

## Na granicy epok? Mapa warklańskiego ogrodu według hrabiego Michała Jana Borch (1753–1810)

**B**EZ ODPOWIEDNICH WSKAZÓWEK TRUDNO DZIŚ W OGÓLE rozeznaczyć legendę do mapy sentymentalnego ogrodu, którą „rzekomo” pozostawił w swoim utworze z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku słynny Polski Inflantczyk, bibliofil, mineralog, kolekcjoner, przyrodnik, podróżnik i pisarz, hrabia Michał Jan Borch z Warklan (1753–1810). Użyte przed chwilą słowo „rzekomo” słusznie wprowadza tu pewien niepokój, a raczej badawczą wątpliwość. Na przełomie XVIII i XIX oraz w XIX wieku romantycy, zwłaszcza o ogrodach, starali się pisać równie tajemniczo. Jak słusznie zauważa Ryszard Przybylski, zamienili je w „romantyczne uroczysko, w aleje do nieskończoności, a nawet do piekła”<sup>1</sup>. Zatem ten chwilowy niedosyt wiedzy uznajmy na razie za uzasadniony. Tym bardziej że kolejne akapity pozwolą już wstępnie wyjaśnić, a przynajmniej nieco przybliżyć całą tę zagadkę.

Charlotte, jedna z trzech „genialnych siostr”<sup>2</sup> Brontë, których biografia i twórczość przez stulecia obrosła legendą, publikująca pod męskim pseudonimem Currer Bell<sup>3</sup>, w pamiętniku ubogiej guwernantki, przybywającej na służbę do Thornfield Hall, zapisuje:

<sup>1</sup> Zob. R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 20.

<sup>2</sup> E. Ostrowski, *Charlotte Brontë i jej siostry śpiące*, Kraków 2013, s. 63.

<sup>3</sup> Tamże, s. 12.

Oparta o parapet i patrząc daleko w dół, widziałam zarysy ogrodu, leżącego przede mną jak mapa; widziałam jasny, aksamitny trawnik otaczający z bliska szarą podstawę domu; pole, szerokie jak park, zasiane tu i ówdzie starymi drzewami; las w złotobrzazowych barwach, przecięty ścieżką tak zarośniętą zielonym mchem, że była zieleńsza od drzew i liści; kościół przed bramą, drogę, łagodne pagórki, wszystko to spoczywające w świetle jesiennego słońca; widnokrąg objęty pogodnym, lazurowym niebem, zasnuty perłowobiałymi obłoczkami<sup>4</sup>.

Tego dnia Jane Eyre oglądała piękny angielski ogród, otaczający znamienitą posiadłość pana Rochester, rzeczywiście po raz pierwszy. W tym celu, tuż po przywitaniu z zarządczynią Thornfield, panną Fairfax i swoją przyszłą podopieczną, małą Adelką, wspięła się „po bardzo wąskich schodach na strych, a stamtąd po drabince i przez podnoszoną klapę na dach domu”<sup>5</sup>, tak wysoko, że mogła nawet zajrzeć do wronich gniazd. Oglądane z tej perspektywy podobne widoki zazwyczaj zapierają dech w piersiach oraz początkowo nie pozwalają wypowiedzieć słowa. Ale zmyślna Jane, orientując się w tej nowej przestrzeni jakby na przyszłość, utrwaliła ją w umyśle jako mapę. Z pewnością dzięki temu zapamiętała na długo wszystkie zielone ścieżki, dróżki i zakamarki, wytyczone wokół jej przyszłego domu. Za sprawą mapy ogrodu, którą wówczas ujrzała, zyskała ponadto pewność, że nigdy się tu nie zgubi.

