bliżej jakiejś konkretnej — nawet zupełnie banalnej — sfery rzeczy sytuuje się dzieło sztuki literackiej, tym bardziej ulega ono niewidzialnej metaforyzacji (przykładem: akwarela, powieść-rzeka, arabska). Taką drogą sama literatura broni swej „estetyczności” przed nadmiernym spłaszczeniem.

Gatunkowość ogrodów literackich jest więc w stopniu nieporównanie większym niż w innych przypadkach determinowana samą nazwą i jej pozaliterackimi konotacjami. Wolalabym tu mówić o nazwie paragenologicznej, bo wyodrębnia coś, co jeszcze nie było lub

¹¹ Todorov, *op. cit.*, s. 312.

¹² Abramowska, *Ład i Fortuna*, s. 8.

¹³ Zob. S. Skwarczyńska: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*. W: *Wokół teatru i literatury*, s. 179; *Wstęp do nauki o literaturze*, T. 3. Warszawa 1965, s. 354 (podrozdz. *Nazwy genologiczne eksponujące poprzez metaforę pewne właściwości gatunków literackich*).

nie jest genologiczne. „Paragenologiczny” znaczy tyle co ‘pragnący działać na wzór genologii’ (zapożyczyć od niej wskazówki formalne albo wartościujące). Nazwa paragenologiczna „ogród” odzwierciedlałaby wtedy wirtualność gatunkową obiektu albo inaczej: chęć obcowania z gatunkiem, czyli światem już założonym, danym, podzielonym. I oczywiście w jakiś sposób regularnym przy całej swojej różnorodności. Nazwa paragenologiczna „ogród” jest również „wieloobiektowa”, rekapitułuje rozpiętość przedmiotów literackich oraz pozaliterackich. Ta rozpiętość jest zakodowana w dwuplanowości tytułów: części identyfikującej oraz części wyjaśniającej, odróżniającej, konkretyzującej (np. *Ogród fraszek*, *Ogród rózan y*, *Ogród liliow y i cedrow y*, *Ogród nauk*).

Nazwie paragenologicznej odpowiada cecha, zgodnie z którą w tytułowym „inieniu” zawarta byłaby norma kodyfikacji. Uważam zresztą, że norma ta nie jest równoznaczna z normą gatunkowości (przykładem chociażby pamflet). To, co gatunkowe, jest na pewno skodyfikowane, lecz to, co jest skodyfikowane, nie musi być gatunkowe. Przy określonych zastrzeżeniach da się zaryzykować twierdzenie, że w epokach dawnych nie było apriorycznych reguł dla twórców ogrodów literackich, ale były erudycyjne (wynikające z czytania) reguły dla tekstu „ogrodowego”.

Zakres znaczeniowy terminów literackich „ogród”, „hortulus” i „wirydarz” jest niemal tożsamy. „Ogród” — zwany także w epokach dawnych z włoska „dziardynem” — oznaczał najczęściej zbiór niejednorodnych pod względem treści, a czasem i poziomu artystycznego utworów jednego autora (np. *Ogród fraszek* W. Potockiego). Ze względu na wielość biblijnych skojarzeń i łatwość dowodzenia teologicznych sensów ogrodami nazywano często rozmaite druki dewocyjne: przewodniki bogobojnego życia dla wiernych (D. Zielińskiego *Ogród lilij duchownych*), modlitewniki (J. Arndta *Rajski ogródeczek*), a nawet żywoty świętych (A. Ostroroga *Ogród liliow y i cedrow y [...] albo żywot, cnoty i cuda świętego Kajetana [...]*). „Hortulus” i „wirydarz” mogły ponadto pełnić rolę zebrania drobnych poetyckich różnych autorów, zestawianych według uznania wydawcy, bez szczególnej myśli przewodniej (Jakuba Teodora Trembeckiego *Wirydarz poetycki*).

„Sylwa” i „florilegium” są pokrewne „ogrodowi” nie tylko przez wzgląd na wspólną proweniencję nazwy, ale i ze względu na podobną zasadę konstrukcyjną. Łacińskie „florilegium” oznacza to samo, co greckie „anthologia”: ‘zbiór kwiatów’, ‘bukiet’¹⁴. Na gruncie literatury zaś — wybór szczególnie pięknych i ważnych utworów różnych pisarzy zestawiony w myśl anonimowego epigramatu:

¹⁴ Nie udało mi się dotrzeć do książki, która — prawdopodobnie — poszerza zakres tej problematyki: T. Schermann, *Die Geschichte der dogmatischen Florilegien vom 5. bis 8. Jahrhundert*. Leipzig 1904.

To są rzeczy małeńkie. Lecz jakże czarują swą wonią! Niby róże w ogrodzie. Niby fiołki w koszyku¹⁵.

Grecki poeta Meleager z Gadary (ok. 140 — ok. 70 p.n.e.) ułożoną przez siebie antologię epigramatów nazwał *Stephanos*, czyli 'wieniec', 'girlanda'; zbiór ten stał się załącznikiem zredagowanej ostatecznie w X w. słynnej *Antologii palatyńskiej*¹⁶. Katalogi poetyckich kwiatów były szczególnie popularne w wiekach średnich, by wspomnieć choćby pochodzący z VI w. wybór sentencji moralnych *Florilegium* zestawiony przez Jana ze Stoboi.

Największym bogactwem tematyki odznaczały się niewątpliwie sylwy. Zasada *varietas* całkowicie określała jedyny w swoim rodzaju wytwór mentalności sarmackiej: *silva rerum*. W tych księgach domowych zapisywano wszystko, co dotyczyło życia rodzinnego, towarzyskiego, społecznego czy politycznego, rozmaite praktyczne rady przeplatając mowami okolicznościowymi, listami i wierszami. Stefania Skwarczyńska stwierdza, że dla tego rodzaju tekstów literackich typowa jest wielość, różność i niewspółmierność zarówno tematyki, jak i formy; dotyczy to — zdaniem autorki — wszystkich form sylwicznych¹⁷. Wydaje się, że zasadnicze różnice między literackimi formami sylw i ogrodów mają swoje odniesienia w różnicach między kulturą i naturalną „rzeczywistością” ogrodu i... lasu.

Ogród to miejsce 'ogrodzone', posiada swój obręb wyznaczony przez kulturę. Las charakteryzuje się bezkształtem i rozległością typową dla żywiołu natury. Las wyrasta sam, ogród jest uprawiany. Pominąwszy przypadek „ogrodu nie plewionego”, w którym rzeczywiście obok szlachetnych roślin zdarzają się chwasty, widać, że ogród przeciwstawia się „nieświadomości” lasu (zob. *silva rerum*) — świadomym planem i selektywnym doбором elementów¹⁸. Ogród jest tekstem kultury, las — nie. Ukształtowanie krajobrazu i zakodowana w świadomości kulturowej jego symbolika zdeterminowały właściwości odpowiednich utworów literackich.

Sylwa, której rodowód sięga starożytności¹⁹, bywa traktowana jako

¹⁵ *Jeszcze o rzeczach małych*. W zbiorze: *Antologia palatyńska*. Przełożył i opracował Z. Kubiak. Warszawa 1978, s. 333.

¹⁶ Zob. Kubiak, wstęp w: *ed. cit.*, s. 5.

¹⁷ Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku „silva”*, s. 185.

¹⁸ CirLOT (*op. cit.*, s. 110) uznaje ogród, w którym natura jest „ujarzmiona, uporządkowana, wybrana i ogrodzona”, za symbol świadomości w przeciwieństwie do lasu, który jest „nieświadomy”.

¹⁹ O sylwach w literaturze antycznej pisze H. Szelest („*Sylwy*” Stacjusza. Wrocław 1971). Charakterystykę wypowiedzi sylwicznych daje M. K. Sarbiewski (*Sylwy i ich rodzaje, czyli Stacjusz i Klaudian*. W: *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*. Przełożył M. Plezia. Opracował S. Skimina. Wrocław 1954, s. 236, 246. BPP, B 4). Zob. także: T. Michałowska, *Staropolska teoria*

pewna kategoria ponadgatunkowa²⁰, w obrębie której sytuują się także ogrody literackie. Chciałabym jednak ujmować sylwę i ogród jako formy odmienne, choć spokrewnione. Ogród literacki to dzieło założonej równowagi między treścią literacką a tym, co jest nawiązaniem do symboliki florystycznej widzianej z perspektywy kultury. Sylwy wykorzystują formułę tytułu tylko jako najbardziej ogólny schemat zbioru „różności” tematycznych i językowych. Sylwiczność stanowi więc mechaniczną formułę „kształtów możliwych do przechowania”. Taki charakter mają przecież sylwy szlacheckie, w których samo położenie tytułu było wystarczającą motywacją dla przyszłych treści; narastały one w sposób przypadkowy, a chaos nie był w nich zamierzoną kategorią artystyczną (znów w przeciwieństwie do „ogrodów”, w których np. powtarzalność nieporządku daje się znacząco odczytać w kontekście kompozycji).

Czesław Miłosz, autor odległego od staropolszczyzny o parę stuleci *Ogrodu nauk*, przenikliwie zarejestrował problemy, które tu analizowano. We *Wstępie* napisał tak:

Ogród nauk jest moją prywatną księgą różności. Zawiera ona wypisy z różnych autorów, przekłady wierszy, krótkie noty itd. Nie jest to zgrabnie oprawiony tom, ale cała półka cieńszych i grubszych zeszytów z różnych lat, które służyły do celów roboczych. Wyławiam stamtąd teraz to i owo, dopisując komentarz. Zwracam się przy tym do jednego czytelnika, takiego, jakiego sobie upodobałem, jakiego mogę sobie wyobrazić, choć być może istnieje tylko w mojej fantazji. [...]

