

MALGORZATA LUDWISIAK

Arkadia Heleny Radziwiłłowej
– zagadnienie śmierci w XVIII-wiecznym ogrodzie

*Cum ad naturam eximiam et illustrem
accessit ratio quaedam conformatique
doctrinae, tum illud nescio quid praeclarum
ac singulare existere¹*

Cicero, *Pro Archia poeta* 7

... miła ułuda nagradza smutną konieczność...
Helena Radziwiłłowa

Arkadia pod Nieborowem była nie tylko własnością, ale przede wszystkim dziełem Heleny Radziwiłłowej, a co więcej – dziełem jej życia i ogrodem, który przewidywała na miejsce swojego ostatecznego spoczynku, a w którym znalazł się grób jej trzech kolejno zmarłych córek. Krajobrazowy park księżnej był prawdziwym semantycznym skarbem: dotrzymywał kroku aktualnym modom formalnym, prądom umysłowym, jego program wytyczały przeczytane przez fundatorkę lektury i obejrzone ryciny. Był też dziełem sztuki łączącym w sobie stylizowaną naturę, architekturę, rzeźbę, malarstwo, rozsiane po całym ogrodzie literackie sentencje oraz reżyserowane odpowiednio cień i światło. Owo dokładnie przemyślane *theatrum* miało służyć zarówno różnorodnym elementom ludycznym, jak i stanowić bogatą oprawę dla znajdującego się w nim grobowca. Arkadia Heleny Radziwiłłowej godziła zręcznie zabawę, intelektualną grę i śmierć, podporządkowując Thanatosowi ludyczność, czy też odwrotnie: czyniąc z niego element gry. Śmierć, występująca obok wielu innych motywów w ogrodzie, stanowiła motyw przewodni całej kompozycji. Nie była to innowacja wprowadzona przez

¹ „Gdy z naturą niezwykłą i wybitną połączy się jakieś wykształcenie naukowe, wówczas zwykle powstaje coś wspaniałego”, przekł. Cz. Jędraszko.

księżną; śmierć wdzierając się stopniowo na przestrzeni XVIII w. do ogrodów europejskiej, a w szczególności angielskiej arystokracji, stawiała się myślą obsesyjną, ale w zupełnie inny sposób niż miało to miejsce w okresie od średniowiecza do baroku. Nie była to już śmierć chrześcijanina ani nie odwoływała się do chrześcijańskiego obrządku. Helena Radziwiłłowa dzieliła z europejskimi elitami nowe spojrzenie na kres życia, a jej posiadłość, jako jedna z wielu, stanęła na końcu długiej drogi, którą przebyły ogrody od dnia założenia Edenu. Żaden jednak ze znanych mi parków krajobrazowych nie nosił miana Arkadii – nazwy, która odnosi ogród w sposób szczególny do sfery mitu.

Kompozycja i przesłanie ogrodu zdają się obracać głównie wokół dwóch źródeł, jakimi są literatura arkadyjska i pisma Rousseau, z *Nową Heloizą* na czele. Zasadnicze wątki związane z mityczną Arkadią pokrywają się w pewnym stopniu z podstawowymi komponentami obrazu idealnego świata, jaki pojawia się u Rousseau. Obu wizjom wspólna jest naturalność, czystość krajobrazu nietkniętego ludzką ręką (ale także czystość i bezpośredniość uczuć), idylliczne szczęście ludzkiej wspólnoty oraz wkradająca się w nie śmierć. Zarówno pasterze arkadyjscy, jak i „piękne dusze” u Rousseau żyją w innym, lepszym świecie i czasie, w chronologicznie bliżej nieokreślonej *aurea aetas*.

Ogród pod Nieborowem był próbą stworzenia właśnie takiego miejsca ludzkiej szczęśliwości poza czasem, i nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyż była to myśl przewodnia wcześniej powstających ogrodów, gdyby nie obecność śmierci, a więc – z wyjątkiem Anglii – pomijanego do tej pory składnika arkadyjskiego świata.

Owe trzy kluczowe do odczytania ogrodu zagadnienia – tj. szeroko rozumiana naturalność, idylliczny stan szczęścia oraz wątek śmierci – przeplatają się ze sobą w strukturze fizycznej i ideowej parku Radziwiłłowej, wpisując się jednocześnie w ramy panującej w danym momencie konwencji stylowej. Jednocześnie na przestrzeń ogrodu, zorganizowanego według bogatego programu literacko-filozoficznego, nakłada się siatka znaczeń związanych z ideologią masońską, a księżna Helena okazuje się być nie tylko wielbicielek literatury klasycznej i sentymentalnej, ale również pism encyklopedystów². Jej umysłowość zdaje się więc odbijać całą złożoność widma osiemnastowiecznego światła.

Radziwiłłową można śmiało uznać za twórczynię ogrodu, bo choć projekty zagospodarowania przestrzeni, plany konkretnych budowli i pawilonów parkowych wyszły spod ręki Zuga i Ittara, to księżna była jednak

² Do ulubionych lektur Radziwiłłowej, z których cytaty wpisywała do swojej „księgi powierniczej”, należały m. in. pisma Voltaire’a, Diderota i d’Alembert’a; zob. W. Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne*, Warszawa 1998, s. 106.

tą, która rzucała ideę do przetworzenia jej w wyobraźni artystów na koncepcje wyrażone w formie szkiców rysunkowych, korygowanych następnie przez pomysłodawczynię, aż do uzyskania ostatecznego, zadowalającego ją rezultatu³. Wykonawcy arkadyjskiej architektury współpracowali co prawda z księżną, ale zdaje się, że ich udział w procesie powstawania ogrodu ograniczył się głównie do etapu materializowania się formy. Budowa całej skomplikowanej struktury semantycznej, a co za tym idzie – także symbolicznej⁴, była już dziełem księżnej Heleny.

Z drugiej strony, treści epoki, którymi przesiąkła twórczyni ogrodu, zostały w nim zawarte zarówno na poziomie świadomym, poprzez ilustrację pewnych wzorców czy pojęć czerpanych z literatury, jak i na poziomie nieświadomym, poprzez transpozycję tych wątków wyobraźni epoki, które były zbyt tożsame ze sposobem myślenia księżnej, by mogła je uważać za autonomiczne oraz transpozycję pewnych toposów, archetypów, odwiecznych prawd i pragnień ludzkich. Trudne, lub chwilami wręcz niemożliwe, jest ustalenie, który z kolejnych poziomów znaczeniowych założenia arkadyjskiego pojawił się w zamyśle autorki jako pierwszy. Ogród arkadyjski był pomyślany przez księżną jako ilustracja pewnych idei literackich i filozoficznych, które na przestrzeni czasu mogły się zmieniać lub być wzbogacane o nowe wątki, a także znajdować wyraz w coraz to nowych, zależnych od mody formach. Daje to więc prawo do tego, aby ikonograficznie i ikonologicznie⁵, a także częściowo zgodnie z chronologią wydzielić w ogrodzie

³ *Ibidem*, s. 42; ciekawą rzeczą jest sam proces projektowania ogrodu, który na przełomie XVIII i XIX w. polegał na rysowaniu widoków, a nie na sporządzaniu planu (D. Lichaczow, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, tłum. K. N. Sakowicz, Ossolineum 1991, s. 189).

⁴ Symbol rozumiem tutaj tak, jak rozumie go: (a) M. Wallis, tj. jako przedmiot zmysłowo-postrzegalny, reprezentujący przedmiot zmysłowo-niepostrzegalny na mocy konwencji (choć niewylącznie), opierającej się na pewnym stosunku obydwu przedmiotów, który nie jest stosunkiem podobieństwa; zob. M. Wallis, *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki*, [w:] *tenże, Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 99–143; (b) E. Panofsky, tj. jako znaczenie wtórne przedmiotu wizualnego, nadbudowane nad znaczeniem pierwotnym na zasadzie analogii (innej niż analogia wyglądu) między przedmiotem a treściami, do których się odnosi, oraz na zasadzie konwencji; celem tego zabiegu ma być wyrażenie treści dotyczących rzeczywistości niewidzialnej; zob. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] *tenże, Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 11–33. W pojęciu symbolu dużą wagę przykładam także do także szeroko rozumianego pojęcia nieświadomości i człowieka jako *homo symbolicum*.

⁵ Ikonografia, wg Panofskiego, zajmuje się częścią tych elementów dzieła, które składają się na treść wewnętrzną dzieła sztuki, natomiast interpretacja ikonologiczna, zdaniem tego samego autora, jest sprawdzeniem tego, co za ową treść się uważa, rozpatrując dzieło na tle tego, co uważa się za treść wewnętrzną wszystkich dostępnych dokumentów cywilizacji; ikonologia odkrywa i interpretuje wartości symboliczne, które na ogół są nieznane samemu artyście i mogą one nawet daleko odbiegać od tego, co chciał on świadomie wyrazić; zob. E. Panofsky, *Ikonografia...*

Radziwiłłowej poszczególne warstwy znaczeniowe, szczególnie nacisk kładąc na niezwykle miejsce śmierci w nieborowskiej Arkadii.

1. Twórczyni ogrodu

Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa (1753–1821), wojewodzina wileńska, urodziła się jako jedna z trzech córek podkanclerzego litewskiego Antoniego Przeździeckiego i Katarzyny z Ogińskich. Wcześniej straciwszy matkę, Helena wychowywana była u swej wujenki Aleksandry z Czartoryskich Ogińskiej w Siedlcach, gdzie otrzymała staranne wykształcenie ogólne; nauczyła się języków: francuskiego, angielskiego, niemieckiego i włoskiego, którymi władała biegle, chętnie pisząc w dorosłym życiu elegancką francuszczyzną. Stamtąd też wyniosła zamiłowanie do sztuki, literatury i muzyki. Inteligentna i błyskotliwa, była także uzdolniona muzycznie: grała na klawikordzie i organach, śpiewała kontraltem. Brała udział w przedstawieniach amatorskich, między innymi w pałacu Magdaleny Sapieżyny w Warszawie, gdzie w granej przez pierwsze damy stolicy operze *Kolonia* wyróżniała się pięknym głosem. Podobno z upodobaniem rysowała i malowała, choć nie zachowały się żadne jej prace. Uchodziła za jedną z głośnych piękności, a urodę zachowała bardzo długo; jej synowa ks. Ludwika Pruska pisała o niej: „Jakże jest niezwykle piękna. Rysy klasyczne, szyja śliczna, białe ręce i okrągłe ramiona w niczym wieku nie zdradzają, a siwe, białe włosy świetnie kontrastują ze świeżością cery”. Według Marii Wirtemberskiej, słynęła „słodczą charakteru, urodą niepospolitą, ujmującą wesołością i gustem pełnym wdzięku”.