Podobne wrażenie miejsca zapisał w pamięci pan Lockwood, jeden z bohaterów powieści Emily Brontë (drugiej ze słynnych sióstr), nowy dzierżawca Thrushcross Grange, który odwiedził Wichrowe Wzgórze i zmuszony był tam nocować. Przerażony brakiem orientacji w terenie z ulgą wyznawał:

Nim dotarłem do granicy ogrodu, mój gospodarz zawołał na mnie, bym poczekał, i zaofiarował się dotrzymać mi kompanii przez wrzosowisko. Całe szczęście, iż to uczynił, bo całe zbocze pagórka zmieniło się w spieniony biały ocean. Wzniesienia i zagłębienia nie odpowiadały ukształtowaniu gruntu, a w każdym razie wiele dziur zostało całkowicie zaspanych, całe zaś łańcuchy hałd – odpadów z kamieniołomu – starte z mapy, którą stworzyłem sobie w umyśle

<sup>4</sup> Ch. Brontë, *Jane Eyre. Autobiografia*, przeł. T. Świdarska, Kraków 2013, s. 141.

<sup>5</sup> Tamże.

podczas wczorajszego spaceru. Pamiętałem, że po jednej stronie drogi, co sześć lub siedem jardów, ustawiono szereg kamieni, ciągnący się przez całe pustkowie: wzniesiono je i pobielono wapnem, by służyły jako drogowskazy w ciemności, a w czasie opadów śniegu, jak obecnie, wyznaczały pewniejszą ścieżkę przez głębokie bagna po obu stronach. Przekonałem się, że z wyjątkiem ciemniejszej plamy tu i ówdzie zniknął wszelki ślad ich istnienia i mój towarzysz musiał mnie często napominać, bym skręcił w prawo lub w lewo, choć mnie się zdawało, że podążam dokładnie za skrętami drogi<sup>6</sup>.

Niemile widziany gość Wichrowych Wzgórz jeszcze poprzedniego dnia poruszał się tędy całkiem swobodnie. Było to możliwe dzięki mapie ogrodu, którą zaprojektował sobie w głowie podczas spaceru wokół majątku, gdyż żaden z mieszkańców tej mrocznej posiadłości nieopodal wrzosowisk nie był dla niego wystarczająco życzliwy. Wyrysowana w pamięci mapa przy niesprzyjającej pogodowej aurze okazała się jednak dość zawodna, a punkty orientacyjne, które wyznaczył na niej pan Lockwood, zostały praktycznie zatarte. I choć nadal zaprzętała jego myśli, zmuszony był polegać na łasce Heathcliffa.

Kartograficznym zmysłem najwyraźniej kierował się również Sylwester Groza, starszy brat Aleksandra, jednego z głównych przedstawicieli szkoły ukraińskiej polskiego romantyzmu, który – podobnie jak siostry Brontë – skreślił na poczekaniu „mapę od oka”:

Zostawiając na przyszłość, a może nawet komu innemu, tę dokładną pracę, tym razem, jako delectant pięknego ogrodnictwa, chciałbym zaspokoić ciekawość delectantów, mianowicie takich, którzy nie mieli zęczności oglądania Zofiówki, a tym samym powzięcia o niej bliższej wiadomości. Dla nich też skreśliłem mapę od oka. Jeśli za jej i mego opisu pośrednictwem wydołam sprawić choć przybliżone o rzeczy wyobrażenie, już dopiąłem jedyne mych żądań celu<sup>7</sup>.

Uczynił to jednak nie tyle na użytek poetyckiego słowa, co bardziej w trosce o turystów, pragnących odwiedzić urokliwą Zofiówkę<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> E. B r o n t ë, *Wichrowe wzgórza*, przeł. H. Pasińska, Warszawa 2013, s. 28–29.

<sup>7</sup> Cytuję za: S. G r o z a, *Opisanie Zofiówki*, w: R. P r z y b y l s k i, *Ogrody romantyków*, dz. cyt., s. 224.

<sup>8</sup> Ten słynny ogród (uczczony w 1806 r. przez Stanisława Trembeckiego poematem pt. *Sofijówka*) znajduje się dziś na terytorium Ukrainy (w Humanu nad jarem rzeki Kamionki).