W istocie książka świadczy o pogoni trwającej całe moje świadome życie, a tym spowodowanej, że stale kusiło mnie, żeby wyjść poza artykuł, poza uczoną rozprawę — ku czemuś, co nie istnieje jako literacki rodzaj, ale może mogłoby istnieć. [...]

Księga różności nie musi być rodzajem gorszym niż inne dlatego tylko, że sam jej układ zostawia miejsce przypadkowi. [...]

Ogród nauk [...] powinien być kalejdoskopiczny [...] bez żadnych skrupułów tzw. wyczerpującej lektury.

Nie sądzę, żeby tom tak ułożony był tym samym co *Silva rerum* naszych sarmackich protoplastów z siedemnastego wieku. Bo ani fakty smakowane jako osobliwe, ani pamiątki, ani wiersze okolicznościowe, tylko jedna, mimo wszystko, myśl [...]. [...] mam nadzieję, że mój imaginacyjny czytelnik znajdzie stronice, linie, zdania, które mu posłużą²¹.

W przypadku sylwy tytuł określa kształt, ale nie tematykę utworu, nie — jego „jedną myśl”. Natomiast to, czym jest ogród literacki jako kształt i czym jest jako zawartość, stanowi niepodzielną całość.

genologiczna. Wrocław 1974, s. 130—131, 186. Problematykę sylw i sylwiczności literatury poruszają: R. Nycz, *Współczesne sylwy wobec literackości*. W zbiorze: *Studia o narracji*. Wrocław 1982. — M. Plezia, *O nazwie „silva rerum”*. W zbiorze: *Silva rerum*. Kraków 1981. — M. Zachara: *Sylwy — dokument szlacheckiej kultury umysłowej w XVII w.* W zbiorze: *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*. Wrocław 1980; *Silva rerum Szymków*. „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” t. 26 (1981).

²⁰ Michałowska, *op. cit.*, s. 130.

²¹ Cz. Miłosz, *Ogród nauk*. Paryż 1979, s. 9—10. Podkreśl. J. M.

Jeśli tu nastąpi zachwianie, nie będzie to dowolność dopuszczana przez poetykę, ale przejaw szerszego zjawiska, które należy opisać i nazwać. W ogrodzie literackim wszystko ma charakter znakovy.

Interpretacja ogrodu jako symbolu może posłużyć również objaśnieniom pewnych użyć omawianej struktury *quasi-gatunkowej*. Np. częste poświęcanie ogrodu literackiego Najświętszej Pannie (tzw. „ogrody maryjne”) było uzasadnione jego symbolicznym znaczeniem wynikającym z przyjęcia, iż Matka Boska jest „ogrodem zamkniętym”. Droga przekształceń twórczych prowadziła więc od sfery *sacrum* i związanego z nią toposu — do wariantu „gatunkowego”. Natomiast w sferze *profanum* symboliczne znaczenia ogrodu (np. jako atrybutu kobiecości) wynikały z toposu miejsca: „ogród rozkoszy”. Takie właśnie odniesienia do erotyki zmysłowej wskazuje Maria Renata Mayenowa:

W różnych kulturowych tradycjach niektóre wyrazy nabrały wtórnych znaczeń, które mogą nie funkcjonować w potocznym języku literackim, ale mogą występować w szczególnych sytuacjach, m. in. w sytuacji wypowiedzi poetyckiej. Polski renesans zna takie wtórne znaczenia wyrazów-symboli, najczęściej przeniesione z polskiego folkloru: łąka, ogród występują jako symbol dziewczyny, kobiecości; koszenie łąki, wydeptywanie ogrodu jako symbol aktu miłosnego. Polska poezja, jak i cała poezja europejska, zna także takie aktualizacje wtórnych znaczeń należących do innych kultur²².

To tylko niektóre z możliwych konotacji ogrodu. Inne zależą od przyjętych nastawień oraz od kształtu symbolu (zawartych w nim dyspozycji). Sytuacja ta dotyczy zarówno sfery topiki, jak i genologii.

Ponieważ tytuł jest nazwotwórczą wobec „ogrodu” operacją semantyczną, to tytuł, jak i cała wypowiedź tytułowa są niezbywalnymi elementami „pisanego” dziardynu. W tej przestrzeni działalność poety-ogrodnika jako podmiotu czynności twórczych ogrodu literackiego na-

²² M. R. Mayenowa, *Słownik jako narzędzie badań tekstologicznych*. W zbiorze: *Tekst — język — poetyka*. Wrocław 1978, s. 272. Z bezlitosną konsekwencją wykorzystał — i zdegradował — znaczenia symboliczne „ogrodu rozkoszy” G. Boccaccio w opowiadaniu *Wilk w owczarni* (w: *Dekameron*. Przełożył E. Boyé. Opracował M. Brahmner. Warszawa 1975). Oto udający niemowę pacholek Masetto „godzi się na służbę jako ogrodnik do pewnego żeńskiego klasztoru” (s. 219). Najpierw zostaje wspólnym kochankiem wszystkich zakonnicek, później na trzy dni — samej przeorzy, „ku wielkiej żalości mniszek, gorzko skarżących się, że ich ogród tak długo odłogiem leży” (s. 226). Zmęczony ciągłymi posługami Masetto przestaje udawać kalekę i zwraca się pewnego razu do przeorzy: „Już mnie to ogrodnicze rzemiosło do tego przywiodło, że nie mogę zdziałać ani mało, ani wiele” (s. 226). Po wyjawieniu tajemnicy pozostaje w klasztorze na sprawiedliwszych już warunkach, ku zadowoleniu swojemu i jego mieszkanki. Jako starzec wraca Masetto do rodzinnej wsi rad, bo „użył sprytnie młodości swojej i zwykł był powtarzać, że tak Bóg nagradza pracowitych ogrodników w winnicy swojej” (s. 227). W tym miejscu pracy skorzystałam z łaskawie przekazanych mi uwag doc. Marii Eustachiewicz.

biera jeszcze jednego wymiaru: przejawia się bowiem w „magicznych” operacjach nazywania, jakby przyzywania *logosu*. Słowa, które było na początku pierwszego ogrodu.

Ogrodnik: „*homo faber*” i „*homo ludens*”

Zawarty w *Biblii* mit pierwszego ogrodu jest zasadniczo mitem „podwójnym” („podwójnym” znaczeniowo, a nie tylko narracyjnie). Komponuje bowiem dzieje stwarzania oraz historię stworzenia w przekazujący równocześnie dwie odpowiedzi tekst kosmologiczny²³.

Pierwsza odpowiedź dotyczy Boskiej organizacji świata (chaosu i ładu), druga zaś zajmuje się genealogią człowieka (mitologizacją bohaterów). Każda z opowieści jest przy tym potencjalnie „dramatem kosmologicznym”, tzn. wzorcem przeszłych działań i zdarzeń przeznaczonych do ewentualnego odtworzenia.

Ale pomiędzy narracją o świecie i narracją o człowieku istnieje wyraźna ciągłość, rozpoznawalna zwłaszcza w chwili wprowadzenia pytań o genezę: „jak to jest zrobione? jak to się stało? dlaczego?”²⁴. Czyli: jak zrobiony jest świat? jak to się stało, że powstał? dlaczego istnieje? I obok tego: jak zrobiony jest świat człowieka (tzn. ogród)? jak to się stało, że ogród-raj został utracony? dlaczego istnieje on wciąż jako odległa rzeczywistość marzenia?

Pytania podkreślają bliskość mitycznych przekazów o kreacji i desakralizacji ustanowionego porządku, będąc ujęciem podstawowej „fabuły” w tryb chronologii, w charakterystyczne i „konsekwentne” zstępowanie od kosmologicznego i boskiego do historycznego i ludzkiego²⁵. Jednocześnie ukryte pytania i ujawnione odpowiedzi warunkują możliwość rozłącznego potraktowania obu postaci mitu tak, by powstałe „osobne” wersje (mit genezy rajskiego ogrodu i jego pierwszego założyciela, Boga, oraz mit Adama i Ewy, współwłaścicieli ogrodu) były suwerenne wobec siebie, zawierając różne aspekty czy propozycje ponowienia wzorcowej historii.

Tymczasem właśnie w rozbiciu „encyklopedycznej” pełni mitu²⁶ i selekcji jego elementów tkwi źródło literatury i mitu literackiego, jako struktur opartych na powtórzeniu jakiegoś konkretnego mikrowzorca —

²³ Zob. W. Toporow, *O kosmologicznych źródłach wczesnohistorycznych opisów*. Przełożył R. Maślanko. W antologii: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janus i M. R. Mayenowa. Warszawa 1977, s. 108—113.

²⁴ *Ibidem*, s. 115.

²⁵ *Ibidem*, s. 113.

²⁶ Zob. N. Frye, *Archetypy literatury*. Przełożyła A. Bejska. W antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1976, s. 316.

schematu o umownie ograniczonej pojemności. W tym „mitopoetyckim odwróceniu”: „świat naszych własnych uczuć przedstawia się nam w poezji jako świat mityczny, to jest świat działających istot”, natomiast

Zasada rozumienia opiera się w takich przypadkach zawsze na pewnym odwróceniu — to, co przedstawiono jako cudze działania i cierpienia, rozumiane jest jako własne bolesne doświadczenie²⁷.