Odziedziczywszy ogromną fortunę po śmierci matki, sama wybrała sobie męża i osiągnęła swój cel, wychodząc w 1771 r. za Michała Hieronima Radziwiłła – „człowieka oschłego serca, despotycznego skąpca”. Małżonkowie mieszkali najczęściej w Nieborowie i w warszawskich pałacach na Wielopolu i na Miodowej oraz w Królikarni. Radziwiłłowa była jedną z dam dworu warszawskiego i zarazem jedną z najbardziej znanych kobiet epoki stanisławowskiej. Zaprzyjaźniona z królem, z ambasadorem Stackelbergiem, z carycą Katarzyną II i z carem Aleksandrem I, z wpływowymi osobistościami polskiego środowiska arystokratycznego, zwłaszcza z Czartoryskimi, zaś – poprzez małżeństwo syna Antoniego z Ludwiką z Hohenzollern, bratanicą króla pruskiego Fryderyka II – spowinowacana z pruskim dworem panującym, była osobą chętnie widywaną na dworach warszawskim, petersburskim i berlińskim. Wiele podróżowała, choć najdalszymi etapami jej podróży były: na zachodzie Berlin, Getynga i Drezno, na południu Karlsbad i Wiedeń, a na wschodzie Moskwa i Petersburg. Mimo niemal co roku przychodzących

na świat dzieci (urodziło się ich Radziwiłłom ośmioro: pięciu synów, z których jeden zmarł w niemowlęctwie, i trzy córki), księżna Helena nie opuszczała żadnych balów i przyjęć, sama je także często wydawała, uchodząc przy tym za znakomitą tancerkę.

Prowadziła obfitą korespondencję, spisywała swoje wrażenia, doświadczenia i myśli, pisała wiersze, a wyrazem jej talentu literackiego, wrażliwości i znajomości sztuki może być *Rozprawa o sztuce* z jej *Księgi powierniczej*, a także słynny sentymentalny *Le Guide d'Arcadie* – pierwszy polski przewodnik po ogrodzie, wydany w 1800 r. w Berlinie, w nakładzie 100 egzemplarzy. O wielkim zamiłowaniu księżnej do literatury świadczy też jej osobista biblioteka, licząca ponad 600 ambitnych tytułów, a najlepszym dowodem na jej wyrobiony smak i działalność na polu artystycznego mecenatu jest założony przez nią park krajobrazowy Arkadia, koło Nieborowa, przy którego tworzeniu brali udział tacy artyści, jak: Szymon Bogumił Zug, Henryk Ittar, Jan Piotr Norblin, Aleksander Orłowski czy Zygmunt Vogel. Synowa założycielki ogrodu określiła Arkadię jako połączenie „wykwintnego smaku” z „umiejętnym wyzyskaniem bogactw natury”, twierdząc, że „urządzenie jej całe dawało miarę inteligencji i artystycznej wyobraźni księżnej”.

Helena Radziwiłłowa była także „nieodrodną córą schyłku XVIII wieku, epoki liberyńskiej i frywolnej”. Uczestniczyła żywo w życiu dworskim epoki rokoka; słynne były na przykład jej romanse z ambasadorem rosyjskim Stackelbergiem, później z Sieversem i Whitworthem, w końcu z generałem Pacem (małżonek księżnej tolerował zresztą, zgodnie z obyczajowością epoki, te ekscesy, czerpiąc czasami doraźne korzyści z kontaktów żony); księżna należała też do kosmopolitycznej elity intelektualnej Europy Oświecenia; od 1783 r. była członkinią warszawskiej adopcyjnej loży masonskiej Dobroczytność, jej gust artystyczny był gustem jej epoki, a jej erudycja obejmowała lektury antyczne lub dzieła poczytnych autorów współczesnych⁶. Cały konglomerat, jaki stanowiła złożona umysłowość Heleny Radziwiłłowej, odbijał się jak w lustrze, w sposób nie mniej złożony, w dziele życia księżnej, którym był ogród w Arkadii.

2. Konwencja sentymentalna i ogród angielski

Pierwszą konwencją, w ramach jakiej kształtował się ogród Heleny Radziwiłłowej, był sentymentalizm. Ten okres w rozwoju założenia arkadyjskiego przypada na lata 1780–1799 i pokrywa się z działalnością Szymona

⁶ Wszystkie informacje biograficzne zaczerpnięte zostały z: A. Ryszkiewicz, *Radziwiłłowa z Przeddzieckich Helena*, [w:] *Polski słownik biograficzny* [dalej PSB], s. 390–392; W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 21–23; o niezwyklej znajomości literatury antycznej pisze W. Piwkowski, *ibidem*, s. 57.

Bogumiła Zuga – pierwszego architekta ogrodu. Promowaną przez nowy kierunek wartością była przede wszystkim różnorodność nastrojów, takich jak: tklivość, czułość, rozrzewnienie, melancholia czy wspomnienie, nie na tyle jednak silnych, by móc naruszyć wewnętrzną równowagę. Były one raczej przejawami ogólnej postawy łagodnej zadumy nad przemijaniem człowieka i jego miejscem w naturze. Ona to właśnie pełniła szczególną rolę w sentymentalnej wrażliwości, będąc jednocześnie obecną w centrum poglądów wielu myślicieli XVIII w. Hasło powrotu do natury pojawiło się w pismach Anthony Shaftesbury’ego (1671–1713), Josepha Addisona (1672–1719) czy Aleksandra Pope’a, dla których kult przyrody stał się podstawą ich programu estetycznego. W związku z naturą pojawiły się nowe kategorie związane z pięknem, jego odbiorem i tworzeniem, takie jak: nowość, niezwykłość, tajemniczość, wielkość dająca poczucie wolności i nieskończoności, a także groteska, brzydota i „dziwność”, dzięki którym tym bardziej docenić można było to, co piękne; Addison podkreślał też wagę wyobraźni w procesie odbioru⁷.

Ważną rolę w nurcie powrotu do natury odegrały poezja i literatura związane z mitem arkadyjskim oraz inspirowana nią XVII-wieczna „literatura przyrody”, zapoczątkowana *Rajem utraconym* Milтона, a kontynuowana w XVIII stuleciu – aż po *Nową Heloizę* Jana Jakuba Rousseau czy *Ogrody* Jacquesa Delille’a. W arkadyjski nurt włączają się również przedstawienia malarskie związane z kręgiem kultury dworskiej, z gatunku *fetes champetres*, przedstawiające pogodne sceny pasterskie na tle pięknego krajobrazu wiejskiego oraz *fetes galantes*, gdzie pojawiają się sceny taneczne, frywolne zaloty, poetyczne i melancholijne nastroje lub muzykowanie – zawsze w wytwornym towarzystwie i w pałacowym otoczeniu. Od innej strony podchodziły do tego samego tematu przedstawienia z gatunku bardziej nastrojowych i refleksyjnych, których szczególny przykład stanowią obrazy Guercina i Poussina zatytułowane *Et in Arcadia ego*.

Cała ta warstwa ikonograficzna była Radziwiłłowej doskonale znana; w jej prywatnej bibliotece znalazły się m. in. *Raj odzyskany* Milтона, prace Addisona i Pope’a, *Arcadia* Sannazzara oraz *Arcadia* Philipa Sidneya, obok dzieł Rousseau oraz Jacquesa Delille’a⁸. Należy dodać, że w *Ogrodach* Delille’a, tłumaczonych na język polski m. in. przez Franciszka Karpińskiego, znalazły się opisy puławskiej rezydencji księżnej Izabeli Czartoryskiej i arkadyjskiego ogrodu Heleny Radziwiłłowej, a sam francuski poeta prowadził korespondencję z oboma damami⁹. Z relacji Tekli Chądzyńskiej – wychowanki

⁷ J. Addison, *O rozkoszach wyobraźni*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, red. E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1989, s. 33–41; A. Shaftesbury, *Moralisci – ułomki filozoficzne*, [w:] *Teoretycy...*, s. 24.

⁸ W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 107.

⁹ *Ibidem*, s. 35.

księżnej – wynika, że twórczyni ogrodu doskonale znała *Fete Champêtre Poussina*¹⁰.

Szczególną dyskusję filozoficzną nad „stanem naturalnym” otwiera uwielbiany przez Radziwiłłową¹¹ Jean Jacques Rousseau. Kreuje on w *Nowej Heloizie*, *Emilu* czy *Wyznaniach* nowożytny odpowiednik mitycznych krain idealnych. Są nimi raczej nie konkretne miejsca, ale idee, nowy obraz człowieka, tęsknota za bezrefleksyjną egzystencją jednostki i za jej powrotem do samej siebie, do własnej autentyczności. Przedmiotem tęsknot świadomości współczesnego człowieka jest – według Rousseau – pierwotna, utracona niewinność człowieka nieucywilizowanego. „Dobry dzikus” posiadał „krystalicznie czysty kontakt z rzeczami”, swoje doznania wprowadzał bezpośrednio w świat, z trudem odróżniał własne istnienie od otoczenia. Człowiek jawi się więc jako dobry ze swej natury, a jedynie zepsuty przez proces dziejowy. Królestwem naturalności-bezpośredniości staje się ogród Julii z *Nowej Heloizy*. Jest to krajobraz przedziwnego świata, „podobnego do naszego, a jednak całkiem innego”, gdzie istnieją – według słów samego Rousseau – „barwy żywsze, zapachy delikatniejsze”¹². Tam, gdzie „nie-szczęście odległości między rzeczami zmniejsza się”, możliwe staje się zjednoczenie człowieka z krajobrazem, a czas natury znów zaczyna współpracować z czasem życia ludzkiego, nawzajem się z nim przenikając. Człowiek idylliczny oddaje się zabawom, wiejskim ucztom, miłosnym spotkaniom przez wszystkie idylliczne dni – podobne do siebie i nawzajem się powtarzające. W owym idealnym światku, przypominającym żywo sen na jawie, bohaterowie nabierają wzajemnego zaufania, otwierają przed sobą nawzajem swoje serca, co w najwyższym stopniu stało się udziałem dwóch przyjaciółek: Julii i Claire. Pełna ufność bohaterów triumfuje w czasie święta winobrania, przy dźwiękach wiejskiej pieśni. W obliczu naiwnej prostoty ludowej melodii dusza ulega urokowi „uśmiechniętego żalu”, uczuciu elegijnemu, odkrywając, że została nieodwołalnie odcięta od przeszłości, a więc od niewinnej jeszcze natury wyrażonej w prostocie pieśni. Duch oddaje się pokusie spokoju, przyzwalającej bierności, nostalgicznemu zamyśleniu, radości z wiejskiego święta, towarzyszy mu bowiem świadomość niemożności powrotu do idylli. Bohaterowie powieści zdają sobie sprawę, iż poprzez kontakt z ludowością można próbować przybliżyć się do źródeł, mając nadzieję na „bezrefleksyjną spontaniczność”; zawsze jednak owo zbliżenie będzie miało charakter fikcji, symbolicznej gry¹³.

¹⁰ H. Muszyńska-Hoffmanowa, *O paniach z krainy szczęścia*, Łódź 1972, s. 198.

¹¹ *Ibidem*, s. 199.

¹² J. J. Rousseau, *Nowa Heloiza*, cyt. za: J. Starobinski, *Jean Jacques Rousseau. Przegląd i przeszłość oraz siedem esejów o Rousseau*, tłum. J. Wojcieszak, Warszawa 2000, s. 102.

¹³ *Ibidem*, s. 105–109 i 113–114.

Sentymentalizm mieścił w sobie wszystkie składniki powieści Jana Jakuba, bo też po części był jego dziełem (czy też Rousseau głównym wyrazicielem jego tendencji).