Każda z trzech wyżej przywołanych literackich reprezentacji, zarówno z kręgu kultury anglosaskiej, jak i polsko-ukraińskiej, daje poczucie, że poruszając się po przestrzeni romantycznego ogrodu, mimowolnie szkicujemy w umyśle oraz wyobraźni przejrzyste kontury mapy. Czy nie jest to wyłącznie subiektywne złudzenie, spowodowane lekturą cytowanych fragmentów? Czy takiej interpretacji mimo wszystko nie należałoby odrzucić? Zanim do rozważań wpleciemy jeszcze ogrodowe fascynacje hrabiego Borcha, przyjrzyjmy się temu zjawisku od strony teoretycznej.

Głośno na temat ogrodów zrobiło się przede wszystkim w XVIII wieku. Wtedy też do europejskiej mody weszło klasycystyczne „ogrodowe szaleństwo”<sup>9</sup>, którym później nieprawdopodobnie zachwycili się romantycy. Jak pisze Jarosław Marek Rymkiewicz

wiek XVIII miał stać się widownią wielkiego sporu [o ich, przyp. – T. R. J.] kształt. Trudno zresztą mówić o sporze. Miłośnicy francuskich ogrodów, jakby zawstyżeni swym przywiązaniem do rozpadających się już w wieku XVII idei harmonii świata, nie zabrali bowiem w nim głosu. [...] Batalia o kształt ogrodów zawładnęła umysłami prawie wszystkich wielkich Europejczyków władających piórem. Wzięli w niej udział, obok Anglików, Voltaire i Rousseau, Kant i Herder, Goethe i Schiller, Krasicki i Karpiński. A była to batalia zbyt gwałtowna,

Został założony i nazwany przez Stanisława Szczęsnego Potockiego na cześć jego ukochanej żony Zofii. Jak pisze Ryszard Przybylski: „ponieważ w ówczesnej gwarze wielkich dworów o pani tej mówiono belle Sophie, kaprys Potockiego nazywano również Sofijówką. [...] Twórcą ogrodu był odznaczony za bitwę pod Zieleńcami krzyżem *Virtuti Militari* oficer artylerii, kapitan Ludwik Metzel. Wykorzystując urokliwy jar rzeki Kamionki, zbudował on jeden z najwspanialszych krajobrazowych parków Europy. [...] Chociaż ogród ten nie został ukończony, z różnych opisów wynika, że Metzel, zgodnie z fundamentalną zasadą krajobrazowych ogrodów klasycznych, przekształcił Zofiówkę w symboliczny teatr świata, w poemat o naturze i dziejach ludzkiej kultury. Zgromadził więc tu florę z wielu zakątków Europy i budowę ogrodowe ułożył w pewien system, z którego wynikała określona, sądząc z wizji Trembeckiego, typowo oświeceniowa filozofia kultury. Roślinność i woda zostały tak skomponowane, aby pod naturalną kopułą nieba, w otoczeniu nietkniętej przyrody, poruszała serce natura niby dzika, ale niecałkowicie, niby barbarzyńska, ale jednak «okrzesana»; aby znać było kulturotwórczą działalność człowieka, którą u Metzla symbolizowała fantazja i dowcip, a nie nożyce i sznurek, wiedza historyczna, a nie duch geometrii. [...] Metzel potraktował więc ogród jako swego rodzaju «księgę mądrości», która doprasza się lektury. Przechadzka po parku była równoznaczna z czytaniem podsunętej przez architekta książki-ogrodu”. Zob.: R. P r z y b y l s k i, *Rozpacz libertyna*, w: *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 138–139. Więcej o Zofiówce i rezydencjach Potockich: *Ogrody rezydencji magnackich XVIII i XIX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej oraz problemy ich ochrony. Ogrody Potockich. Materiały z konferencji odbytej w dniach 22–26 maja 1999 roku w Łańcucie i Zofiówce*, red. A. Michałowski, M. Lisowska, A. Sulimierska, Warszawa 2000.