Relacja „odwrócenia” i proces rozbicia „encyklopedyczności” mitu sprawiają, że powstałe nowe mity oraz związane z nimi poetyckie idee zachowań nigdy nie są zamknięte. Mit stwórcy ogrodu milcząco projektuje mit użytkownika ogrodu, natomiast mit użytkownika odwołuje się „wstecznie” do wizji pierwszego kreatora. „*Faber*” i „*ludens*” są więc dwiema formami tego samego zjawiska — efektem obecności w świecie oraz kształtem obecności samej. Do poety natomiast i filozofa należy przemyślenie obecności i jej sensu. Tu zrodziła się ogólna koncepcja ogrodu jako zamięskanej przestrzeni kultury, wizja ogrodu-domu. Tu także założyciel ogrodu i pierwszy jego mieszkaniec, którzy przybrali rzeczywiste lub metaforyczne miano ogrodników, są nieodzownymi składnikami myśli różnych o ogrodach natury i ogrodach literackich.

Praca ogrodnika nad fragmentem natury, czyli to, co rzeczywiste w metaforze, oraz wydzielanie przez ogrodnika niezwyklej przestrzeni w naturze, czyli to, co metaforyczne w zwykłych działaniach — począwszy od genezyjskiego mitu towarzyszą sobie niezmiennie. Działanie jako podstawa wszelkich dalszych aktów twórczych jest pojęciem zasadniczym, łączącym kategorie ogrodu — miejsca czy efektu pracy, i ogrodnika — podmiotu czynności kreacyjnych. Ten zespół archetypowych znaczeń odsłonił filozof Martin Heidegger w propozycji triady działań: budować, mieszkać, myśleć²⁸.

Budowanie jest zamieszkiwaniem, tzn. sposobem bycia Śmiertelnych na Ziemi. Budowanie jest dwojaki: otacza opieką wzrastanie oraz wystawia budowle („rzeczy, które jako miejsca zapewniają osadzenie w jakiejś siedzibie”²⁹). Miejsce wypełnione przez budowlę staje się przestrzenią. Człowiek zaś łączy się z miejscem — i poprzez nie z przestrzeniami — dzięki zamieszkiwaniu. A zatem budowanie jest zamieszkiwaniem, byciem na Ziemi.

²⁷ H.-G. Gadamer, *Mitopoetyckie odwrócenie w „Elegiach Duinejskich” Rilkego*. W: *Rozum — słowo — dzieje. Szkice wybrane*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził K. Michalski. Warszawa 1979, s. 240 (tłum. M. Łukasiewicz).

²⁸ Główne tezy tytułowego eseju M. Heideggera z tomu *Budować, mieszkać, myśleć* (Wybrał, opracował i wstępem opatrzył K. Michalski. Warszawa 1977 (tłum. K. Michalski)) traktując szkiecowo, adaptując je bezpośrednio do analizowanych zagadnień ogrodów.

²⁹ *Ibidem*, s. 326.

Najwłaściwszą dla człowieka wersją budowli, czyli szerzej: przestrzeni, jest dom. Jednak tylko posiadanie zdolności mieszkania daje zdolność prawdziwego budowania. Budowanie budowli (np. domów) będzie więc propozycją właściwego zamieszkania. „Właściwego” znaczy tu: budowania, które otacza opieką, które ma cechę potwierdzenia domu. Budowanie domu jest formą obecności i myślenie o domu (otaczanie opieką tego, co ma przyjść, stwarzanie warunków zamieszkania) jest także formą obecności (bycia). Działania praktyczne okazują się zbieżne z kreacjami, jakie daje sztuka.

Budowanie ogrodu rozpoczyna dzieje świata, ale inny typ budowania jest myśleniem o ogrodzie. Stąd „podwójność” mitu ucieleśniono w formule Logosu, gdyż „za jego pośrednictwem wszystko się stało” (zob. *Ewangelia według św. Jana*, 1, 3). Logos stwarza i równocześnie jest myślą. Budowanie i myślenie uosobione w dwoistej filozofii Logosu-Słowa są nieodzowne dla zamieszkania — czyli kreacji ogrodu. Ogród jest bowiem miejscem zamieszkania „zwykłego” (domem w przyrodzie) i literackiego (domem w poezji).

Bezdomność pierwszych rodziców po wygnaniu z raju była figurą bezdomności całego rodzaju ludzkiego. Lecz nieustanne stwarzanie koncepcji zamieszkania i domu jest również figurą dążeń całej ludzkości — wzbogaconej o mit „wiecznego powrotu”. Topos ogrodu i ogrodnika wyrasta z poczucia tej bezdomności, z jej przemyślenia i pamięci pierwszego ładu.

To nieustanne powtarzanie określonych gestów paradygmatycznych, wzorcowych — wskazuje na swoistą ontologię. Wytwór natury w stanie surowym, przedmiot sporządzony ręką ludzką odnajduje swą rzeczywistość, swą tożsamość jedynie poprzez uczestniczenie w rzeczywistości transcendentnej. Gest nabiera znaczenia, realności, w tym tylko stopniu, w jakim odtwarza działania pierwotne³⁰.

Boski ogrodnik i ogrodnik-literat mają do czynienia ze światem semiotycznym — albo lepiej: czynią świat semiotycznym — odgraniczając go od chaosu, organizując go wewnątrz i „zmuszając” do wyrażenia znaczeń.

Pomysły świata-ogrodu i świata-tekstu są zgodne ze średniowiecznym obrazem kosmosu oraz natury jako zbioru elementów znaczących³¹. W świecie-księdze kształt zewnętrzny znaku był drogą wglądu w rzeczywistość ducha. Z „czytania” świata wynikały specjalne klasyfikacje, „klucze” budowy np. lapidariów, herbariów, florariów (różnorodnych zbiorów roślin rzeczywistych albo baśniowych) i preemblematyczny porządek bestiariuszy. Należałoby również wspomnieć o mistycznie zorientowanej

³⁰ M. Eliade, *Sacrum — mit — historia*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński. Przełożyła A. Tatariewicz. Warszawa 1970, s. 57.

³¹ Zob. Eustachiewicz, *op. cit.*, s. 9—10.

filozofii przyrody, która zatriumfuje w renesansie wielością doktryn hermetycznych (Giordano Bruno, Paracelsus).

Dla Paracelsusa człowiek był „wielkim robotnikiem natury” powołanym do przeniknięcia powierzchni zdarzeń, by poznać utajony sens faktów³². Człowiek-mikrokosmos i świat-makrokosmos stanowili ten sam wzór „pisma natury”, język znaków podległych fizjonomicznym interpretacjom³³. Brakowało tu odczucia hieroglificzności przyrody — tak typowego w romantyzmie — gdyż sens był ostatecznie odkrywalny; zagwarantowany przez Boga, na pewno istniał. Ewentualna nieświadomość istnienia sensu wynikała z niedostatków człowieka, a nie błędów w strukturze bytu czy organizacji życia.

Sąd Eliadego, który zauważył, że traktowanie kosmosu jako „szyfru” jest właściwe postawom religijnym, trzeba nieco rozszerzyć. Religijna wizja świata zakłada, iż każdy element rzeczywistości powinien zostać doceniony, choć nie każdy jest jednakowo wartościowy. Najbardziej wartościowe zaś są te elementy, przez które najsilniej iluminuje wielkość oraz wola Boga (mogły się więc tu znaleźć także „sztuczne” dzieła człowieka).

„Czytanie” świata dokonywało się bardzo często poprzez łączenie obrazów, z których jeden zawierał treść zasadniczą, a drugi, bardzo plastyczny, przynosił wizerunek cech niezbędnych moralistycznej przeświadczenia.

Jeden z licznych przykładów: w dramacie Szekspira *Romeo i Julia* (akt II, sc. 3) ojciec Laurenty porównuje ludzi i ziola. Jak ziola zawierają „jad wespół z balsamem”, tak człowiek składa się ze sprzecznych pierwiastków — dobra i zła. Jak ziola mogą uzdrowić lub zaszkodzić, tak cnota może zejść na bezdroże, a błąd może się uszlachetnić czynem³⁴.

Ogólny domysł tego, co jest właściwe człowiekowi, ulegał w podobnym zestawieniu szczegółowej reinterpretacji. Porównanie człowieka i rośliny tłumaczyło się jako hipoteza posiadania przez nie wspólnej istoty. Proces „ustaleń” głębokiej jedni łączącej naturę (lub jej konkretne elementy) oraz ludzi był charakterystyczny dla całego okresu kultury dawnej, a potwierdzony wielością rozwiązań florystycznej metaforyki. Jej odbicie łatwo znaleźć w wewnętrznej budowie i opisach ogrodów literackich, gdzie obowiązywała np. symboliczna hierarchia kwiatów. Jest to właśnie wspomniany aspekt wielowartościowej oceny „drobin” natury — świadomości, że są rzeczy „mile Bogu” i „milsze Bogu”.

W każdym jednak przypadku, niezależnie od stosowanych środków wyrazu i kontekstów, „czytanie” świata i człowieka było rezultatem prze-

³² Zob. B. Suchodolski, *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka*. Warszawa 1963, s. 388.

³³ Zob. M. Janion, *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, s. 55—56, przypis 25.