W Arkadii koło Nieborowa odnajdujemy wyraźne ślady ducha sentymentalizmu oraz jego idyllicznej ikonografii. Najpłytszą warstwę stanowiły tu *folies* (ekstrawagancje), służące do budowania nastroju beztroskiej sielanki: chatki wieśniacze, melancholijne zakątki, ogrody kwiatowe i sady oraz pasące się stadka owiec na tle grobowców czy ruin¹⁴. (Elementy te zwykło się uważać za czysto ludyczny element kultury sentymentalnej, jednak już odczytane w duchu Rousseau okazują się kryć za pasterską przebieranką głębokie, dramatyczne, często nieuświadomione do końca potrzeby). Doskonałym przykładem naiwnych *folies* jest Chatka Filemona i Baucydy, na którą natykał się zwiedzający, tuż po przekroczeniu bramy. Znający Owidiusza i odcytany w literaturze antycznej łatwo kojarzył przesłanie księżnej wprowadzające w atmosferę arkadyjskiego ogrodu, a oparte na popularnej w owym czasie przypowieści o szczęśliwym życiu ubogiej pary kochających się małżonków, którzy za życzliwość i szlachetność zostali nagrodzeni przez Zeusa funkcją strażników świątyni, a po śmierci przemienieni w drzewa: on w dąb, ona w lipę, na wieki splecione korzeniami¹⁵. Chatki otoczone były ogrodami kwiatowymi, o których Radziwiłłowa pisze, że były „świętym czułości przybytkiem” i zachęcały „do zrywania ponętnych wonią i barwą kwiatów, jako daninę, którą każdy rad złożyć uczuciom własnego serca ...”. Umieszczony obok na wodotrysku francuski napis „Ten tylko poznał szczęście, kto je z innymi dzieli” miał świadczyć „o gościnności”¹⁶ nie tylko mitycznej pary kochanków, ale również w planie alegorycznym, w miejscu i czasie, w jakich znajdował się czytający te słowa przechodzień.

Inną ilustracją literatury może stanowić Grota Sybilli, skonstruowana z głazów narzutowych, nawiązująca swym kształtem do Groty Kalipso z *Przygód Telemacha* Francois Fenelona, których egzemplarz miała księżna w swej osobistej bibliotece¹⁷. Jeden z głazów opatrzony był napisem w języku angielskim: „Zamknę czczość serca w odludne zacisze, / Tu boleść duszy we łzach ukołyszę!”¹⁸.

Rodzaj sentymentalnego muzeum pamiątek stanowiła także Świątynia Diany, gdzie zebrane były dzieła antyczne i antykizujące, tomiki ulubionych poetów i pisarzy oraz pamiątki osobiste, jak np. medalion z puklami włosów księżnej i jej przyjaciółki Izabeli Czartoryskiej – jeden z wielu

¹⁴ W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 77.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cyt. za: *ibidem*, s. 152.

¹⁷ *Ibidem*, s. 39.

¹⁸ *Ibidem*, s. 82.

śladów istnienia ich egzaltowanej przyjaźni, podobnej przejrzytemu uczuciu łączącemu serca Julii i Claire.

W Świątyni poszukiwała także księżna chwili samotności, zgodnie z wyrytymi na murach budowli inskrypcjami zaczerpniętymi z Horacego: „*M'involo altrui per ritrovar me stessa*” i z Petrarki: „*Dove pace trovai d'ogni mia guerra*”¹⁹. Miejscem odosobnienia miał być też ogród jako całość, gdzie „przyroda utworzyła [...] samotne i romantyczne ustronie”²⁰. Do inskrypcji z Horacego księżna robi następujący komentarz: „Napis ten błogie zapowiada wytchnienie. Nadzieja ta urzeczywistniona jest religijną krajobrazu ciszą”. Do podobnych nastrojów skłaniała wyprawa na Wyspę Topolową: „Urok tego miejsca napędza duszę głębokim uczuciem spokoju”²¹. Księżna radziła kończyć spacer po Arkadii w rejonie Akweduktu, gdzie „pod wpływem cichego poszmeru” wody spadającej z kamieni należało „kończyć rozmyślenia Younga”²². Radziwiłłowa – podobnie jak jej współczesne angielskie właścicielki ogrodów – zdawała się szukać w naturze uświetnionej i uświęconej antycznymi reminiscencjami, poczętą i odniesieniami literackimi, czegoś więcej niż, na modłę sentymentalną, wzniosłych uczuć: samotnie szukała w niej wypełnienia swojej duszy „religijną ciszą”. Kontakt z ogrodem napędzał także duszę pragnieniem „ubóstwienia uczuć doznanych, lub też zbudzonych wśród serc tkliwych urokiem tajemniczym poświęconych gajów”²³.

Bezpośrednim odniesieniem do wątku arkadyjskiego, a ściślej – wątku pasterskiego, są dwa opisy z przewodnika księżnej: „Zasłona z ciemnego lasu, zakończająca ową arkadyjską scenę, stanowi tło owego prawdziwego sielankowego krajobrazu, po którym przesuwają się zwolna poza wyspą wesoło trzody i swawolni pasterze, a ginąc w pomroku oddalenia, tworzą godne Berghemsa, Lorraine'a, Pawła Pottera lub Poussina krajobrazy”. Natomiast o Przybytku Arcykapłana – fantastycznej, ukształtowanej w sposób teatralny ruinie – pisze: „Pasterze arkadyjscy, zburzywszy ustanowiony porządek, założyli panowanie złotego wieku w poważnych jego sklepieniach. Piękne te zwaliska [...] dziś w obrębie swym wesoło zamykają trzody. Brzęk zawieszonych dzwonków u szyi owieczek wesoło odbija się o owe mury, wśród których krew ofiar niebawem płynęła”²⁴. Wywołaniu pożądanych uczuć sprzyjały zatem kontrasty scenerii, umiejętnie zaprogramowane za pomocą sztafażu.

¹⁹ Cyt. za: *loc. cit.*

²⁰ Cyt. za: *ibidem*, s. 152.

²¹ *Ibidem*, s. 153.

²² Cyt. za: M. Szafrńska, *Ogród. Forma. Symbol. Marzenie*, Katalog wystawy na Zamku Królewskim w Warszawie, 18 XII–28 II 1999, Warszawa 1999, s. 342.

²³ H. Radziwiłłowa, *Le guide d'Arcadie*, cyt. za: W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 152.

²⁴ Cyt. za: *ibidem*, s. 154.

Wnuk Heleny – Michał Piotr Radziwiłł, tak podsumował rozbudowany literacko, sentymentalny program ogrodu: „Wierna [...] była księżna kasztelanowa owej teorii piękna, którą stosowała do sztuki. Kontrast przyrody i kontrast uczuć, przy nagłej zmianie niespodziewanych wrażeń, odziany w myśl wyższą, w której filozofia łączy się z poezją...”²⁵.

Formalnie i ideowo ogród Radziwiłłowej odpowiada również dokładnie założeniom teoretycznym angielskiego parku krajobrazowego, wyłożonym w pismach jego inicjatorów. Helena Radziwiłłowa mogła poznać sztukę zakładania nowoczesnych parków angielskich z wymiany myśli krążących w środowisku zwolenników nowych i modnych idei filozoficznych oraz estetycznych, grupujących się wokół warszawskiego dworu Stanisława Augusta, a także dworów petersburskiego i berlińskiego, z posiadanych we własnych zbiorach podręczników oraz z traktatu Augusta Fryderyka Moszyńskiego *Essey sur le jardinage anglois*, z którym prawdopodobnie zetknęła się na gruncie towarzyskim²⁶.

Idee związane z parkiem angielskim stanowiły jeden z wyrazów przemian w poglądach na naturę, jej związki z Bogiem i z człowiekiem. Poetyckie opisy Milтона i kontynuujące jego myśl opisy Pope’a i Addisona wysławiały to, co „naturalne”, odnosząc się jednocześnie z żywą niechęcią do tego, co sztuczne²⁷, a więc i do całej sztuczności i pompy baroku. Switzer, teoretyk parku krajobrazowego, ukuł pojęcie „ogrodnika naturalnego”, tj. architekta – twórcy ogrodu podporządkowującego swoją kompozycję naturze. Z ogrodem angielskim związana była również idea różnorodności i kontrastu, *variety* przeciwstawiona *uniformity* ogrodu francuskiego. Zróżnicowanie osiągnęto m. in. przez wprowadzenie elementów zaskoczenia, zestawianie starych drzew z młodymi, budowli stylizowanych na ruiny z klasycyzującą architekturą, zagęszczanie i przerzedzanie partii ogrodu, czy grę światła. Zasadę tę z powodzeniem stosuje autorka założenia arkadyjskiego, kontrastując na przykład postrzępioną bryłę rzekomej ruiny Przybytku Arcykapłana z klasycznymi proporcjami Świątyni Diany, Namiot Rycerza z Akweduktem, który z kolei zamykał oś widokową stawu. Łuk stanowił oprawę dla Świątyni, z którą Grobowiec i Przybytek Arcykapłana połączone były jedną osią widokową, a dodatkowego efektu dodawał umiejętnie wyreżyserowany układ zieleni. Ów zamysł scenograficzny zrealizowany był tak zręcznie, że odwiedzającym park gościom, zaskakiwanym coraz to nowymi perspektywami, udzielało się złudzenie dużych rozmiarów ogrodu, podczas gdy w rzeczywistości

²⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 54.

²⁶ *Ibidem*, s. 55.

²⁷ A. Morawińska, *Nieznany traktat Augusta Fryderyka Moszyńskiego o ogrodach angielskich*, [w:] *Myśl o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, red. J. Białostocki, Warszawa 1970, s. 257.

kręcili się na niewielkiej przestrzeni²⁸. Jeden z teoretyków założenia *a l'anglaise* – Henry Home, tak określał wagę różnorodności w parku krajobrazowym, która wyraźnie była dla niego czymś znacznie więcej niż grą: „Nic nie jest szczęśliwiej dostosowane do wewnętrznej struktury człowieka niż owa mieszanina jednorodności i różnorodności, jaką widzi się w przedmiotach naturalnych. I zgodnie z tym umysł nigdy nie osiągnie większego zadowolenia ponad to, które przynosi mu kontemplacja naturalnego krajobrazu”²⁹. Owocem obcowania z ową różnorodnością pejzażu były zmienne uczucia, jakie budziły w widzach elementy natury lub architektury i ich wzajemne zestawienia: wielkość, lęk, godność, radość, melancholia, a w kręgu dyskusji znalazły się także takie pojęcia, jak wzniosłość czy malowniczość. Zmienność nastroju powodowało nie tylko celowe zestawienie ze sobą w krajobrazie elementów kontrastowych, ale i mutacje, jakim podlegała sama natura. W ogrodzie angielskim zanika materialność flory, tak podkreślana w klasycystycznych założeniach francuskich; „nieregularne, malownicze kontury drzew zatracają się w mgielce perspektywy (efekty, którymi z rozmysłem posługiwali się twórcy parków), półprzezroczysty woal, otulający krajobraz, wyzwał jakby jego duchową istotę z więzów cielesności”³⁰. Jest więc tak, jak na obrazie Watteau *Odjazd na Cyterę*, gdzie „drobne figurki ludzkie nikną w konfrontacji ze zwielokrotnioną, niebotyczną potęgą zielonego morza listowia”³¹. Porównanie do dzieła Watteau nie jest bezpodstawne, jako że wzorowanie się na malarstwie pejzażowym było wręcz zalecane przez teoretyków ogrodu: Pope twierdził, że „cała sztuka ogrodowa to nic innego jak malarstwo pejzażowe”, natomiast Dellile nawet przedkładał nad przyrodę wzorce dostarczane przez obrazy Lorraine’a i Poussina³².

