

Wstęp

Ogród jest obrazem tak powszechnie występującym w literaturze i sztuce, że można się domyślać jego szczególnego znaczenia w przekazywaniu treści wyjątkowo dla człowieka ważnych. Poczynając od literatury sumeryjskiej, poprzez Stary i Nowy Testament, poezję Dantego i Milтона, aż po Thomasa Stearnsa Eliota, ogród stanowi manifestację ludzkich snów i pragnień, jest wyidealizowaną alternatywą dla społecznej rzeczywistości, a także refleksją nad życiem i śmiercią, nad miejscem człowieka w otaczającym go świecie.

Wyobrażenie ogrodu należy do kulturowych uniwersaliów, stanowi topos występujący w wielu różnych formach i historycznoliterackich kontekstach, których nie sposób uporządkować wokół określonej struktury symbolicznej. Chociaż Ernst Robert Curtius w swej teorii był skłonny uznać *topoi* za wiecznotrwałe archetypy, to jednak przydatność tak rozumianej kategorii dla badań nad ich konkretnymi manifestacjami okazuje się znikoma. Znaczenia konwencjonalne *topoi*, ich zuniwersalizowana, tradycyjna struktura formalna, nie są bowiem wystarczającym kryterium interpretacji sensów, jakimi nasycone być mogą ich konkretyzacje literackie lub ikonograficzne. Innymi słowy, obrazy ogrodów mają swoje określone formy, znaczenia i funkcje uwarunkowane kontekstem literackim i historycznym, które nawiązują wprawdzie do znaczeń uniwersalnych, ale się w nich nie wyczerpują. W badaniach nad toposem ogrodu kluczowe wydaje się zatem znalezienie właściwej perspektywy i równowagi między jego strukturą tradycyjną, ogólną ramą conceptualną a znaczeniem szczególnym, zawartym w konkretnym kontekście literackim. Sprawą odrębną, której tutaj rozstrzygać nie zamierzamy, pozostaje przy tym pytanie o ten sens podstawowy, uniwersalny, przy założeniu, że topos jest archetypem znaczenia, a nie wyłącznie pewnej utrwalonej struktury poetyckiej. Ogród to więcej aniżeli motyw czy forma ekspresji literackiej,

to koncepcja, wyposażona w uniwersalne i transcendentne znaczenie, będąca wzorem myśli, pewną całościową ideą o otaczającej nas rzeczywistości. Ogród prezentuje kluczowe, powtarzalne i niezależne od historycznych przemian kontekstu literackiego i symbolicznego, problemy ludzkiej sytuacji egzystencjalnej. W tym najogólniejszym, ramowym sensie można potraktować go jako swoistą, literacką i artystyczną strukturalizację refleksji o życiu, śmierci i nieśmiertelności.

Poczynając od średniowiecznych *Carmina Burana*, główny atrybut poetyckiej i ikonograficznej struktury ogrodu w literaturze i sztuce stanowiła muzyka. Bohaterami scen ogrodowych byli kochankowie i muzykanci lub kochankowie jako muzykanci. Usytuowane na pograniczu literatury i sztuki, wypełnione muzyką obrazy przedstawiają grę na instrumentach, śpiewy i tańce. Muzyka została tu wkomponowana w skomplikowaną strukturę symboliczną, która odwołując się do charakterystycznej dla tradycyjnych kultur wyobraźni religijnej i kosmologicznej, umożliwia człowiekowi uczestnictwo w świecie wartości i znaczeń wykraczających poza codzienne doświadczenie, niedostępnych dlań w inny sposób. Do tych symbolicznych sensów nawiązują sceny ogrodowe w licznych dziełach operowych, w których topos ogrodu pełnił szczególną rolę dramaturgiczną.

Pomiędzy ogrodami wyobrażonymi a ogrodami realnymi istniał ścisły związek. Przełożenie wyobrażenia na widzialną formę oznaczało odtworzenie na ziemi raj, z którego człowiek pochodzi i do którego ma szansę powrócić po śmierci. Ogród mógł być rozszerzeniem włoskiej *villi* lub siedzibą króla, jak w czasach Ludwika XIV; miejscem o wyrafinowanym planie architektonicznym, przeznaczonym dla procesji, masek i świąt; sceną demonstracji przepychu i wyzwania rzuconych przez człowieka naturze poddanej tu symetrii, prawu i regularności. Dla tych miejsc i sytuacji komponowano divertimenta, serenady i nokturny, które miały swoisty ogrodowy charakter i formę.

Nieco odrębnym problemem jest ogród jako metafora sztuki. Od XVI do XVIII wieku jej wytwory były nazywane „kwiatami”, „owocami”