³⁴ Eustachiewicz, *op. cit.*, s. 10, przypis 37.

wagi sytuacji odbiorczej nad ściśle twórczą, sytuacji lekturowej nad „pisarską”. Stąd pisarz był często kreatorem niepełnym. Jego rola ograniczała się do opracowywania tematu już danego, przejętego z tradycji, opracowania *lege artis*, czyli wedle normatywnych reguł. Inwencja autora miała raczej przejawiać się w metodach porządkowania materiału niż w indywidualnym wymyśleniu. W średniowieczu złożony charakter zjawiska oraz pojmowanie tych generalistów zawarto w formule kompilatora, rozmieszczającego i montującego cudze treści w nową kompozycyjnie jakość.

Z paru „poszukujących” przykładów: zamieszkania ogrodu-raju, prze-myślenia roli wzorcowego Słowa, sytuacji odbiorczej w „czytaniu” natury i w pracy pisarskiej — wyłania się znamienny obraz. Świat, literatura i człowiek wchłonięci są zawsze przez porządek wyższy i „coś”, co było wcześniej, na początku. Rysuje się więc tu linia dzieląca sferę rzeczywistości na dwa kręgi — *mundus creatus*, czyli „świat stworzony”, i *mundus recreatus*, czyli „świat odnowiony”. W języku innych pojęć byłaby to opozycja między twórczością a odtwórczością.

Nasuwa się jednak pytanie, czy jest to opozycja dla epok dawnych efektywna, tzn. czy była ona dostrzegana i respektowana? Odpowiedź na to pytanie, a pośrednio również na potrzebę konkretnego określenia postaw „faber” i „ludens”, można znaleźć w historycznej ocenie pracy. Chodzi o kategorię, która wykraczała poza zwykłe kwalifikacje ekonomiczne, wielokrotnie dotycząc podstawowych aspektów procesu artystycznego.

Geneza i popularność w komentarzach tematu pracy sięga historii pierwszych rodziców, użytkowników i współwłaścicieli rajskiego ogrodu. „Wziął tedy Pan Bóg człowieka i posadził go w raju rozkoszy, aby uprawiał i strzegł go” (*Księga Rodzaju*, 2, 15). Długotrwałe pomijanie, a później reinterpretacje cytowanego wersetu odzwierciedlają kompleks przemian w doktrynie Kościoła, w osądach etycznych i w sporach biblistów. Pomijanie było związane z moralizatorską i teologiczną ekspozycją „raju utraconego”. Praca miała wynikać z niedoskonałości natury człowieka, który przez skłonność do grzechu i popełnienie świętokradztwa został skazany na trud własnych rąk.

Jeszcze w XVII w. Stanisław Herakliusz Lubomirski pisał w *Rozmowach Artaksesa i Ewandra*:

Trudność i praca jest skaranie występku naszego przeciw Bogu. [...] Póki nas pracami i trudami za grzech nasz nie karano, bez trudu i prace zażylibyśmy byli dozwolonego i chwalebego próżnowania i choćbyśmy byli robili, byłoby z upodobaniem naszym robienie [...]. Teraz zaś nie to robimy, co byśmy chcieli, ale to, co musimy. Roboty nasze są prace i starania, które kiedy z trudem i fatygą odprawujemy, wtenczas dopiero przyznają nam, że nie próżnujemy⁸⁵.

⁸⁵ Cyt. za: B. Otwińska, *Humanistyczna koncepcja „otium” w Polsce na tle tradycji europejskiej*. W zbiorze: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*. Wrocław 1980, s. 182.

Zwyciężyło jednak inne przekonanie. Pracę już w średniowieczu uznano za główne działanie człowieka; późniejszy nurt kalwiński dodał dalsze motywacje identyfikując ją z pozytywnym dążeniem do bogacenia się.

Jak odnotował mediewista Aron Guriewicz, od XII—XIII w. powszechny stał się sąd przypisujący Adamowi uprawę ogrodów Edenu. Tak więc przed pracą-pokutą była praca-błogosławieństwo. Badacz zauważył także postępującą w wiekach średnich „heroizację pracy” i „poetyzowanie zajęć wytwórczych” jako próbę samookreślenia wobec świata natury, jego rytmu itd.³⁶ Tym sposobem świadomość pracy znalazła wyraz w działalności artystycznej. Sztukę przenikała teologia pracy, miła Bogu, który jest sam *summus artifex* — pracownikiem natury³⁷.

Biblia i średniowiecze dały jeszcze jeden wielki temat: nierozdzielności dzieła i autora (na ów temat natrafiamy omawiając właśnie relację ogród—ogrodnik). Ale oprócz religijnych dziejów stworzenia istniała świecka historia ładu. Przedstawi ją i podsumuje z całą ostrością Georges Buffon w *Epokach natury*. To wersja tym ciekawsza, że chociaż pochodzi z końca interesującego mnie okresu, zawiera jakby rekapitulację wcześniejszych koncepcji³⁸.

Świecka historia stworzenia nie zastąpiła Bógskiej, ale istniała obok niej, oznaczając prawidłowy ruch „genezyjskich” języków: od kosmicznego do historycznego, empirycznego. W jednym i w drugim przypadku ujawnia się jednak ta sama, wspólna cecha — konieczność „autora”.

Widzialne ślady pracy człowieka były niemal równie znaczące jak widzialne ślady pracy Boga. Należałoby jeszcze dodać ostatnią kategorię zjawiska: ślady pracy natury.

Oddzielenie Boga od natury lub przyznanie naturze samodzielności

³⁶ A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*. Przełożył J. Dancygier. Warszawa 1976, s. 265—277.

³⁷ *Ibidem*, s. 271—272.

³⁸ Zob. G. Buffon, *Epoki natury*. Przez ks. Staszica wytłumaczone na język polski [...]. Edycja druga [...]. Kraków 1803. Cyt. za: A. Witkowska, „*Tysiąc wierszy o sadzeniu grochu [...]*”. W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 2. Wrocław 1970, s. 57—58: „Razem zalekniony przeraźliwym zajadłego zwierza rykiem, przejęty głębokim ponurych dzikowin milczeniem [człowiek] wraca nagle i mówi: Natura dzika jest brzydką, ona tylko na pół jest żywą. Ja, ja sam mogę ją uczynić przyjemną i powrócić jej życie. Osuszę te bagniska; ożywię te wody; dam im ruch; pokopię rowy; porobię strumienie, użyję tego dzielnego żywiołu, który przede mną ukryto, a który sam wynalazłem; zapalę to nieużyte bagno, te stare i na pół zbutwiałe lasy, a czego ogień pochłonać nie zdoła, to dokończę żelazem. Wkrótce zamiast sitowia i grzybienia [...] ujrzę jaskier, koniczynę, zieleń słodkie i pożyteczne. Liczne trzody paść się będą po tej dawniej niedostępnej ziemi; znajdą na niej żywności dostatek i codziennie świeżą paszę. One mnożyć się będą na to, aby mnożyły się jeszcze, a ja użyję tych nowych pomocników dla dokończenia mego dzieła: będzie ocieżyły wół, obarczony jarzmem, swoją mocą i swoim ciężarem rozrywał starą i nieużyta ziemię skorupę; ona przez moją uprawę odmłodnieje, a wkrótce z moich rąk natura powstanie”.

w działaniu jest związane zazwyczaj z desakralizacją przyrody. Tutaj natomiast chodzi o nurt świadomości naukowej, postaw materialistyczno-epikurejskich, które nie charakteryzowały całego okresu kultury dawnej. Ich nasilenie jest właściwe dla doby renesansu, gdy wydano drukiem dzieła Lukrecjusza (*editio princeps* 1473) i Witruwiusza (1484)³⁹. Konkurencyjna wobec regresywnej teorii „czterech wieków ludzkości” — której wyrazicielami byli Hezjod, Platon, Owidiusz — teoria Lukrecjusza zakładała powolne doskonalenie się rodzaju ludzkiego dzięki aktywnej pracy⁴⁰. Aktywność człowieka zawierała się zatem w triadzie: uczenie — naśladowanie — poznanie. „Naśladowczy” model Lukrecjusza był zupełnie odmienny od biblijnego i polegał na koncepcji uczenia się przez ciągłą obserwację powtarzalnych w przyrodzie zjawisk. Od tego „cyklicznego” modelu różnił się schemat biblijny, który można nazwać modelem „początkowego (doskonałego) wzoru”. W pierwszym przypadku naśladowanie miało być wiernym odbiciem sił działających natury i prowadzić powinno do identycznych z nią rezultatów. W drugim zaś idea naśladownictwa była „luźniejsza”: chodziło tu o przymus zbliżania się do nieodścigniętego wzoru, o czerpanie z niego wskazówek i ogólną sferę inspiracji.

Wzory Boskich oraz ludzkich „prac i dni” zakorzenione we wszechstronnej formie *mimesis* i świadomości ukrytej struktury wydały dwóch różnych ogrodników świata: człowieka twórczego, *homo faber*, i człowieka bawiącego się, *homo ludens*⁴¹.

³⁹ Zob. T. Bieńkowski, *Pisarze staropolscy wobec problemów cywilizacji*. W zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 3. Wrocław 1978, s. 49.