Jednym z ważnych postulatów twórców idei parku *a l'anglaise* była otwartość całego założenia, przedłużenie jego linii w nieskończoność oraz rozmycie jego granic, co osiągnano przez zaprzestanie ogradzania parków. Arkadia Heleny Radziwiłłowej rzeczywiście takiego ogrodzenia nie posiadała, otwierając swoje perspektywy na okolice, a w pewnym momencie swego istnienia łącząc się wręcz z założoną nieopodal modelową wsią.

Głównym elementem spajającym koncepcje wszystkich ojców angielskiego założenia ogrodowego było uwielbienie dla natury. Podejście do natury stanowiło też główną różnicę między literackim sentymentalizmem a teorią

²⁸ W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 53–54.

²⁹ A. Morawińska, *Nieznany traktat...*, s. 259.

³⁰ I. Swirida, *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń. Park naturalny XVIII stulecia a wolnomularstwo*, „Ars Regia” 1993, II, 2 (3), s. 16.

³¹ M. Prejs, *Tajemnica arkadyjskiej grotty*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 1994, I, 1 (2), s. 93.

³² D. Lichaczow, *Poezja ogrodów...*, s. 194; autor zauważa, że u Delille’a naśladowanie malarstwa rzutuje na całą jego terminologię.

parku krajobrazowego. Oba te nurty mają ze sobą wiele wspólnego, zazębiając się wręcz w kwestii problemów estetyki czy wagi uczuć, natomiast natura dla każdego z nich zajmuje inną pozycję: dla teoretyków i praktyków koncepcji ogrodu angielskiego była ona głównym przedmiotem zainteresowania i celem wszelkich podporządkowywanych jej działań, natomiast dla pisarzy sentymentalnych uroki przyrody zdają się być raczej pewnym środkiem – malowniczym i melodyjnym szerszym tłem dla rozgrywającego się teatru uczuć. Dla wyznawców obydwu koncepcji natura stanowiła jednak ten sam budulec ogrodowej utopii.

3. Romantyczność

Początek XIX w. wiąże się z całym zespołem nowych elementów wchodzących w skład pojęć takich, jak idylla, szczęście, jedność. Przybycie w 1799 r. Henryka Ittara do Arkadii pokrywa się z okresem poważnych zmian w stylu i w wydźwięku ideowym całego założenia. „Przejęcie prac przez artystę nowej generacji oraz pojawienie się, wraz z przełomem epok historycznych, nowej estetyki i filozofii romantycznej, a także upadek Rzeczypospolitej, a razem z nią epoki stanisławowskiej, całkowicie odmieniły dotychczasowe oblicze Arkadii”³³. Sarmacko-rokokowe pojęcie piękna oraz nurt sentymentalny ustępują miejsca filozofii i estetyce romantyzmu. Wiązały się z nimi: tematyka patriotyczno-narodowa wypierająca panujący dotąd nurt kosmopolityczny, a także na nowo pojęte ludowość, historia i nowy stosunek do natury. Choć wszystkie te hasła – z wyjątkiem patriotyzmu – były doskonale znane już wcześniej i w różnej formie materializowane w asymetrycznych założeniach ogrodowych, gdzie przecież istniały już palladiańskie formy architektoniczne, gotycka stylizacja, egzotyka i rustykalna sielankowość, obracały się one jednak w orbicie smaku i sentymentalnego myślenia rokokowego, którymi rządziły nastroje bukoliczne oraz dążenie do idealizacji przyrody. Romantyzm wiązał się z głębszym stosunkiem do przyrody i bardziej naukowym podejściem do form historycznych antyku i średniowiecza. Rewolucyjny przewrót w rozumieniu antyku zaowocował narodzinami neoklasycyzmu, a postępująca jednocześnie w Anglii ewolucja w odczuciu żywych zawsze na Wyspach Brytyjskich form gotyckich doprowadziła do oderwania się od rokokowego rozumienia średniowiecza.

Działo się to wszystko w szczególnej atmosferze intelektualnej, której wyrazicielem stały się takie dzieła literackie, jak: poezja ruin i grobów Edwarda Younga i Thomasa Graya, ballady osjanistyczne Jamesa Macphersona (egzemplarze dzieł tych trzech autorów posiadała Radziwiłłowa

³³ W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 60.

w swojej bibliotece), „gotyckie” powieści grozy Horacego Walpole’a i w końcu twórczość Goethego i Schillera. Estetycy i artyści romantyczni widzieli w formach antycznych i gotyckich reakcję na powierzchowność i frywolność epoki rokoka, fascynując się żywiołowością oraz czystością i potęgą form historycznych³⁴. W architekturze gotyckiej odnajdywano pewien system – organiczną strukturę (Goethe) – dla którego modelem była sama natura (Schlegel). Natomiast w pojęciu natury podkreślano istnienie w niej walki elementów sprzecznych, żywotności (Runge), w której człowiek ma się pogrążyć bez reszty, utożsamić się z nią, wyrzekając się swojej własnej osobowości, przez co miał zostać wzbogacony (Carus)³⁵. Novalis widział w niej uduchowioną siłę twórczą; według niego, „Natura nie byłaby naturą, gdyby nie miała ducha”³⁶, dzięki temu dusza ludzka mogła pozostawać z nią w kontakcie. Otto Gmelin, XIX-wieczny autor powieści historycznych, pisał, że: „Okolica staje się krajobrazem [...], gdy staje się doznaniem duszy ludzkiej, jeżeli dusza uzna rytm przyrody za rytm własny”³⁷. Natura romantyzmu pogłębiła swoją relację z ludzką duszą i otworzyła się w kierunku kosmosu.

Arkadia Heleny Radziwiłłowej sprzed przełomu ideowego, „mimo bogactwa skomplikowanego programu literackiego, nosi także wszelkie cechy rokokowej formy”, łącznie z Domem Murgrabiego, Przybytkiem Arcykapłana, a także kształtem i filigranową architekturą Domku Gotyckiego. Realizacje ogrodowe w nowym, romantycznym duchu mają większy rozmach, są bardziej otwarte w kierunku otaczającego krajobrazu i przede wszystkim wyróżniają się innym niż dotąd stosunkiem do historii, w tym także do antyku, co da się zaobserwować również w ogrodzie arkadyjskim³⁸.

Odpowiedzią na nową modę i zarazem nowe rozumienie starożytności były Cyrk i Amfiteatr naturalnej wielkości, wzniesione przez Ittara, a także forma Grobowca Złudzeń. W nurcie modnej wówczas wśród arystokracji europejskiej „antykomanii” mieści się również kolekcja księżnej, oparta przede wszystkim na zamięłowaniu do gromadzenia przedmiotów dawnych i rzadkich, a więc, zgodnie z gustem epoki, oryginalnych i pięknych. Nie był to zbiór systematyczny i naukowy, a jednym z jego przeznaczeń było budowanie programu filozoficzno-literackiego Arkadii³⁹. O wadze, jaką

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ F. Schlegel, *Listy z podróży po Niderlandach, Nadreni, Szwajcarii i części Francji*, [w:] *Teoretycy...*, s. 227–238; W. Goethe, *O niemieckiej architekturze*, [w:] *ibidem*, s. 193–200; O. Runge, *Do Daniela*, [w:] *ibidem*, s. 300–307; A. Carus, *List III*, [w:] *ibidem*, s. 310–314.

³⁶ Novalis, *Aforyzmy*, tłum. J. Bester, Warszawa 1983, s. 65.

³⁷ Cyt. za: G. L. Mosse, *Od romantyzmu do Volku*, [w:] *tenże*, *Kryzys ideologii niemieckiej. Rodowód intelektualny Trzeciej Rzeszy*, tłum. T. Evert, Warszawa 1972, s. 34.

³⁸ W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 61.

³⁹ *Ibidem*, s. 96 i 100.

Radziwiłłowa przykładała do epoki antycznej świadczyć mogą także słowa rozpoczynające jej *Le Guide d'Arcadie*: „Arkadję uważać można jako starożytny pomnik pięknej Grecji”⁴⁰, gdzie księżna przyjmowała i oprowadzała gości w stroju greckiej kapłanki, a w Świątyni Diany dokonywała starożytnych obrzędów, przebrana za rzymską westalkę. Ludwika Radziwiłłowa, synowa Heleny, tak opisała swoje wrażenie pobytu w ogrodzie teściowej: „Wszystko harmonizowało ze sobą, i mimowoli, przenosiło widza do tej zamierzchłej epoki, do jednej ze świątyń greckich, lub też do zaczarowanego pałacu, po którego krużgankach snuły się cienie bogiń i starożytnych druidów”⁴¹. Dla Klementyny Hoffmanowej Arkadia stanowiła „ułomek greckiej krainy”⁴², natomiast Stanisław Jasiński stwierdził, że po przekroczeniu bramy parku „czas cofnął się” dla niego o kilkadziesiąt wieków i że wydawało mu się, iż przebywał „wśród tajemniczych świątyń Egiptu”⁴³.

Romantyczny wątek ludowo-folklorystyczny podejmuje przede wszystkim Domek Szwajcarski – budowla utrzymana w charakterze góralskiego budownictwa alpejskiego. „Pomysł wybudowania i urządzenia Domku [...] wziął się z charakterystycznej dla epoki fascynacji odkrywanej na nowo Szwajcarii, z urokami jej romantycznego krajobrazu wysokogórskiego, kraju pełnego skrajnych przeciwieństw natury, zamieszkałego przez wolnych górali...”⁴⁴. Piękno Szwajcarii opiewała *Nowa Heloiza* Rousseau czy poezja Salomona Gessnera, które to dzieła posiadała księżna w swoich zbiorach, a przyjaciółka Radziwiłłowej – Izabela Czartoryska – odbyła osobiście sentymentalną pielgrzymkę opisaną przez Rousseau szlakiem⁴⁵. Budynek połączony był integralnie z zabudową modelowej wsi pańskiej. To organiczne połączenie wsi z ogrodem stanowiło nie tylko wyraz zainteresowania ludowością, ale również odpowiadało najnowszym tendencjom w dziedzinie założeń ogrodowych. Zewnętrznie Domek – poza stylizowanymi formami drewnianej zabudowy – niczym się nie różnił od podwórza zamożnej chłopskiej zagrody: prowadziła do niego brama, obok znajdowała się studnia, różne sprzęty gospodarskie i zwierzęta domowe, natomiast wewnątrz olśniewało zaskoczonego gościa przepychem i luksusem. Budowla ta zaczęła grać pierwszoplanową rolę wśród pozostałych pawilonów ogrodowych, będąc miejscem o wiele bardziej wykwintnym i nowoczesnym niż, przykładowo, utrzymana jeszcze w stylu epoki stanisławowskiej, Świątynia Diany. Sądząc po sposobie urządzenia wnętrza Domku Szwajcarskiego, ludowość byłaby dla księżnej

⁴⁰ *Ibidem*, s. 152.