<sup>9</sup> R. P r z y b y l s k i, *Ogrody romantyków*, dz. cyt., s. 79.

byśmy mogli przypuszczać, że chodziło w niej tylko o sposób spędzenia czasu albo o kształt klombów lub drzew. Spór toczono, oczywiście, o nowy model natury<sup>10</sup>. Pierwsze elementy tego modelu pojawiły się w ogrodach zakładanych w Anglii w początkach XVIII wieku<sup>11</sup>.

Pokryto nimi później niemal całą Europę<sup>12</sup>. Ryszard Przybylski precyzuje, iż były to tzw. ogrody krajobrazowe<sup>13</sup>, czyli „zakątki klasycystycznego odosobnienia, samotności, »świątynie dumania«, w których uczono się nowej filozofii natury. Ogród angielski był więc swego rodzaju tekstem. Przechadzkę po tym parku traktowano jako egzegezę tego tekstu, której celem było odczytanie praw natury i obowiązków człowieka wobec Matki Przyrody”<sup>14</sup>. Nowa romantyczna<sup>15</sup> wyobraźnia umożliwiała odczytanie tekstu klasycznego ogrodu inaczej, aniżeli wstępnie zakładali jego twórcy<sup>16</sup>. Jak dodaje Przybylski: „Klasyczny park krajobrazowy, wzorowany na idealnym pejzażu Poussina i Lorraina, romantycy przekształcili w ogród mentalny, który – podobnie jak pejzaż mentalny – odbijał i podwajał myśl samego poety i odsłaniał stan jego duszy”<sup>17</sup>. Z kolei rosyjski uczoney Dymitr Lichaczow twierdzi: „Parki krajobrazowe, które pojawiły się na widowni o wiele wcześniej niż nastąpiła epoka romantyzmu, w jakiś sposób wyprzedzają zasadnicze tendencje sztuki romantycznej”<sup>18</sup>. Sama przestrzeń „topograficznego” parku nie uległa jednak przez to większym przeobrażeniom. Nadal pozostawała doskonale rozplanowana. Jak zauważa Anna Mitkowska:

<sup>10</sup> Por.: P. Ż b i k o w s k i, *Poezja oświeceniowo-romantycznego przełomu (1792–1830). Próba periodyzacji*, w: *Na przełomie oświecenia i romantyzmu*, red. P. Żbikowski, Rzeszów 1999, s. 23–46, W. P u s z, *Współistnienie romantyków z klasykami czyli prawdziwy koniec polskiego oświecenia*, w: *Na przełomie oświecenia i romantyzmu*, dz. cyt., s. 47–55.

<sup>11</sup> J. M. R y m k i e w i c z, *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 2010, s. 44.

<sup>12</sup> R. P r z y b y l s k i, *Ogrody romantyków*, dz. cyt., s. 13.

<sup>13</sup> Za twórcę ogrodów krajobrazowych uchodzi William Kent (1684–1748), któremu, jak pisze Dymitr Lichaczow, „nadano miano «ojca nowoczesnego ogrodnictwa». Niestety stworzone przezeń ogrody nie zachowały się. Znamy je wyłącznie z opisów Horacego Walpole’a i innych autorów”. Zob.: D. L i c h a c z o w, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, przeł. N. Sakowicz, Wrocław 1991, s. 149.

<sup>14</sup> R. P r z y b y l s k i, *Ogrody romantyków*, dz. cyt., s. 13.

<sup>15</sup> Por.: P. Ż b i k o w s k i, *Klasyzm postanistawowski. Zarys problematyki*, Warszawa 1999, s. 14–17.

<sup>16</sup> Zob. tamże.

<sup>17</sup> R. P r z y b y l s k i, *Ogrody romantyków*, dz. cyt., s. 13.