⁴⁰ Zob. Titus Lucretius Carus, *O naturze wszechrzeczy*. Przełożył E. Szymański. B. m. 1957, s. 211—212:

Sama natura rodna uczyła ich najlepiej,
 Jak i co sadzić w glebę, jak pędy drzewkom szczepić;
 Co bowiem z drzew opadło, żołądz czy inny owoc,
 Później dawało kiełki, żyło, wzrastało na nowo.
 Stąd się zachciało ludziom młode gałązki przycinać
 Do pni lub wprost je w ziemię zatykać na nowinach.
 Wreszcie coraz inaczej próbując uprawy roli
 Poznali, jak dzikie owoce ziemia łagodzi powoli
 Przez włożone w nią trudy i przez opiekę godziwą.
 Coraz wyżej i wyżej las ustępował niwom
 Miejsca, aby na dole mogły się rozprzestrzenić
 Łąki, zagony, stawy, winnice pełne zieleni
 Na wzgórzach i na polach, by wzdłuż tych pól i wzgórzy
 Pas błękitnych oliwek za miedze ludziom służył
 Biegnać po boku łąków. Podobnie widzisz teraz,
 Jak przeróżne uroki ziemia wokół otwiera
 Wszystka, jak wśród zasiewów wdzięczą się słodkie jabłonie
 A urodzajnych krzewów wstęga otacza błonie.
 [.]
 (Tak to w przeciągu wieków co z wolna tworzyły doby,
 Wszystko na brzeg światłości człowiek rozumem dobył).

⁴¹ Zob. J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przełożyli M. Kurecka i W. Wirpsza. Warszawa 1967, s. 7.

Wzorcowe, „genezyjskie” pytania wykreowały odpowiedzi o długotrwałej aktualności; śledzimy je przez całą epokę przedromantyczną.

Homo faber to człowiek preferujący typ, człowiek, dla którego całość ważniejsza jest od szczegółu, a stworzenie ogrodu jest zasadniczo donioślejsze od jego urządzenia. Ogrodnik - *homo faber* przede wszystkim rekonstruuje reguły (obiektywne świata i niewidzialnego Boga), odtwarza je w dostępnym tworzywie i czasem sam jest prawodawcą struktur.

Homo ludens kieruje się jednostkowym dążeniem do indywidualizowania obrazu rzeczywistości, poetyka szczegółu jest mu bliższa od poetyki całości. Jeśli *homo ludens* „wchodzi” w rolę gospodarza ogrodu, to tylko dlatego, by uzyskać największe, nie dzielone z nikim innym szczęście. Bycie gospodarzem wynika tutaj nie z chęci przysłużenia się czemuś (np. naturze), wynika nie z obowiązku narzuconego przez kogoś innego (np. przez Boga, wobec którego człowiek występuje jako „dzierżawca włości”), lecz jest efektem chęci urządzenia wszystkiego „po swojemu”. Jest także rezultatem poczucia wolności, własności lub... czasowego użytkowania ogrodu (świadomości końca i wobec tego pragnienia użycia do końca). *Hortulanus* „bawiący się” korzysta z konkurencyjnych wzorów, ale w istocie rzeczy rywalizuje — chce rywalizować — tylko z samym sobą. Nasyca on każde miejsce ogrodu przyjemnością, zwiększa ilość akcesoriów aż do labiryntowego pomieszczenia. Ludyczna postawa tego ogrodnika włącza do procesu pracy element gry, przez co prowadzi do rozszerzenia granic ogrodu. Tylko ogrodu, bowiem ta właśnie rzeczywistość jest traktowana przez człowieka „bawiącego się” jako jedyna istniejąca. I oczywiście jego „szczęgółowa” mentalność nie pozwala mu uchwycić innych całości, jak to np. czyni *homo faber*.

„Człowiek twórczy” (tak ogrodnik, jak i literat-„ogrodnik”) był podporządkowany pojęciom, które warunkowały szczególnie charakter przeznaczonych mu zadań. Główne z nich dotyczyło właśnie terminów „twórczość” i „twórca”. W starożytnej Grecji sens tych słów odnoszono tylko do poety, ale poety jako osoby przeciwstawionej artyście. Poeta — np. u Platona — miał budować nowy świat (rzeczywistość bez pierwowzoru) i kierować się natchnieniem. Także poezję, czyli twórczość, zasadniczo przeciwstawiano sztuce, czyli działalności odtwórczej.

Od twórcy artysta różnił się jeszcze czymś [...]: mianowicie pojęcie twórcy i twórczości implikuje swobodę działania, tymczasem w greckim pojęciu artysty i sztuk leżało podporządkowanie się prawom, regułom. Sztukę definiowano wówczas jako „wykonywanie rzeczy wedle reguł”; znamy wiele takich definicji z pism starożytnych. Między artystą a twórcą różnica byłaby więc dwojaka: artysta nie tworzy, lecz odtwarza i rządzi się prawami, nie wolnością ⁴².

⁴² W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka. Piękno. Forma. Twórczość. Odtwórczość. Przejycie estetyczne*. Wyd. 2. Warszawa 1976, s. 288—289.

Określenie „*faber*” należy więc przyjąć z wszystkimi historycznymi konsekwencjami rozwoju pojęcia. Należy też pamiętać, że zanim Maciej Kazimierz Sarbiewski porównał poetę do Boga i rzekł, iż poeta „na nowo tworzy”⁴³ — sztuka w rozumieniu Vasarięgo, Leonarda da Vinci, Michała Anioła przerosła naturę, jedyny do tej pory wzór naśladowania.

Pojęcie ogrodnika - *homo faber* nie jest więc jednorodne. Trzeba tu mówić o dwóch zasadniczych postawach: *homo artifex* ('sprawca, twórca, mistrz') oraz *homo oeconomicus* ('gospodarz').

Pierwszy z nich pragnie przewyższyć sztuką naturę, drugi natomiast pragnie pielęgnować naturę aż do bycia jej zarządcą, gospodarzem. *Homo artifex* jest określony przez mistrzostwo pomysłów, które prowadzą do ogrodów kunsztownych; *homo oeconomicus* realizuje się w rękodziele wykonania, dążąc do zapewnienia ogrodom ziemiańskim ciągłego kwitnienia i owoców.

Wyraźnie kimś innym jest *homo ludens*, zarazem ogrodnik z kaprysu, użytkownik i właściciel dziardynu. Dla niego sztuka jest czymś od początku do końca lepszym od natury. I to sztuka jest święta, nie zaś przyroda. Desakralizacja natury była niezbędna dla przeprowadzania manipulacji jej elementami — przyroda stała się rzeczą, mozaiką dowolnie komponowanych składników.

Homo ludens nie zawsze był istotą powodowaną egoistycznym imperatywem rozrywki. Zabawa w ogrodnika stanowiła dla niego często wynik bezalternatywnego urządzenia świata. Człowiek przyjmował więc ludyczną maskę z konieczności. Był bowiem tylko drobiną skazaną na podziwianie wszechświata, której pozostawała wyłącznie zabawa w kreację lub korzystanie z wyników kreacji — w przekonaniu, iż Bóg stworzył świat tak doskonały, że jakby sam dla siebie, bez możliwości twórczej poprawy wskutek działań człowieka. W „pieśni o Bogu, świecie i człowieku” pisał o tym Jan Kochanowski:

*Valde itaque, et nimium valde, placet is sibi, Firleu,
Causa orbem factum qui putat esse sua.
Hoc propius vero est, mundi artificemque patremque
Qui sibi sufficiens, non eget alterius,
Se spectasse unum, et sua commoda tantum agitasse,
Orbem cum magna fingeret ille manu.
Scilicet artifice ut tanto, sapientia cujus,
Viresque immensae, par bonitasque viget,
Dignum opus exstaret, quo nil perfectius usquam
Cum foret, aut specie pulchrius, aut melius,
Summa quoque auctoris mulceret corda voluptas,
Contemplantis opus tempus in omne suum*⁴⁴.

⁴³ *Ibidem*, s. 292.

⁴⁴ J. Kochanowski, *Elegia IV*, 3. W: *Dzieła wszystkie*. Wyd. Pomnikowe. Przekład polski T. Krasnosielskiego. Tekst ustalił, wstępy i przypiski dodał J. Przyborowski. T. 3. Warszawa 1884, s. 178: „Przeto, Firleju, bardzo, a nawet zbyt sobie ten pochlebia, kto sądzi, że świat dla niego stworzony; to

Ogrodnik - *homo ludens*, „gość w kosmosie”, był podobnie jak *homo faber* człowiekiem myślącym. Ale przyznając centralną wartość myśli, kierował się również głębokimi emocjami. Brakło mu jednak kontemplacyjnego stosunku do przyrody i dlatego musiał pozostać na marginesie dawnej literatury „ogrodowej”. Można się dopatrywać realizacji tej postawy w niektórych tekstach konceptystycznych. „Myśleć” znaczyło bowiem najczęściej dla dawnego twórcy-„ogrodnika”: myśleć konceptami. Jeden z nich wart jest wskazania; pochodzi on z gdańskiego epitalamium z 1607 roku.

Autor tekstu w języku łacińskim, Andrzej Coie, ofiarował nowożeńcom zasiane przez siebie *Viridarium in honorem et festivitatem nuptiarum*. Powinszowanie wkomponowane zostało w przedstawiony na arkuszu *in folio* fragment ogrodu. Tekst główny umieszczono na szerokich pniach dwu stojących obok siebie drzew. Tytuł i pozostałe dane bibliograficzne podaje zawieszona na gałęzi w środkowej partii obrazu tablica i znajdujący się pod nią duży dzwon. Dwie kolumny tekstu informują jednocześnie, że drzewo o sercowatych liściach to lipa, będąca symbolem panny młodej, a drzewo o liściach podłużnych jest wierzbą i uosabia pana młodego. [...]