⁴¹ *Pamiętniki ks. Radziwiłłowej (Ludwiki Pruskiej)*, [w:] W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 156.

⁴² Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, *Wybór pism*, [w:] W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 157.

⁴³ Stanisław Jasiński, *Opisanie Arkadii wsi księżnej Radziwiłłowej przez pewnego cudzoziemca w roku 1815*, [w:] W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 161.

⁴⁴ W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 74.

⁴⁵ *Loc. cit.*

jeszcze jednym pretekstem dla następnej scenografii teatralnej – trudno jednak do końca zmierzyć głębię i rozmiary tego rodzaju intencji oraz ocenić stopień ich przynależności do epoki sentymentalnej lub romantycznej.

W ideologii romantyzmu, szczególnie niemieckiego, zainteresowania folklorystyczne i ich podmiot – *Volk* – zajmowały bardzo ważne dla całego systemu miejsce. Dla mistycznych romantyków niemieckich lud był wyidealizowanym i transcendentnym naczyniem do siły witalnej płynącej z kosmosu, dzięki której chcieli oni zrekonstruować społeczeństwo. Człowiek – zdaniem romantyków – borykał się z poczuciem alienacji wobec własnej osobowości i społeczeństwa, wskutek gwałtownych zmian, jakie zaszły w jego środowisku, takich jak: postęp techniczny, uprzemysłowienie, zmiany socjalne czy polityczne. Utraconą tożsamość można było odnaleźć tylko w kontakcie z uduchowioną naturą i z zakorzenionym w niej *Volkiem*. Lud stanowił jedność nie tylko z przyrodą, z autentycznymi granicami krajobrazu, ale i z historią, w której zawsze miał swoje niezmiennie miejsce i która obdarzała go trwałością⁴⁶. Życie na wsi było więc w oczach romantyków ideałem, drogą wyzwolenia od miejskiego „wykorzenienia”, czymś w rodzaju moralnego nakazu dla tych, którzy diagnozują poważnie stan swojego ducha, a więc wydaje się, że czymś głębszym niż sentymentalne pojęcie ludowości.

Jeszcze jednym śladem, jaki zostawiła w ogrodzie Radziwiłłowej epoka romantyczna i typowy – zwłaszcza dla polskiego romantyzmu – kult bohatera i pamiątek narodowych, jest „pokój rycerski” urządzone we wnętrzu Domku Gotyckiego. Przeznaczony był on dla syna Michała – bohatera moskiewskiej kampanii napoleońskiej, a zgromadzone w nim zostały pamiątki po walkach syna pod Płockiem i Gdańskiem oraz wojskowe atrybuty, fragmenty uzbrojenia, portrety sławnych hetmanów i dowódców polskich kampanii napoleońskich. Wyposażenie tego małego muzeum stanowiły więc już nie sentymentalne relikwie, skłaniające do refleksyjnej zadumy nad przemijającym życiem, ale pamiątki historyczne oraz atrybuty wódza. „Pojawiają się tu także utrzymane w nowym duchu, nieznane dotąd romantyczno-patriotyczne hasła, głoszące dumę i miłość matki do syna-bohatera”. Na szarfie przepasującej zbroję rycerską widniał napis w języku francuskim: „Przykuła mnie do swego przeznaczenia” (wcześniej ta sama sentencja znajdowała się naprzeciw Namiotu Rycerza, przybita strzałą do drzewa, spod którego odpływało się czółnem na Wyspę Ofiar), natomiast na hełmie umieszczone były dwa napisy, również po francusku: „Dobremu synowi” oraz „Honor i ojczyzna”⁴⁷.

Można by w tym miejscu zadać sobie pytanie o autentyczność patriotyzmu Radziwiłłowej, która zdaje się tworzyć w Domku Gotyckim kolejną scenę

⁴⁶ G. L. Mosse, *Od romantyzmu...*, s. 29–46.

⁴⁷ W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 91–92.

dla swojego romantycznego teatru. Księżna Helena „stroniła od polityki, choć jej egzaltowana przyjaźń z Katarzyną II, a później z Aleksandrem I i powiązania osobiste z ambasadorami rosyjskimi [...] skłaniały ją w stronę opcji prorosyjskiej”, przynajmniej do czasu pierwszego rozbioru, kiedy to zdecydowanie zwróciła się w stronę korony pruskiej⁴⁸. Bardzo niechętnie patrzyła na wojska francuskie idące na Rosję, o których pisała do synowej: „Całe ich brzemie spada teraz na nas, bo to dla nas walczą, więc kosztem naszym żywią się te hordy, które nas zalały”. Do Napoleona – wzorem europejskiej arystokracji – miała wyraźną awersję, generalnie nie znosiła Francuzów, natomiast uwielbiała cara Aleksandra I nazywanego przez nią „Aniołem”, oraz cały dom Romanowów. Po koronowaniu się Aleksandra na króla polskiego napisała w liście do synowej: „Jesteśmy więc Polkami pod Aniołem-królem”, a o Konstantym wyraziła się: „Nasz wspaniały Wielki Książę, który jest samym porządkiem i sprawiedliwością”. W jej stosunku do Aleksandra I nie brakowało też zalotności: 63-letnia Radziwiłłowa stwierdzała: „...bardzo Aniołowi podobam się jeszcze”⁴⁹. W tym kontekście Domek Gotycki wraz ze swym romantycznym wystrojem, zdaje się być – prócz autentycznego uwielbienia matki dla bohaterskiego syna – kolejnym holdem złożonym panującej modzie.

Występujące licznie w Arkadii odniesienia do innych epok, próba wywołania z przeszłości ich „ducha”, a także żonglerka stylami z repertuaru dziejów – wszystko to zdaje się mieć dużo głębsze znaczenie niż proste działanie w obrębie obowiązujących aktualnie mód. Problem ten wydaje się głębszy nawet niż świadoma recepcja form dawnych w celu stworzenia systemu nawiązującego do historii dla wyrażenia jakiejś idei czy programu, dla poparcia i ukierunkowania własnego działania. Tak rozumiana postawa historyzująca jest jeszcze jednym z przejawów historyzmu w ogóle, który na przestrzeni dziejów objawiał się we wszelkiego rodzaju *renovatio* czy *restauratio*, w renesansie i klasycyzmie. W ciągu wieków XVIII i XIX dokonuje się jednak rewolucyjny przełom w zakresie myślenia historycznego: historia staje się wartością samą dla siebie, zmieniają się poglądy na mechanikę i cel dziejów. Aż do momentu owego przełomu historia była jednolita; „wszystko, co żywe i martwe opowiadało o dziele stworzenia, odkupienia i końcu świata”⁵⁰. Równocześnie dominował pragmatyzm polegający na wybieraniu i interpretacji potrzebnych elementów dziejów na

⁴⁸ *Ibidem*, s. 23.

⁴⁹ Cyt. za: A. Ryszkiewicz, *Radziwiłłowa z Przeddzieckich Helena*, [w:] PSB, s. 391–392.

⁵⁰ Z. Ostrowska-Kęłłowska, *Problem historyzmu w badaniach nad architekturą wieku XIX*, [w:] *Myśl o sztuce. Materiały sesji zorganizowanej z okazji 40-lecia istnienia SHS*, Warszawa 1976, s. 84–88.

własny użytek, bez uszanowania całości. Natomiast w wieku XIX historia staje się – według słów Nitzschego – „nauką czystą, mówiącą o uniwersalnym stawaniu się”; nie było już prawd wiecznych, ponadczasowych. Według filozofa, przez przesunięcie wstecz perspektyw „zwalila się na człowieka cała przeszłość”. Już człowiekowi schyłku XVIII stulecia wydawało się, że stał u końca procesu dziejowego, świadomy jednocześnie tego, że obserwował wszystko w biegu stawania się, sam będąc jednocześnie częścią tego procesu. Człowiek wyrwany z harmonijnej jedności zjawisk, które uzyskały własne historie, stał się „tym, który poznaje, ale zarazem sam sobie jawi się jako zdeterminowany i ograniczony”⁵¹. Utrwaliło się więc pojęcie historii jako wiedzy, lecz zarazem jako miejsca i sposobu istnienia, konstytucji istoty ludzkiej, jej właściwego świata, starając się kompensować w ten sposób utraconą jedność i miejsce człowieka we wszechświecie. Od tej pory człowiek mógł zachować ślad swojego istnienia właśnie w historii, w niej szukać namiastki wieczności. Stąd się też brało – widoczne również u Heleny Radziwiłłowej – zainteresowanie przeszłością i jej dziedzictwem, gdyż przeżycie, wiedza i istnienie każdej jednostki ludzkiej zostało utrwalone w każdym pojedynczym dziele sztuki. W kontekście tak pojętego historyzmu głębi nabierają także sentymentalne, a później romantyczne uczucia w obliczu pamiątek przeszłości, bowiem historyzm w szczególny sposób wykształcił zdolność „wczuwania się” w nieistniejące już światy kultur, przeżyć i wyobrażeń⁵². Nadawał on tego rodzaju emocjom także rangę eschatologiczną. Ogród Heleny Radziwiłłowej nosił w sobie wszelkie znamiona rodzącej się wówczas nowej wizji historii i czasu.

4. Kontekst masoński

Wszystkie elementy ogrodu księżnej Heleny nabierają dodatkowego znaczenia lub wręcz wchodzą w inny kontekst w związku z symboliką masońską. Helena Radziwiłłowa, wraz z Izabelą Czartoryską i Izabelą Lubomirską, należała od 1783 r. do Wielkiej Loży Adopcyjnej pod Klimatem Warszawy, przypisanej do Loży Narodowej Wielkiego Wschodu Polski. Do tejże Loży Adopcyjnej należało około dwudziestu najznakomitszych nazwisk spośród warszawskiej arystokracji. Loże polskie z przełomu wieków XVIII i XIX starały się realizować konkretne ideały Oświecenia, jak równość i patriotyzm, szerzyły liberalizm i racjonalizm, zwalczały różnie rozumiany przez nie przesąd. Ich rytuał nie był wolny od typowego dla masonerii

⁵¹ Cyt. za: *ibidem*, s. 88.

⁵² *Ibidem*, s. 90–91.

dualizmu: z kultem Rozumu współistniały gnostycyzm i ezoteryzm – intuicyjno-magiczne metody poznania.

Sztuki plastyczne, łącznie ze sztuką zakładania ogrodów, nie były wolnomularzom obce: sztuka należała do kręgu podstawowej wiedzy o świecie, Piękno – na równi z Mądrością i Siłą – uznane zostało za jeden z trzech filarów wolnomularstwa, a Bóg – *artifex mundi* – za największego artystę. Wybitniejsi masoni XVIII w. współtworzyli środowiska artystyczne i na odwrót: wybitni artyści należeli do łóż masońskich. W Polsce byli to m. in.: Szymon Bogumił Zug – projektant pierwszych ogrodów polskich w stylu angielskim, Jakub Kubicki, Zygmunt Vogel, Aleksander Orłowski (malarze współpracujący z Radziwiłłową). Instytucjonalne formy wolnomularstwa wykształciły się w Anglii w tym samym środowisku, które stworzyło koncepcję parku krajobrazowego⁵³; ogrodnictwo i wolnomularstwo – jedno z podstawowych elementów mody w XVIII w. – uważano jednocześnie za „sztuki królewskie”, u których początku stał Bóg jako twórca Ogrodu Eden i Wielki Architekt Wszechświata⁵⁴. Topos parku zajmował ważne miejsce w symbolice i obrzędowości masońskiej, a szczególnie blisko z wizją ogrodu związany był rytuał łóż kobiecych. Podczas kolejnych stopni wtajemniczenia przypomniano, że w duszy Adama pozostało wspomnienie o Ogrodzie Eden, które trwa w duszach wybranych⁵⁵. W ogrodzie Heleny Radziwiłłowej pojawia się wiele elementów związanych z ideologią i symboliką wolnomularską, i jeżeli spostrzegać w tym nowym kontekście budowle parkowe, to zyskują one głębsze, staranniejsze ukryte znaczenie.