<sup>18</sup> D. L i c h a c z o w, dz. cyt., s. 157.

Formę ogrodu opierano na motywach krajobrazu naturalnego, wydobywając jego walory istniejące w terenie (*genius loci*) z pobrzmiewającymi nutami sentymentalizmu, uczuciowości i egzaltacji. [...] Mocno akcentowano zastane sytuacje topograficzne, w płaszczyznach podstawy wewnątrz ogrodowych chętnie stosowano łagodne, harmonijne i pełne wdzięku różnicowanie terenu, operując płaszczyznami sferycznymi, z uzyskiwaniem efektów malowniczości (*pictoresque*) lub piękna (*beautiful*). Charakterystyczna stała się zdecydowana przewaga materiału roślinnego nad elementami architektonicznymi, rzeźbiarskimi i inżynierskimi. [...] [Wreszcie, przyp. – T. R. J.], park krajobrazowy [...] urządzany był za pomocą tzw. sekwencji wewnątrz, tworzącej przejrzystą i harmonijną dyspozycję przestrzenną<sup>19</sup>.

Taki właśnie zamknięty, uporządkowany układ wyodrębnionego wcześniej terenu mógł nieść ze sobą rozmaite asocjacje. Na przykład w XVIII wieku za sprawą swojej estetyki stawiany był na równi z figurą salonu, „współtworząc kulturę preferującą intelekt, choć dopuszczającą również istnienie natury”<sup>20</sup>. Co sprawiło, że niektórym romantykom, a dziś współczesnemu odbiorcy, tego typu ogród zaczął także kojarzyć się z mapą? Podpowiedź sugeruje na przykład Mariusz Gołąb:

W tradycji stylów ogrodowych zwykło się przeciwstawiać francuski ogród regularny angielskiemu ogrodowi krajobrazowemu (czy też pejzażowemu). W zestawieniu tym ogród angielski ma być bardziej prezentacją nieskrępowanej natury niż ogrodem rozumianym jako świadomie ukształtowana struktura przestrzeni kultury. W rzeczywistości jednak ogród angielski jest świadomie przygotowanym projektem, rządzącym się własnymi regułami perspektywy, wyznaczającym, podobnie jak formowany żywopłot w tradycji francuskiej, granice przestrzeni. W jednym i drugim wariancie zdolność obserwatora do wydzielenia określonego miejsca w procesie konceptualizacji odzwierciedlona zostaje przez możliwość określenia granic ogrodu<sup>21</sup>.

Rozwinięcie tej koncepcji znajdujemy następnie u Ewy Kosowskiej:

<sup>19</sup> A. M i t k o w s k a, *Styl angielski w sztuce ogrodowej (parki krajobrazowe)*, cz. 1, w: *Historia ogrodów europejskiego kręgu kulturowego*, cz. 2: *Od manieryzmu do końca XIX w.*, red. A. Mitkowska, K. Łakomy, K. Hodor, Kraków 2013, s. 126.

<sup>20</sup> B. T o k a r z, *Ogrody transwersalne (przyczynek do tematu)*, w: *Przeźródlenie ogrodu. Przeźródlenie kultury*, red. G. Gazda, M. Gołąb, Kraków 2008, s. 19.

<sup>21</sup> M. G o ł ą b, *Ukryte ogrody, nieobecne przestrzenie. Literackie i kulturowe metafory współczesności*, Kraków 2012, s. 25.

Dosłowne lub umowne granice ogrodu: mury, parkany, balustrady, kolumnady, żywopłoty<sup>22</sup>, treliaże, kanały itp., wyodrębniają spośród innego typu upraw oraz ze swobodnie rozwijającej się roślinności miejsce szczególne, żywy dowód ludzkiego tryumfu nad naturą. [...] W samej idei ogrodu zawiera się idea celowej demarkacji; gdyby każda ludzka uprawa mogła być ogrodem, ogród jako taki straciłby sens. Jeśli zatem istotą ogrodu jest ograniczenie, to wolno przypuszczać, że jego prymarną funkcją jest modelowanie<sup>23</sup>.