W tekście powinszowania występują liczne przenośnie, zaczerpnięte ze świata przyrody. Wielbiąc matkę ziemię, niebo i gwiazdy, autor wyraża życzenie, by ogród z dwoma miłującymi się drzewami istniał nadal, rósł i rozwijał się. Wśród ogólnej miłości, jaka panuje między wszystkimi roślinami znajdującymi się w ogrodzie, szczególnie lipa i wierzba cieszą się swoim bliskim położeniem, złączone u dołu wysokimi trawami, a u góry swymi konarami. Prawo połączyło właśnie łagodną lipę i wierzbę nie lekkim, lecz świętym węzłem małżeńskim. Autor wyraża życzenie, by kochające się drzewa kwitły i wzrastały dla ojczystego pożytku wśród roślin, w atmosferze ogólnej miłości panującej w ogrodzie⁴⁵.

Przykład tego epitalamium znakomicie poświadcza moment przekształcenia toposu w *quasi*-gatunek. Wizja ogrodu „z liter i słów” poezji wraz ze wszystkimi niezbędnymi atrybutami obrazu zamknięta jest w ramę ogrodową, której „sygnałem” staje się łaciński tytuł utworu. Jeśli od renesansu, a zwłaszcza od manieryzmu sztuka uzyskała „patent” rywalizowania (*emulatio*) z formami istniejącymi w naturze, jeśli domagano się takiego współzawodniczenia z naturą, aby doprowadzić do kreacji drugiej, lepszej natury („świata złotego poezji” — według Ph. Sidneya⁴⁶) — to pomysł ogrodu literackiego był na pewno z tymi koncepcjami zgodny.

raczej jest bliższe prawdy, że ojciec i twórca wszech rzeczy, który sam sobie wystarcza i nikogo nie potrzebuje, siebie tylko i swe własne cele miał na widoku, gdy wszechmocną dłońią świat tworzył; to jest chciał, aby stało się dzieło godne tak wielkiego mistrza, którego mądrość i moc zarówno jest wielką jak dobroć; nad które by nie było nic doskonalszego, nic na oko piękniejszego ni lepszego, oraz żeby jego serce najwyższej doznawało rozkoszy, gdy po wszystkie czasy na dzieło swoje spoglądać będzie”.

⁴⁵ A. Kurkowa, *Grafika ilustracyjna gdańskich druków okolicznościowych XVII wieku*. Wrocław 1979, s. 27—29. Podkreśl. J. M.

⁴⁶ Zob. A. Kuczyńska, *Człowiek i świat. Wątki antropologiczne w poetykach renesansu włoskiego*. Warszawa 1976, s. 121.

Hortulanus-, „człowiek twórczy” pojawił się między przenikającymi kulturę dawną opozycjami: *vita activa* — *vita contemplativa*. Ale pojawił się również w kręgu innych kategorii. Praca, naśladowanie, natura były bowiem kategoriami „zdroworozsądkowymi”, lecz także kategoriami teorii artystycznych.

Opisane wyżej typy i postawy ogrodnika oraz związane z nimi wizje ogrodu znajdowały uzewnętrznienie w sferze topiki, zwłaszcza wtedy gdy stawała się ona inicjatywą „gatunkową” ogrodów literackich. Sama materia ogrodowa — jako tekst kultury — odzwierciedlała wytworzony w toku „redagowania” treści symboli podział na ogrody święte i ogrody świeckie (ogrody związane ze sferą *sacrum* lub *profanum*); było to „cięcie” ideowe najsilniejsze i najbardziej trwałe.

Ogrody święte, a ściślej: dewocyjne, bo z taką literaturą najczęściej się wiązały, mają swój początek w *Biblii*. Od czasu gdy pojawił się w *Pieśni nad pieśniami* ogród zamknięty — obok zapieczętowanej studni, studni ogrodowej pełnej wody życia, róży pośród cierni — ten typ przedstawienia ustalił się w tradycji jako metaforyczny ekwiwalent dziewictwa. W średniowieczu *hortus conclusus*: „ogród otoczony murem, którego przekroczyć nie może nawet Archanioł”⁴⁷, był charakterystycznym i ulubionym symbolem maryjnym, znakiem Niepokalanego Poczęcia.

Tak właśnie, siłą atrakcyjności i intensywności obrazu, ogród grzesznej przeciw natury stanowił przez wieki nieodłączny i „wysoki” stylowo atrybut Matki Zbawiciela. Dwuwartościowość ogrodu-miejsca znaczącego miała oparcie w traktowaniu raju jako przestrzeni koegzystencji natury i ducha. Lecz transmisja dziedzictwa symboli proponowała też inne wzory. Pierwszą „właścicielką” pierwszego ogrodu (raju) była grzeszna matka ludzkości — Ewa. Ogród zaś otrzymał łaskę *sacrum*, kiedy zatrzymała się w nim matka Odkupiciela — Maria. Tę wewnętrzną ambiwalencję tłumaczono w kręgu chrześcijańskiej doktryny na mocy kategorii „typu” i „antytypu”. Teza o Marii jako Drugiej Ewie, matce duchowej, której doskonałość zmasała grzech „naturalnej” matki ludzi⁴⁸, wynikała z myślenia figuralnego, a następnie korzystała zapewne i z „prawa dysjunkcji”⁴⁹. Prawa, jakie umożliwiało łączenie postaci zupełnie sobie dalekich — łączenie dzięki zastępstwu oryginalnego planu wyrażania lub treści kodem nowego odniesienia. W obrębie oddziaływania tradycji takich wła-

⁴⁷ E. Panofsky, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku*. W: *Studia z historii sztuki*. Opracował J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 123 (tłum. K. Kamińska).

⁴⁸ Pogląd ten wyraził pierwszy św. Justyn Męczennik, po nim zaś święci: Ireneusz, Piotr Chryzolog, Hieronim, Augustyn i Bernard. Zob. J. Kruszelnicka, *Dawny ołtarz Pięknej Madonny Toruńskiej*. „Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego Uniwersytetu im. M. Kopernika w Toruniu” t. 19 (1968), z. 3, s. 18—19.

⁴⁹ Zob. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*. (Tłum. K. Kamińska). W: *Studia z historii sztuki*. — Białostocki, *Postłowie*. W: jw., s. 412.

śnie „duchowych” i „typowych” (typicznych) określeń Marii znalazły się dewocyjne *flores* z *Ogrodu Panińskiego*, który *historiographus privilegiatus* „wysadził kwiatami tytułów Matki Boskiej” w 1676 roku.

Evae matris correctio
(*Idem* [S. Joan. Damasc.])

Co naród ludzki stracił przez Ewę mać skrzętną,
To Maryja naprawia przysługą pamiętną.

Primum mundi vivens
(*Ex conc.*)

Ewę na śmierć, na żywot Ciebie Bóg położył,
Tak który w Ewie umarł, w Tobie człowiek ożył.

Monile paradysi
(*Ex Litan.*)

Wygnancka Ewa z raj, to przecie wyniosła
Noszenie, Pannę świętą, która z jej krwi poszła⁵⁰.

Rozpostarcie ogrodu między przestrzenią *sacrum* a sferą *profanum* nawiązywało jakby do harmonijnej dwójjedni dziejów świata, stanowiło jej „skrót”. Bez grzechu Ewy (*beata peccatrix* — jak Magdalena) nie byłoby świętości Marii. Wedle dawnych poglądów Maria otworzyła zamknięte przez Ewę bramy raj, przynosząc nową duchową miłość. Sensy figuralne warunkują się wzajemnie w ten sposób, że brak jednego uniemożliwiałby zaistnienie drugiego przecząc figurze, tzn. spirytualnej wykładni jedności wszelkiego stworzenia⁵¹.

Można zaryzykować twierdzenie, iż każdy ogród kultury (choćby najbardziej poddany systemowi znaków świeckich) posiada warstwę wpływów „archaicznych” inspirowanych religią, warstwę czasami głęboko ukrytą w tektonice sensów. Widać tu wyraźnie, jak topos ożywa i żyje wielopoziomowością kultury. Jednowymiarowość ogrodu literackiego (adaptowanego w tworzywie słowa) jest otwarta na semantyczną i symboliczną wielowymiarowość ogrodu w kulturze: wielość kodów, ich ideowych determinantów i historycznych ograniczeń efektywnego oddziaływania, kodów sprzecznych bądź całkowicie przekładalnych na podobne formy przenośne.

I choć wydawać by się mogło, że warianty topiczne będą posiadały bardziej jednoznaczny wymowę niż „ogród w ogóle” — jest inaczej. Potwierdza to m. in. przypadek ogrodu różanego, który przeszedł charakterystyczne metamorfozy. W jednym „bloku” znaczeń znamię świętości

⁵⁰ Kochowski, *Ogród Paniński pod sznur Pisma Świętego [...] wymierzony, a kwiatami tytułów Matki Boskiej wysadzony [...]*. Wydanie K. J. Turowskiego. Kraków 1859, s. 28, 193, 238.

⁵¹ Zob. E. Auerbach, *Postowie*. W: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przełożył i wstępem opatrzył Z. Żabicki. T. 2. Warszawa 1968, s. 423—424.

nadawała mu obecność Matki Boskiej-Róży lub Chrystusa-Róży. Rekapitulując tradycję i odnośne stałe motywy, XVII-wieczny autor Walerianus Andrzejowicz uzasadnił nazwanie modlitwy Bractwa Różańca Świętego w sposób, który przypomina współczesne słowniki tematologiczne.