Fascynacja gnostycyzmem sprzyjała aktualizacji archetypicznych zasad, tak więc ożyła mitologia, która na powrót „wplotła się w jednolitą tkankę bytu duchowego”, „odrodziły się jej pierwotne, sakralne funkcje”. Uwielbienie dla pojęcia „światła” wiązało się raczej ze starożytnymi misteriami niż ze światłem czystego rozumu, z pozaintelektualnym, intuicyjnym poznaniem „Boga, istoty rzeczy, siebie samego” poprzez „doświadczenie wewnętrzne”. Podlegająca mu „czysta dusza” odnajdywała w parku krajobrazowym uczucia i doznania, osamotnienie – nieodzowny warunek samodoskonalenia się i osiągnięcia czystości moralnej, a także zbliżenie do wiecznie odradzającej się natury i jej najwyższych tajemnic. Kontakt z przyrodą i rodzące się w kontakcie z nią naturalne uczucia stanowiły konieczność wobec chęci przeniesienia człowieka z powrotem w epokę patriarchalną, w czas panowania naturalnej religii. W tym kontekście głębszy sens etyczny zyskuje to, czym zajmowano się w parkach *a l'anglais*; np. zabawa w pasterstwo włączała

⁵³ T. Cegielski, *Wolnomularstwo brytyjskie i sztuka architektury od końca XVII do połowy XVIII w.*, „Przegląd Humanistyczny” 1985, XXIX 11 (12), s. 53–63; autor wiąże z działalnością masonerii także takie zjawiska jak ruch palladiański w Anglii, *greek revival*, *gothic revival*.

⁵⁴ I. Swirida, *W poszukiwaniu...*, s. 7–10.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 12.

jej uczestników w nurt czystego, „pastuszego żywota”. Z samodoskonaleniem i samopoznaniem związana była masońska etyka twórczej pracy, uszlachetnianie materii, a co za tym idzie – ulepszanie świata. Myśl ta znajduje wyraz w kultywacyjnych zabiegach, jakim podlegała dzika przyroda w parku krajobrazowym, a szczególnie w postaci kontrastu między surowym kamieniem – naturą „dziką”, a kamieniem zgeometryzowanym⁵⁶.

W arkadyjskim ogrodzie zestawienie nieuporządkowania z uporządkowaniem, destrukcji z konstrukcją, jest szczególnie widoczne na przykładzie stojących w opozycji do siebie Przybytku Arcykapłana i Świątyni Diany, której architektura była głęboko przeniknięta duchem matematyki tkwiącej – według Pitagorasa – u podstaw wszechświata. Inną myślą masońską, która znajduje odzwierciedlenie w angielskich ogrodach, w tym w ogrodzie arkadyjskim Radziwiłłowej, jest ilustracja obrzędu wtajemniczenia – podstawy rytuału wtajemniczenia wywodzącego się z greckich misteriów i otwierającego drogę do wiedzy tajemnej. Budowle, które pojawiły się w parku krajobrazowym koło Nieborowa po roku 1783, a więc rok po dacie przystąpienia księżnej do loży kobiecej „Pod klimatem Warszawy”, różniły się w swym zamyśle od założeń pierwotnych, a kompozycja ogrodu upodobiła się do rytualnego kobierca kobiecej loży Mopsów, rysowanego zwykle na posadzce lub oznaczanego w terenie podczas ceremonii wtajemniczenia. Na głównej osi widokowej portyku Świątyni usytuowany został Łuk Kamienny, w którego perspektywie na przełomie wiosny, kiedy zaczyna budzić się natura, wschodzi słońce, oświetlając w ten sposób swoimi pierwszymi promieniami wschodnie wejście do budynku⁵⁷. Chrześcijańskie odradzanie się zostaje zastąpione masońskim rytuałem i symboliką.

Wschód słońca często zresztą występował w nazwach łóż, a szczególnie rolę spełnił w symbolice Świątyni Diany. Wiadomo, że świątynia ta miała różne nazwy: Świątynia Miłości, Przyrody, Mądrości, czy wreszcie Świątynia Salomona, a więc króla uważanego przez masonerię za antenata wielkich mistrzów wolnomularskich⁵⁸. Po budynku poruszano się zgodnie z kierunkiem ku wschodowi, skąd „wyszło [...] światło poznania”. W ostatnim i najważniejszym pomieszczeniu – Panteonie – znajdował się plafon autorstwa Norblina, z alegorią wschodu słońca. Przedstawiona na nim została „Jutrzenka wyprowadzająca konie Apollina; na widok bogini znika ciemna zasłona nocy, unoszona przez Amora z płonąca pochodnią. Obraz Norblina oddaje kontrast światła i ciemności, akcentując zarazem [...] proces wypierania ciemności z idealnego kręgu, w którym zamyka się fresk”. Kontrast ten ma wyrażać przede wszystkim gnostyczo-ezoteryczną ideę transformacji.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 7–14.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 26.

⁵⁸ W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 87.

Słońce pojawia się tu – zgodnie z ideologią masońską – jako „twórca form” przewyciężający Chaos⁵⁹. „Świątynia Diany wraz ze wszystkimi znajdującymi się w niej eksponatami nie miała służyć jako muzeum, lecz była *sui generis* przestrzenią sakralną, w której ożywał duch świątyni antycznej”. Odwiedzający to miejsce powinien nie tyle kontemplować zbiory, ile pogрузić się w atmosferze *sacrum*, w której – według słów Delille’a – jednoczyły się historia i mit, „choć epoka Oświecenia umiała już te dwie sfery od siebie oddzielać”. Ponadto zamierzony, panujący tu ład miał być jeszcze jednym środkiem prowadzącym do poznania prawd wyższych⁶⁰.

5. Thanatos w ogrodzie: gra i rzeczywistość

Śmierć pojawiła się w parku pod Nieborowem początkowo jako część programu ideowego, jako kolejna ilustracja do przeczytanych lektur. Istniała podskórnie – jako natrętna myśl o przemijaniu, jako melancholijne zamyślenie w kontakcie z całością założenia; obecna była także symbolicznie, przywoływana przez konkretne realizacje ogrodowe. Rozproszone elementy jej symboliki znajdowały się w Świątyni Diany, której patronka i jej brat Apollo w jednym ze swych mitologicznych wcieleń związani byli z roznoszeniem śmierci. Oni też strzałami z łuków pozbawili życia czternaścioro dzieci Niobe, której popiersie nieprzypadkowo znalazło się w centrum arkadyjskiej Świątyni. W tej samej budowli przechowywała księżna pęk włosów swoich zmarłych córek. Motyw śmierci pojawił się także w ukrytej symbolice Cyrku, wywodzącej się jeszcze z literatury rzymskiej, zgodnie z którą cyrk był obrazem ludzkiego życia, a jego brama miała służyć do wynoszenia zabitych podczas igrzysk. O przemijaniu mówiły nieistniejące już dziś Pola Elizejskie i Brama Czasu, natomiast jeden z niezrealizowanych projektów willi przewidywał umieszczenie Grobowca z Wyspy Topolowej w perspektywie łuku, w jej prześwicie⁶¹.

Wyspa Topolowa była miejscem w całości poświęconym oddawaniu się elegijnym rozważaniom. Umieszczony na niej symboliczny grobowiec z marmurową rzeźbą leżącej, uśpionej kobiety był kopią, *nota bene*, grobowca Jana Jakuba Rousseau w Ermenonville. Otaczające go topole i wierzyby płaczące miały również swoją wymowę emocjonalną, podobnie jak wyryte na grobowcu napisy „*Et in Arcadia ego*” oraz „*J'ai fait Arcadie j'y repose*”,

⁵⁹ I. Swirida, *W poszukiwaniu...*, s. 28.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 32.

⁶¹ W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 81–82 i 53.

odsyłające jednocześnie widza do idei arkadyjskiej śmierci⁶². Nie jest to śmierć, która przeraża, tak samo jak nie przeraża arkadyjskich pasterzy z obrazu Poussina pod tym samym tytułem; wręcz odwrotnie: na ich twarzach maluje się nawet swego rodzaju akceptacja czy lekka melancholia, dając tym samym przyzwolenie śmierci, aby rozmyła się wśród cieni i półmroków ogrodu. Idea grobowca na Wyspie zrodziła się prawdopodobnie już na samym początku zakładania ogrodu, o czym świadczą szkice Norblina z 1779 r. oraz fakt, iż grobowiec ów należał do grupy najwcześniejszych budowli w Arkadii (1785 r.)⁶³. Tak więc przemijanie i śmierć były wpisane od początku w program ogrodu, a jeszcze wcześniej, to jest przed powstaniem takiego programu, musiały być głęboko wryte w świadomość jego autorki.

Może się wydawać, że realizacja ta miała w sobie dużo z teatralności, a jej celem było budzenie określonych emocji i nastrojów; z drugiej zaś strony, wyraźne odniesienie do wątku arkadyjskiego i do postaci Jean Jacques'a Rousseau nadaje owemu elementowi scenerii – nie wiadomo, na ile uświadomioną przez Radziwiłłową – głębię. Należałoby tu odwołać się do dwóch źródeł literackich, do których odwoływała się księżna⁶⁴: do motywu śmierci w Arkadii (dobitnie przedstawionego u Wergiliusza, Sanazzara) oraz do Rousseau, u którego śmierć pojawia się na ostatnich kartach *Nowej Heloizy*. W obu przypadkach kluczem do zrozumienia przemijania staje się pojęcie bezpośredniości.

Śmierć nie jest niczym strasznym ani w pasterskiej Arkadii, ani w nietkniętym ludzką stopą ogrodzie Julii; wręcz przeciwnie – koniec życia stanowił zakończenie długiego procesu stopniowego rozmywania się własnego „ja” w granicach arkadyjskiego świata⁶⁵. Tragedię Dafnisa w piątej eklodzie oglądamy „poprzez miękką, barwną mgłę sentymentu wybiegającego w przyszłość lub retrospekcyjnego”⁶⁶; jego śmierć, pozbawiona aktualności, zamienia się w elegijne wspomnienie. W Arkadii Sanazzara problem śmierci wysuwa się na pierwszy plan dzięki licznym motywom pogrzebowych hymnów i ceremonii, podkreślanych przez potrójne rymy⁶⁷.

Dla autora powieści odejście Julii z tego świata było absolutnym triumfem bezpośredniości, stopieniem się w jedność z Bogiem, z którym wcześniej komunikacja była możliwa tylko przez Jego dzieła, poprzez

⁶² *Ibidem*, s. 49; W. Piwkowski zauważa, że grobowiec Rousseau stał się inspiracją dla wielu europejskich realizacji, np. w Wörlitz, Mereville.