Skoro mamy wyraźnie uformowane granice ogrodu, kolejnym krokiem jest mapowanie, które właściwie mieści się już w kompetencji kartografa. Ale siostry Brontë, Sylwester Groza i, jak się wkrótce przekonamy, Michał Jan Borch z Warklan, dzięki wyobraźni również posiadli taką zdolność. Naturalnie „wykadrowane”<sup>24</sup> ogrody angielskie, pocięte siecią nieregularnych dróg, rozległych powierzchni trawiastych, jezior, rzeczek, strumieni, źródeł, wodospadów, a także rozmaitych kompozycji architektonicznych (poprzez sarkofagi, sztuczne ruiny, rzeźby lub detale antyczne), dały im w tym względzie istne „pole do popisu”<sup>25</sup>.

Polsko-inflancki arystokrata Michał Jan Borch urządził taki ogród na modłę angielską<sup>26</sup> w swoim majątku w Warklanach. Znajdował się on w sąsiedztwie pałacu<sup>27</sup> i kompleksu zabudowań gospodarczych, wzniesionych w latach 1783–1789 przy współudziale włoskiego architekta Vincenza de Mazottiego (1756–1798)<sup>28</sup>. Borch poświęcił ogrodowi

<sup>22</sup> M. Si e w n i a k, *Relacje przestrzenne między pałacem a drzewostanem ogrodowym*, w: *Pałac w ogrodzie. Materiały sesji naukowej Warszawa, 21–22 maja 1998*, red. B. Wierzbicka, Warszawa 1999, s. 142–166.

<sup>23</sup> E. K o s o w s k a, *Metafizyka gazonu*, w: *Przestrzeń ogrodu*, dz. cyt., s. 59.

<sup>24</sup> Zob. M. G o ł ą b, dz. cyt., s. 49. Anna Mitkowska pisze, że „szerokie zastosowanie znalazła w tych ogrodach charakterystyczna forma *aha* – czyli fosa graniczna, prowadzona miękką linią, umożliwiającą pełne, niezakłócone ogrodzeniem ogrodowym, podziwianie rozległych krajobrazów otaczających park”. (A. M i t k o w s k a, dz. cyt., s. 127).

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Por.: A. M o r a w i ń s k a, *Ogrody*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002, s. 333; *Ogrody – zwierciadła kultury*, t. 2: *Zachód*, red. L. Sosnowski, A. I. Wójcik, Kraków 2008; *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów przez I. C. [Izabelę Czartoryską]*, Wrocław 1805.

<sup>27</sup> Zob. M. S z a f r a ń s k a, *Po co ogrodowi pałac?*, w: *Pałac w ogrodzie*, dz. cyt., s. 24–34.

<sup>28</sup> J. P o l a n o w s k a, *Ogród w Warklanach – dzieło właściciela Michała Jana Borcha i architekta Vincenza de Mazottiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2012, nr 3–4, s. 563, Zob. także: J. P o l a n o w s k a, *Michał Jan Borch and his residence in Varaklāni. Genesis and Ideological Programme*, „Mākslas Vēsture un teorija. Art history and theory”, 2013, numurs 16, s. 18–32.

sentymentalny poemat *Nadpisy*<sup>29</sup> *do ogrodu moiego sentymentalnego warklańskiego zamku*, zaprezentowany królowi Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu na początku 1791 roku. Poemat ten ostatecznie został wydany drukiem w języku francuskim, w wersji dostosowanej do aktualnych warunków politycznych, w roku 1795. Utwór, napisany jeszcze w typie Trembeckiego<sup>30</sup>, a wzorowany przede wszystkim na malarstwo-poetyckim pędzlu Delille'a<sup>31</sup> (1738–1813), będzie kluczowy dla niniejszych rozważań.