Naprzód, że Kościół Boży Naświętszą Pannę Maryją ma sobie za najsliczniejszą różą i dlategoż śpiew o niej: „Jako bodące drzewko róża, tak żydostwo zrodziło P. Marią”. Ale i sama Błogosławiona Panna u Eklesiastesa [...] ozywa się być różą [...]. [...] mówi o sobie: „Jako szczepienie Róży Hierychuntskiej jestem wywyższona” [...]. Co zaś dotyczy kwiatu różanego pożytków [...]. Więc serce posila, gdy mu uprasza miłość i stateczny postępek w cnotach świętych: oświeca oczy, nie mniej cielesne, jako i duszne, odgania niebezpieczne bole głowy naszej, gdy nas w nadziei mocnej trzyma i potwierdza, a od wątpliwości niebezpiecznych i desperacji wybawia [...]. A te są skutki i afekty tej Róży niebieskiej⁵².

Róża to kwiat doskonały poprzez arystokratyczną wzniosłość, wyrażający piękno chwili i cierpienie męczenników, znak „tytułarny” obdarzony Bożym charyzmatem i niewymienny atrybut religijnych obrazów. Boskie *rosarium* ulegając prawu, które można by nazwać prawem relatywizacji symboli „kanonicznych”, przeszło także fazę desakralizowania struktury zasadniczej przekształcając się w *paradisus amoris*.

Już bowiem w XIII w. wykreowaną przez Wilhelma de Lorris różę z ogrodu miłości, symbolizującą uczucie czyste, Jan de Meung zastąpił różą cielesnej rozkoszy. Jego zaś włoski naśladowca — Ser Durante (*Fiore*) — alegorię róży przekształcił w otwarty opis aktu defloracji⁵³. (W wieku XX „profanację” podjął i dopełnił Aubrey Beardsley nadając obrazowi ogrodu, szczególnie różanego, sens ściśle erotyczny⁵⁴.)

Ambiwalencja znaczeń kulturowych topiki ogrodowej, którą ujawniają różne egzemplifikacje, była potwierdzana również w motywie Chrystusa-ogrodnika. Pierwowzór tego tematu dała *Ewangelia według św. Jana* (20, 11—18) przedstawiając chrystofanię, a ściślej: chwilę po zmartwychwstaniu, kiedy Jezus ukazał się Marii Magdalenie w postaci ogrodnika. Autorzy licznych staropolskich „książeczek wiary” nie przypadkiem upodobali sobie tak konkretny obraz Boga. Między symboliczne lilie, róże i cedry chrześcijańskich cnót sadzone w „ogrodach dusznych” chętnie wprowadzali Niebieskiego Ogrodnika. Postać „robotnika natury” była wizerunkiem Boga najstosowniejszym dla dewocyjnych zbiorów (zawierających praktyczne przepisy na przystojne życie), ponieważ za-

⁵² Andrzejowicz, *op. cit.*, s. 11—13 (cz. 1, rozdz. 5).

⁵³ Zob. H. R. Jauss, *Powaga i żart w średniowiecznej alegorii*. Przełożyła K. Krzemieniowa. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4, s. 219, przypis 23.

⁵⁴ Zob. E. Kuryluk, *Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*. Kraków 1976.

pewniała oryginalne spełnienie funkcji perswazyjnych tekstu. Boskość powracająca na ziemię, ku ludziom, przynosiła zapowiedź wegetacji doskonałej, uprawy tego, co w człowieku pospolite, zwykłe, nieudolne. Chrystus-nauczyciel przeobraził się w idealnego hodowcę dusz — jakby w zgodzie z przekonaniem, że ogród świata potrzebuje nowej opieki.

W paraliterackich traktatach o wymowie teologicznej Jezus nazywany był ogrodnikiem z racji „hodowli” treści wciąż żywych. Ciągłe odradzanie się tych treści (podobnie jak w cyklu wegetacyjnym roślin) zapewniało wiecznotrwałość nauki Chrystusa i wiecznotrwałość stworzenia. Mniemano dlatego, że ogród duchowych wskazań zawierający chrystologiczne sensy jest ponadczasowy: jeśli kwiaty w nim więdną, a ziarno obumiera, to tylko po to, by po okresie utajenia zakwitnąć nową wiarą i zaowocować prawdziwie pobożnym życiem.

W *Wiryardzu krześcijańskim* Jakuba Lubelczyka, utworze dialogowanym o silnie wyeksponowanej funkcji dydaktycznej, właśnie *Pismo święte* było takim ogrodem żywych prawd wiary. „Wonne kwiateczki” tego wiryardza, a więc parenetyczne przestrogi, ideały i wzory do naśladowania — „naszczepił” sam Duch Święty. A Bóg-ogrodnik ukaze się wtedy, „gdy go z wiernym sercem a z chucią prawdziwą szukać będziemy w tym nawdzięczniejszym ogrodzie”⁵⁵. Przewodnikiem Krześcijańszczyzny wstępującego do ogrodu jest Anioł, ale widome znaki w postaci kwiatowych symboli (m. in. Krzyża) podkreślają stałą obecność Stwórcy. Lubelczyk, traktując rzeczywiste lub imaginacyjne okazy roślin jako symbole Męki Pańskiej, uprawiał na podstawie literackiej koncepcji *horti sanitatis* „mistyczną botanikę”⁵⁶. Np. zioło nazwane krzyżem pełniło funkcję nie tylko przypomnienia ofiary Zbawiciela, lecz także nakazu moralnego.

A tak toć jest własność ziela tego, które oto, kwitnąc tymi czerwonymi listeczkami, znaczy, iż wszyscy ludzie, którzy się wiernymi krześcijanami ozywają, mają krew swą rozlewać dla Słowa Bożego, a zakwitnąć i zarumienić się takimi kwiatkami przed Majestatem pana swego⁵⁷.

Pobożny powinien wystrzegać się złego postępków i grzechu, bo wtedy jest jak „drzewo suche, złe a nieplodne”. Jeśli zaś czerpie nauki z doświadczenia Krzyża — staje się podobny zielonej latorośli. Metaforyka wykazująca cechy bliskie omawianej pojawiła się również w drugiej części Lubelczykowskiego „katechizmu” — w *Apotece Duchu Świętego*. „Apoteka” zawiera zespół lekarstw „dusznych” przyrządzony z ziół rosnących w *herbarium* Krzyża. Tą drogą zespolono topiczną projekcję wiryardza nauk z ideą ogrodu użytecznego. Użyteczność pojmował jednak

⁵⁵ J. Lubelczyk, *Dedykacja*. W: *Wiryardz krześcijański*.

⁵⁶ Zob. J. Tazbir, *Rzeczpospolita i świat*. Wrocław 1971, s. 84.

⁵⁷ Lubelczyk, *Wiryardz krześcijański* (rozdz. 2), k. B 10v.

Lubelczyk nie jako samodzielny wysiłek jednostki, lecz prezentację i wybór rzeczy gotowych. Gotowych, czyli danych, czyli istniejących; pewność istnienia wzoru, wzoru organizacji ogrodu lub tekstu ogrodowych treści była „archaicznym” podłożem literackich dziardynów bądź „pamięcią” o encyklopedycznym powinowactwie. Elementy gotowe tak w strukturze toposu - tematu poetyckiego, jak i toposu - osi krystalizacyjnej „gatunku” kreśliły obszar wspólnego dziedzictwa znaków przejmowanych i przetwarzanych — żywych.

Sądę, że to przede wszystkim rozległość owych wspólnych interesów wyrażania podobnych trwałych treści przyczyniła się do wytworzenia *iunctim* toposu i motywu „ramy”. Co charakterystyczne, właśnie w obrębie staropolskich ogrodów literackich napotykałyśmy wielość topicznych zwrotów, formuł i konwencji. Za wyrazisty przykład może tu posłużyć tekst z drugiej połowy w. XVII: *Ogród lilij duchownych* Daniela Zielińskiego — zbiór religijnych reguł i napominań ujętych w podręcznikową formę instruktarza (przeznaczony dla zakonnic). I w tym dewocyjnym ogrodzie autor powtórzył znane rozwiązania: wprowadził postać Niebieskiego Ogrodnika, próbował dokonać reinterpretacji *Pieśni nad pieśniami* i nadać nowe sensy toposowi *hortus conclusus*. Stworzenie odpowiedniej podstawy porównania było możliwe ze względu na specyfikę reguły zakonnej, nakazującej życie odosobnione, czyste i cnotliwe. Zieliński stwierdził dobitnie, że dlatego właśnie ogrodem staje się sam klasztor:

Takimi ogrodami są wszystkie klasztory, w których zakonnice są jako lilie Barankowi niebieskiemu poświęcone.

Zadania zaś Chrystusa-ogrodnika są następujące:

Ta jest dwojaka intencja niebieskiego Oblubieńca, gdy wchodzi do ogrodu klauzury zakonnej, aby się karmił między liliami. Świątobliwością i wonią cnot świętych i aby zbierał lilie z tego ogrodu zakonnego, do ogrodu wiecznego rajskiego je przesadzając⁵⁸.

Dynamika narracji wiązała się w *Ogrodzie lilij duchownych* z trzy-stopniową interpretacją *Biblii*. Autor komentował wybrane fragmenty stosując reguły noematyki⁵⁹. Warstwowy model objaśniania sensów posłużył tu — podobnie jak w praktyce kaznodziejskiej retoryki — amplifikacji. Sukcesywne rozwijanie i „poszerzanie” tematu zapewniało podobnym „księgom duchowych wypisów” komunikatywność oraz siłę przekonywania obliczoną na odbiorców różnych poziomem.