⁶³ Por. także relacja Tekli Chądzyńskiej w: H. Muszyńska-Hoffmanowa, *O paniach...*, s. 211.

⁶⁴ Zob. W. Piwkowski, *Arkadia...*, przyp. 130 na s. 57 oraz 88 i 110 na s. 107.

⁶⁵ M. Prejs, *Tajemnica...*, s. 93.

⁶⁶ E. Panofsky, *Ikonaografia...*, s. 327.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 328.

przedmioty i byty zmysłowe⁶⁸. Śmierć Julii pociągnęła za sobą zniszczenie całego szczęścia, jakie wokół niej udało się wcześniej zbudować małej ludzkiej społeczności i była równoznaczna z przyznaniem prymatu transcendencji nad łącznością ludzkich serc. Duch zmarłej rozplynął się w Bogu, a więc rozplynął się także w świecie, który był dla niej teofanią⁶⁹. Tego rodzaju śmierć była dla Rousseau najbardziej zbliżona w swej formie do ideału z czasów stanu naturalnego, kiedy to starość nie była zbyt przykra, a ludzie gaśli „niepostrzeżenie dla drugich i [...] dla samych siebie”⁷⁰. Śmierć u Rousseau jest więc zwieńczeniem dialektyki dzieła, szczęśliwą drogą do absolutnej jedności, jedyną ucieczką od cierpień, która udaje się naprawdę.

Zbudowany na literaturze wątek śmierci oraz cały ogród i wszystko to, do czego był przeznaczony, można uznać za czysto ludyczną sferę życia jego założycielki. Arkadia pod Nieborowem była wydzielonym obszarem, na którym obowiązywały szczególne prawa, stanowiła tymczasowy świat, z własnymi, określonymi czasem i przestrzenią, swoimi regułami i porządkiem. Życie toczące się w ogrodzie wykaczało poza racjonalność, poza życiowe konieczności i cele, a musiała mu towarzyszyć świadomość, choćby głęboko zepchnięta, że to, co się dzieje w Arkadii (także „starożytny” kult i masonski rytuał), jest „na niby”. Wszystkie te cechy wchodziły w skład definicji zabawy⁷¹, która też stanowiła szczególną jakość XVIII-wiecznej kultury. Również sentymentalna czułościowość miała charakter wyraźnie ludyczny, gdyż „potrzeba czułych myśli i poczynañ nie mogła przeniknąć zbyt głęboko”⁷². O ludyczności można mówić także w stosunku do romantycznej potrzeby „przeniesienia życia estetycznego i emocjonalnego w idealną sferę przeszłości”⁷³. Generalnie, „każda strona życia kulturalnego w XVIII wieku odkrywa nam naiwny duch ambitnego współzawodnictwa, klubowości oraz tajemniczości, która ujawnia się w stowarzyszeniach literackich i bractwach o swoistych znakach, w pasji zbierackiej [...], w skłonności do konspirowania i w radości, jaką dawała...”⁷⁴. Ów zapal ludyczny wyrażany był wielokrotnie *explicitie* w oświeceniowych deklaracjach powrotu do filozofii Epikura, która znaj-

⁶⁸ J. Starobinski, *Jean Jacques Rousseau...*, s. 142–143; autor zwraca uwagę na fakt, że kontemplacja Boga nie odbywa się ani przez Chrystusa, ani przez Ewangelię. (Jest więc typową dla wieku XVIII rezygnacją z objawienia – przyp. M. L.).

⁶⁹ *Ibidem*, s. 146–147.

⁷⁰ J. J. Rousseau w *Rozprawie o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*, za: J. Delumeau, *Historia raju*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1996, s. 211.

⁷¹ J. Huizinga, *Homo ludens*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1998, s. 25–46.

⁷² *Ibidem*, s. 318.

⁷³ *Ibidem*, s. 315.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 310.

dowała swoich zagorzałych czcicieli i praktyków między innymi w osobach bywalców ogrodów i członkach łóż masonskich⁷⁵.

Wrażenie, jakie wywierał na zwiedzających arkadyjski ogród – „magiczna ziemia transformacji”⁷⁶ – doskonale oddała Klementyna Hoffmanowa, pisząc: „Oto zdaje mi się, że jestem we śnie, w którym tak łatwo największe sprzeczności się łączą”⁷⁷. Goście księżnej Radziwiłłowej poruszali się niejako wewnątrz obrazu ze snu, wewnątrz dzieła Lorraine’a, Poussina lub ryciny ilustrującej *Bukoliki* Wergiliusza, zapewne w różnym stopniu poddając się regułom gry, w której definicji leży jednakże możliwość całkowitego zaabsorbowania grającego.

Arkadyjska śmierć była częścią składową tego migotliwego obrazu, aż do 1796 r., kiedy to wtargnęła do rzeczywistości życia i naruszyła mglistą tkaninę ogrodu wraz z nagłym odejściem dwudziestoletniej księżniczki Krystyny. Tak samo brutalnie obszedł się Thanatos z pozostałymi dwoma córkami księżnej, które zmarły w krótkich odstępach czasu (osiemnastoletnia Róża w 1806 r., a dwa lata później Aniela, żona Konstantego Czartoryskiego, w wieku dwudziestu siedmiu lat). Ich prochy spoczęły w Grobowcu Żłudzeń, który rzeczywiście zamknął w sobie wszystkie ułudy Heleny Radziwiłłowej. Była to budowla o kształcie grobowej urny rzymskiej, planowana przez księżną wiele wcześniej – około 1793 r., a wzniesiona na Polach Elizejskich przez Ittara około roku 1800. Tym razem nie chodziło już o symboliczny pomnik – nagrobek, ale o rzeczywiste miejsce ostatecznego spoczynku określonej osoby – samej fundatorki. Nic więc dziwnego, że grobowiec ten miał ogromną wagę dla właścicielki ogrodu, która inspirowała i koordynowała dziesiątki powstających na przestrzeni lat projektów budowli, aż w końcu – po niespodziewanej śmierci pierwszej z córek – podjęła się realizacji jednej z wersji ittarowskich⁷⁸.

O ile w kontekście kultury polskiej przedziwny był już sam zamysł planowania własnego pochówku w parku krajobrazowym (było to pierwsze w kraju tego typu mauzoleum grobowe⁷⁹), zdumiewająca była także ikonografia budowli, jej starannie wyreżyserowany program. Obok wejścia widniała biblijna sentencja o charakterze konsolacyjnym, wyryta na kamieniu w języku francuskim; w tłumaczeniu: „Kto we łzach sieje, zbiera w radości”. Wejście

⁷⁵ Ogrody z epikureizmem łączy np. W. Temple w swojej książce *The Garden of Epicurus*, zob. L. Majdecki, *Historia ogrodów*, Warszawa 1978, s. 497; P. Hazard (*Myśl europejska od Monteskiusza do Lessinga*, tłum. H. Suwała, Warszawa 1972, s. 243) przytacza z kolei motto francuskich wolnomularzy: „Drogą usianą tysiącem kwiatów/Idzie wolnomularz przez życie/Szukając przyjemności, unikając cierpień/I zawsze przestrzegając słodkich opraw/Filozofii Epikura”.

⁷⁶ M. Szafrńska, *Ogród...*, s. 348.

⁷⁷ Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, *Wybór pism*, s. 157.

⁷⁸ W. Piwkowski, *Arkadia...*, s. 62–65.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 65.

na wewnętrzne schody prowadziło przez drzwi z brązową płaskorzeźbą przedstawiającą Geniusza Śmierci gaszącego pochodnię życia. Do samej kaplicy grobowej natomiast wchodziło się przez otwór w posadzce z uchyloną pokrywą sarkofagu. We wnętrzu znajdował się ołtarz z marmuru ozdobiony kopią Madonny Sykstyńskiej z Galerii Drezdeńskiej. Wkoło rozmieszczone były kopie innych arcydzieł z tejże galerii: *Ofiara Samuela* Rembrandta, *Odpoczynek Świętej Rodziny* Ferdynanda Bola i *Magdalena pokutująca* Pompeo Battoniego, nad którymi widniał napis: „Ofiarujemy Bogu nędzę życia aż do ostatniego tchnienia”. W plafonie kaplicy znajdowała się kopia obrazu Annibale Caracci przedstawiająca Geniusza Sławy z wieniec laurowym w dłoni. U stóp ołtarza we wnęce stała marmurowa urna z prochami zmarłych córek, natomiast przy wejściu w dwóch alabastrowych naczyniach znajdowały się sztuczne kwiaty – róża i biała lilia, poświęcone pamięci zmarłych Róży i Anieli, oraz opatrzone odpowiednimi dla każdej poetyckimi napisami w języku francuskim⁸⁰. W tak zaaranżowanym wnętrzu księżna Helena oddawała się kontemplacji i lekturze dzieł teozoficznych i poetyckich Fenelona, Bourdaloue, Massillona i Younga, zgromadzonych obok kłęcznika przed ołtarzem⁸¹. Szczególną rolę zdawały się odgrywać *Noce* Younga – melancholijne rozważania powstałe po trzech kolejnych zgonach bliskich poecie osób⁸². Pocieszeniu nie służą już słowa Ewangelii. Swoista mieszanka literatury, chrześcijańskiej i antycznej ikonografii obecna wewnątrz grobowca nie uwzględnia postaci Chrystusa jako zwycięzcy śmierci, brak także jakichkolwiek wyobrażeń piekła i nieba – nieodłącznych elementów chrześcijańskiej eschatologii. Wyobrażenie śmierci rozplywa się tu we wszechobecnym uczuciu żalu; ulega spłaszczeniu w ni to ludzkiej ni boskiej atmosferze miejsca.

Miniaturowy, przedziwny cmentarz stanął na skrzyżowaniu różnych odmian *sacrum* zamieszkujących Arkadię, ale z pewnością nie było wśród nich *sacrum* chrześcijańskiego. Przestrzeń ogrodu uświęcona była raczej przywróconą do życia mitologią, masonską ezoteryką, zamrożoną w przedmiotach i kamieniach historią i czasem, a także samą naturą istniejącą w parku Radziwiłłowej w formie zintensyfikowanej, reprezentującej niejako na niewielkim skrawku przestrzeni czystość i piękno całej ziemskiej natury.

W 1821 r., pierwszego kwietnia, umiera w niemal całkowitej samotności Helena Radziwiłłowa. Trudno powiedzieć, czy odeszła do arkadyjskiego światła, do nicości, za rzekę Styks, na Elizejskie Pola, do chrześcijańskiego nieba, czy do następnego aktu nieustannie pisanego przez siebie przedstawienia. Wbrew swojej wyraźnej intencji, nie została pochowana w ogrodzie.

⁸⁰ Opis Grobowca Żłudeń na podstawie tekstów źródłowych sporządził W. Piwkowski, (*Arkadia...*, s. 79); wierszowane napisy przeznaczone dla każdej z księżniczek znajdują się w oryginale i w tłumaczeniu autora (na tej samej stronie).

⁸¹ *Ibidem*, s. 80.

⁸² M. Szafrńska, *Ogród...*, s. 344.