Wśród świeckich ogrodów literackich staropolszczyzny da się wyróżnić wiele odmian tematycznych. Jedną z takich odmian prezentowała —

⁵⁸ Zieliński, *Przedmowa*. W: *Ogród lilij duchownych*.

⁵⁹ Zob. M. Schlauch, *Retoryka i studia retoryczne w średniowiecznej Anglii*. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 3, s. 18.

inspirowana mitem Arkadii — dawna poezja ziemiańska⁶⁰. Lecz motyw ogrodu wprowadzono w niej jakby mimowolnie. Jego „wiejskie”, a nawet ściśle użytkowe rodzaje (sad, warzywnik) były z nazwy przywoływane częściej niż wielkopański dziardyn, podkreślały bowiem praktyczystyczny aspekt *vitae rusticae*. W tych wiejskich ogrodach ziemianin — *-homo oeconomicus* przekształcał i udoskonalał naturę tak, by przysporzyć domowi gospodarczych pożytków. Ogrody ziemiańskie były konieczną częścią majątku, architektury gospodarstwa, niezbędnym komponentem jego pejzażu. Jako „oswojony” ekwiwalent przyrody i satysfakcjonujący efekt pracy rąk dawały wartości cenione najwyżej — spokój i szczęście. Archetyp sielanki najpełniej realizują przecież opowieści o rozkwicie i radości⁶¹: afirmatywny wobec wsi i przyrody ton literatury nie był więc przypadkowy. Ogród wpisano w zespół sielskich realiów jako najbardziej adekwatną — w związku z programowym optymizmem gatunku — wizję świata roślinnego.

Scaliger wśród wielu typów sielanki odróżniał *holitaria*, utwory rozgrywane się w wiejskim krajobrazie, poświęcone specjalnie pracy ogrodników⁶². Konwencji takiej nie spopularyzowano w polskiej poezji ziemiańskiej. Najczęściej zajęcia ogrodowe były przedstawiane w kontekście prac pasterzy, zniwiarzy i pszczelarzy, bez szczególnych akcentów na działalności ogrodnika.

Arkadię całkowicie odmienną od szlacheckiej stworzyli pisarze plebejscy. Podczas gdy ziemiańska kraina szczęścia miała szanse realizacji (przynajmniej dla określonych warstw społecznych), sowiżrzańskiej *terrae promissionis* nie groziła w istocie żadna weryfikacja. Stąd też, z poczucia braku własności i z poczucia niemożności realizacji nadrzędna dla literatury nieoficjalnej świadomość „świata na opak” kazała uczynić ogród „wielkiego żarcia” tak odległym i absurdalnie nierealnym. Sowiżrzańska wersja nowego świata łączyła w sobie cały kompleks wyobrażeń i mitów: Arkadię, Złoty Wiek, Raj Utracony. Składały się one na osobliwy kraj dostatku i błogiego nieróbstwa zwany Cucanią, Schlaraffenlandem, „kraiiną pieczonych gołąbków”⁶³. Kto wie, czy to nie najciekawsza koncepcja „raju ziemskiego” — wielkiego ogrodu, w którym na drzewach zamiast

⁶⁰ Reprezentatywne teksty to m. in.: J. Kochanowskiego *Pieśń XII „Sobótka”*, K. Miaskowskiego *Waleta włoszczonowska*, Z. Morsztyna *Votum*, A. Zbylitowskiego *Wieśniak*, D. Naborowskiego *Pieśń ad imitationem Horatiusowej ody „Beatus ille”*, J. A. Morsztyna *Wiejski żywot*, W. Kochowskiego *Rozjeznie pożeganie z ojczystym Gajem*.

⁶¹ Zob. Frye, *op. cit.*, s. 315, 320.

⁶² Zob. B. Nadolski, *Scaliger o rodzajach renesansowej poezji dworskiej*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici” t. 15 (1979), z. 95, s. 9.

⁶³ O rodowodzie „ziemi obfitości” interesująco pisze Z. Rożanow (*Treści literackie miniatur Graduated Olbrachta*. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 3, s. 218—228).

kwiatów i owoców rosną kołacze i pasztety, w którym wszystko nadaje się, więcej — jest specjalnie przeznaczone do spożycia⁶⁴.

Gdy *homo ludens* bywał często realnym właścicielem ogrodu, jego współtowarzysz, reprezentant innej postawy — *homo sovizralius* — nic nie posiadał. „Cudzy” ogród sowiżrzała był odpowiedzią na całkowicie obiektywną historycznie (dla ludzi podobnych mu stanem) niemożność sprowadzenia Złotego Wieku. Dlatego ogród-Cucania był tworem imaginyjnym i zastępczym. Analogia między *homo ludens* a *homo sovizralius* zawierała się w konsumpcyjnym stosunku do natury; u jednego wynikał on z kaprysu, u drugiego zaś z socjalnego przymusu.

Homo sovizralius był zawsze tylko użytkownikiem ogrodu: nigdy go nie zakładał ani nie uprawiał. Np. ogród w państwie ostrodupskim na górze Cyndakule miał „frukty” i „jarzyny ogrodne” — „ni od kogo posiane”⁶⁵. Brak ogrodnika był charakterystyczny dla całej literatury sowiżrzalskiej. Być może właśnie owa nieobecność stwórcy oraz podmiotu działającego (ogrodnika — właściciela i hodowcy) skazała „kraj jęczmienny” na pozostanie wśród izolowanych tekstów kultury.

Trudno byłoby pominąć najbardziej znany wariant topiczny, wariant najbliższy „ogrodowi rozkoszy”, który jest chyba „archetypem” topiki świeckich dziardynów: ogród pafijski. Przynależny Wenerze, symbolizował on miłość zmysłową, miejsce zabaw i pieszczot⁶⁶. Realizacje tego toposu były poddane daleko idącej konwencjonalizacji, a zespół elementów erotycznego pejzażu wyróżniał się znaczącą stałością. Dla poetów w. XVII, zgodnie z barokowym „fatalizmem miłosnym”, był to ogród Fortuny, w którym rządzą ślepy traf i ciągła „powtarzalność zmienności”. Na gruncie liryki miłosnej często stosowano porównanie ciała i ogrodu⁶⁷ — komparację obu całości lub tylko ich wybranych fragmentów. Obok typowego obrazu, jakim był „ogród twarzy”⁶⁸ (wielokrotnie uży-

⁶⁴ Zob. Cadasyłan Nowohracki, *Sakwy*. 22 (*Nowy Świat i jego zalecenia*). W zbiorze: *Antologia literatury sowiżrzalskiej XVI i XVII wieku*. Opracował S. Grzeszczuk. Wrocław 1966, s. 534—536. BN I 186.

⁶⁵ *Zbiór różnych anegdot i śmiesznych przypowieści. Na kształt torby z nowinami Józefa Pięknorzyckiego*. W zbiorze: jw., s. 503.

⁶⁶ Spośród mnogości poetyckich realizacji tego toposu przypomnieć warto: K. Twardowskiego *Lekcje Kupidynowe* (I) oraz J. A. Morsztyna *Ogród miłości* (zob. J. Kotarska, *Erotyk staropolski*. Wrocław 1980, s. 173). Piękne ogrody miłosne znajdujemy również w *Gofredzie T. Tassa* — P. Kochanowskiego i w *Nadobnej Paskwalinie* S. Twardowskiego.

⁶⁷ Motyw ten był popularny we wszystkich „trzech kręgach literatury plebejskiej” — zob. K. Badecki, *Polska liryka mieszczańska. Pieśni — tańce — padwany*. Lwów 1936, s. 8.

⁶⁸ Zob. T. Campion, *Pieśni z kancjonatu*. XXI (inc. „W jej twarzy ogród rozkwita majem”). W antologii: *Poeci języka angielskiego*. Opracowali H. Krzeczkowski, J. S. Sito, J. Żuławski. T. 1. Warszawa 1969, s. 394 (tłum. B. Taborski).

wany dla pochwały urody ukochanej), topika ogrodowa mogła służyć w tym kontekście za parawan treściom obscenicznym⁶⁹.

Rekonesans problematyki staropolskich ogrodów literackich dowodzi częstości i wielowymiarowości wzajemnego przenikania się topiki i genologii. Motyw ogrodnika, zwłaszcza „rozpisany” na różne typy, był wspólny niemal wszystkim przedstawieniom i ramom ogrodowym. Lecz ich estetyczny wymiar najlepiej ujawnia płaszczyzna retoryki *przekazu*, właściwy wspólny mianownik ogrodów przyrody i ogrodów literackich, ogrodników-gospodarzy i ogrodników-poetów⁷⁰.

⁶⁹ Tak jest np. w wierszu J. A. Morsztyna *Nowe ziele* (zob. Trembecki, *op. cit.*, t. 1, s. 233).

⁷⁰ Idąc za dawną wskazówką terminologiczną K. Wyki („*Pan Tadeusz*”. *Studia o tekście*. Warszawa 1963, s. 339 n.) specyficznie ukształtowany podmiot działań ogrodowych można by nazwać „gospodarzem ogrodu literackiego”. Ten „gospodarz” to ukonkretnienie i poetycki ekwiwalent — ekwiwalent przez obecność w tekście — triady „budować, mieszkać, myśleć”.