Arkadia Heleny Radziwiłłowej była ogrodem niezwykłym z wielu względów: wyjątkowa była wyobraźnia, erudycja i inteligencja fundatorki, stylizacyjna oraz znaczeniowa wielowarstwowość jej dzieła i w końcu niezwykle był sam pomysł uczynienia cmentarza z parku krajobrazowego. Posiadłość księżnej Radziwiłłowej, poprzez konsekwentne potraktowanie idei śmierci, zdecydowanie odcina się na tle zakładanych wówczas w Polsce ogrodów, natomiast pozostaje w nurcie pewnej zachodnioeuropejskiej tendencji, najbardziej zmaterializowanej w ogrodach Anglii. Fikcyjne bądź rzeczywiste grobowce i mauzolea, stawiane na terenie prywatnych posiadłości, położyły kres wielowiekowej tradycji niedopuszczania śmierci w pobliże ogrodu, utożsamianego z szeroko pojętym rajem. Na początku XVIII stulecia rajski topos uległ tego rodzaju przemianom, że w ich wyniku intruz stopniowo wdzierał się na jedyny teren na ziemi, który wcześniej wymykał się jego władzy. Im bliżej było końca wieku Oświecenia, tym bardziej chrześcijański Anioł Śmierci przypominał starożytnego Thanatosa, a u progu XIX w. zaczynało powoli – na mocy prawa – odchodzić od pochówku przykościelnego.

Szukając korzeni głębokich przemian w świadomości elit, które doprowadziły do całkiem nowego spojrzenia na śmierć i życie, dociera się do licznych źródeł. Cofając się jednak od skutków do przyczyn po dość uproszczonej linii – a więc od dechrystianizacji obejmującej różne dziedziny życia i będącej samym rdzeniem mentalności wielu intelektualistów, poprzez literaturę, spory i debaty epoki, aż do myśli filozoficznej – w takim stopniu, w jakim mogła ona, pośrednio lub bezpośrednio, kształtować obraz świata i myśl swoich odbiorców – dochodzi się do kartezjańskiego dualizmu. Kartezjusz – oprócz spadku w postaci mechanistycznych zasad – pozostawił następnym pokoleniom myślicieli problem podziału substancji na materialną i niematerialną, myślącą i niemyślącą, co w konsekwencji, po długich sporach, doprowadziło do triumfu materii i kultu dla świata zjawisk. W mechanistycznym świecie nie było miejsca na Boga objawionego ani na jego religię uświęconą przez znienawidzoną tradycję i autorytet. Mnożące się, zwłaszcza w świecie protestanckim, propozycje nowych typów religijności i nowe wizje Boga, w gruncie rzeczy prowadziły do odchodzenia od religii w ogóle. Dla elit umysłowych wszelki mistycyzm znajdował schronienie w lożach masonskich, które obwołały same siebie – paradoksalnie – świątyniami rozumu przecho-wującymi starożytne tajemnice. Ogromny wpływ masonerii na życie umysłowe epoki zaznaczył się również na polu estetyki, głównie w architekturze oraz w teorii i praktyce angielskiego parku krajobrazowego. Tą drogą wiele oświeceniowych myśli trafiło do XVIII-wiecznego ogrodu. Inną drogę stanowiła indywidualna świadomość twórców parków krajobrazowych, nasycona atmosferą czasu, w którym żyli, lekturami, które

pobudzały ich myśl i wyobraźnię, a także formowana przez różnorakie wydarzenia z ich życia prywatnego.

Gdyby nie śmierć trzech córek księżnej Radziwiłłowej, być może fikcyjny Grobowiec na Wyspie Topolowej, a z pewnością Grobowiec Złudzeń, nie miałyby posiadanej rangi. Zdrowy rozsądek i obyczaj nakazywały chowanie ciał zmarłych w kościele bądź na cmentarzu, tak więc decyzja – tym bardziej, że podjęta na bardzo tradycyjnych ziemiach polskich – o przeniesieniu zwłok córek do ogrodu, na nie poświęconą ziemię, musiała być podbudowana niezwykle silną motywacją. Pierwsza bogini XVIII w. – Natura, miała na tyle silny wpływ na umysły i na uczucia, aby przekonać swoich czcicieli, że jest warunkiem koniecznym i wystarczającym do życia oraz do uświęcenia śmierci. Programowe i faktyczne zerwanie z chrześcijańską eschatologią pociągnęło za sobą konieczność zbudowania nowej formuły, w którą można by ująć śmierć. Miejsce myśli o niebie, Sądzie i Zbawieniu zajęło więc „kontemplacyjne wnikanie w ideę śmiertelności”⁸³, elegijna myśl o pochowanym człowieku.

Różnica między „dawnym” a „nowym” stosunkiem do śmierci jest doskonale uchwytana w zestawieniu dwóch obrazów: Guercina z lat 1621–1623 i Poussina z końca lat pięćdziesiątych tego samego wieku. Oba przedstawiają arkadyjskich pasterzy odczytujących wyrytą na grobowcu sentencję: „*Et in Arcadia ego*”, która w prawidłowym przekładzie brzmi: „Ja (śmierć) jestem nawet w Arkadii”. Znajdująca się obok na obrazie Guercina olbrzymia czaszka, wyraz przestachu malujący się na twarzach zaskoczonych pasterzy – wszystko to zdaje się potwierdzać prawdę tych słów, utrzymaną w stylu średniowiecznego ostrzeżenia *memento mori*. Poussin w drugiej wersji dzieła eliminuje wszelką dramatyczność: jego pasterze pogrążeni są w zadumie nad piękną przeszłością; oddając się spokojnej dyskusji, zdają się nie myśleć o śmierci jako o bezlitosnym i nieuchronnym końcu, który musi któregoś dnia nastąpić; raczej pogrążeni są bez reszty w elegijnym uczuciu, we wspomnieniu o złotym wieku, który odszedł wraz z Dafnisem. W ich oczach nagrobna sentencja brzmi raczej jak: „Ja (zmarły) byłem w Arkadii” – „*Ego fui in Arcadia*”. Taka interpretacja łacińskiego napisu – choć językowo błędna – zatriumfowała w wieku XVIII, stając się źródłem inspiracji dla Diderota, Dellile’a, Goethego, Schillera⁸⁴.

Helena Radziwiłłowa nawiązała do jedynej obowiązującej w jej epoce wersji śmierci w Arkadii, umieszczając na Grobowcu z Wyspy Topolowej – obok łacińskiego epigrafu – dodatkową sentencję: „*J'ai fait l'Arcadie, et j'y repose*”. Grobowiec u Wergiliusza i liczne groby u Sannazzara, a zatem także grobowce w ogrodzie Heleny Radziwiłłowej, stanowią konieczny

⁸³ E. Panofsky, *Ikonografia...*, s. 333.

⁸⁴ Zob.: *ibidem*, s. 324–336.

element arkadyjskiego pejzażu i nieodzowną część mitu. Park krajobrazowy pod Nieborowem jawi się jako próba odtworzenia w całości mitycznego miejsca, terytorium położonego poza czasem, rządzącego się odmiennymi prawami, królestwa piękna i bezbolesnego jego przeżywania, gdzie z kultem zabawy, uczucia, przyrody, starożytności i historii współistnieje śmierć, wprowadzona do ogrodu przyznaniem jej w XVIII w. prawem.

Choć ostatecznie ciało Heleny Radziwiłłowej zostało pochowane w drewnianym kościółku nieborowskim, z powodu złego stanu budowli Grobowca Złudzeń⁸⁵, pozostaje faktem, że całe życie księżnej poświęcone było tworzeniu ogrodu, który przygotowałby ją wewnątrz do nadejścia śmierci. Ogród osiemnastowieczny czynił to jednak zgoła inaczej niż średniowieczny wirydarz: oświeceniowe *memento mori* było absolutnie zsekularyzowane i powoływało się na wszystkie, oprócz chrześcijańskiego, rodzaje *sacrum*.

MALGORZATA LUDWISIAK

**"Arcadia" of Helena Radziwiłł
– the Problem of Death in the Eighteenth Century Garden**

„... a pleasant illusion compensates a sad necessity...”

Helena Radziwiłł

The author of the article tried to subject Arcadia near Nieborów, the garden of Helena Radziwiłł (1753–1821) to the formal and textual analysis, paying special attention to the subject of death present there.

The garden with its architectural buildings was created in the last quarter of 18th century. Inspired by the ideas of English gardens, it was also strongly influenced firstly by the sentimental and secondly by the romantic aesthetics. As early as the first designs were prepared, the mason ideas were taken into consideration as well.

Diffused elements of death symbols existed since the beginning in the whole garden (like e.g. the name of a river – Leta, a mythological river of Forgetting, flowing through Hades). On the Poplar Island there was a tomb erected, modeled after the tomb of J. J. Rousseau, with two inscriptions: *Et in Arcadia ego* and *J'ai fait Arcadie j'y repose*. The intention of the princess was also to construct in the garden her own real tomb. All these elements of the garden's scenery, inspired by the literary sources (arcadian literature and writings of Rousseau – the key to understanding the park of Radziwiłł with its widely conceived naturalness, idyllic state of happiness and the death theme), formed a part of ideological program of Arcadia and constituted a part of a certain intellectual game. But, since all three daughters of the princess died one after another (in 1796, 1806 and 1808), death appeared in the garden as a tragic fact. Helena Radziwiłł decided to bury their bodies in the tomb, which she previously provided for herself. The first such mausoleum in Poland was decorated with carefully

⁸⁵ W. Piwkowski, *Arcadia...*, s. 110.

elaborated consolation program that had practically nothing in common with Christian eschatology.

Death symbols and the burial in the garden are not any novelty introduced by the princess: the death was gradually penetrating European and especially English gardens over 18th century. Nevertheless, on the Polish ground it was quite a new and untypical phenomenon. Moreover, the name of the park – Arcadia – refers in a particular way the garden to the sphere of myth.

The decision of burying her daughters in an unholy ground, especially taken in deeply traditional Poland, must have been based on some very strong justification. Among many kinds of *sacrum* present within the garden symbols, there was surely no place for the Christian *sacrum*. The space of the garden was rather sanctified by the resurrected mythology, mason esotericism, by the history and time frozen in the collected objects and also by the nature itself. It existed in the park of Helena Radziwiłł in an intensified form, representing, to some extent, the purity and the beauty of the whole nature within only a little fragment of space. Looking for the roots of so deep a transformation of the elite's mentality of the Enlightenment, we arrive at the Cartesian dualism and its influence on the philosophy and the intellectual atmosphere of the 18th century. In the mechanistic world there was no place left for God Revealed nor his religion. The first goddess of 18th century – the Nature – had sufficient influence on minds and feelings of her worshippers to convince them that she was the first and unquestionable condition of living and sanctifying death. The program and actual breaking with Christian eschatology gave rise to the necessity of some new canon of comprehending death. In this way, the elegiac memories of the buried man – “the contemplative penetrating the idea of mortality” – took the place of the consolation, previously brought by the thoughts of Heaven, Salvation and Resurrection.

Arcadia near Nieborów found itself at the end of a long way, which the *topos* of “a garden as paradise” had to go through, since the times of the Garden of Eden. On the one hand it was still an attempt to create a space for human happiness beyond time where the eternal youth and spring prevailed. On the other hand, along other European gardens of its time, Arcadia constructed a form of a bridge, opening the way to the 19th century gardens of death.