Sięgając po temat ogrodu, rozkochany w przyrodzie esteta z dawnych Inflant Polskich, dołączył do całkiem licznego grona (również na gruncie polskim) piewców parkowego piękna. Jak pisze Agnieszka Morawińska:

<sup>29</sup> Nadpisy – napisy mają swoje charakterystyki w poetykach oświeceniowych. Według księdza Józefa Morelowskiego (1777–1845): „napisy to inskrypcje «na posągach i pamiętnikach», niekoniecznie wierszowane. Im krócej zaś rzecz się wyrazi, tym stosowniejszy styl będzie w tych dwóch gatunkach epigramatów. U dawnych nazywał się *stilus lapidaris*, czyli styl rżnięty, ponieważ na kamieniach zwykli takowe napisy wyrzynać. Powszechnie pisali je frazą. Na koniec, napisy powinny być skromne, żadnych one przysad i zbytecznych ozdób nie cierpią” (cyt. za: M. Nalepa, G. Trościński, *Orszańskie wykłady z poetyki księdza Józefa Morelowskiego*, w: J. Morelowski, *Prawidła wierszopisarskie i kaznodziejskie*, oprac. M. Nalepa, G. Trościński, Kraków 2013, s. 16).

<sup>30</sup> Warto wspomnieć, że Stanisław Trembecki, podobnie jak Michał Jan Borch, również pozostawał w otoczeniu króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, jednakże już około 1798 r. (po podróży do Petersburga na uroczystości koronacyjne Pawła I) „został osierocony przez swego mecenasa”. Zob. J. Snopce, *Wprowadzenie do lektury. Ogród znaczeń*, w: S. Trembecki, *Sofijówka*, red. J. Snopek, T. Chachulski, A. Karpiński, t. 1, Warszawa 2000, s. 6.

<sup>31</sup> Jacques Delille jest autorem znanego w całej Europie poematu *Les Jardins* (1782), który w 1783 roku został przełożony na język polski prozą przez Franciszka Karpińskiego, por.: *Ogrody poema przez L'Abbé Delille napisane z francuzkiego przetłumaczone roku 1783*, w: *Ziela Franciszka Karpińskiego*, t. 3, Warszawa [1806].

<sup>W</sup> części poświęconej zasadom zakładania ogrodów Dellile wyraźnie zapożyczał myśli u Anglików, zwłaszcza u Pope'a. Teoretycznie postulował on zakładanie ozdobnych folwarków, odradzał zbyt «urozyste» budowle i ruiny, opisywał natomiast obeliski, pagody, rotundy, gmachy rzymskie, greckie, arabskie, chińskie, słowem te, których wznoszenie krytykował w części teoretycznej. W poemacie napotykaamy wizję o angielskim rodowodzie – stare zamczysko i klasztor” (cyt. za: A. Morawińska, dz. cyt., s. 333).

<sup>Na</sup> gruncie polskim Delille'a przekładano dość często. Jak podaje Piotr Żbikowski: „W roku 1800 Kajetan Koźmian przełożył fragment jego poematu pod tytułem *Polowanie na jelenia*, w latach 1801–1809 Alojzy Feliński przekładał *Ziemianina*, czyli *Ziemiaństwo francuskie*, w roku 1802 Józef Ignacy Korwin Kossakowski przetłumaczył fragment *Czterech pór roku*; w 1803 roku Rajmund Korsak pieśń III *Ziemianina*; w 1804 roku Cyprian Godebski przełożył IV pieśń *Ziemianina* pod tytułem *Wieśniak*; w roku 1805 Tadeusz Matuszewicz przełożył poemat o *Imaginacji*, w roku 1806 Jan Ignacy Moll pieśń I poematu *Matheur et pitie* pod tytułem *Litość*; w roku 1808 Ignacy Tański *Ułomek z poematu o ogrodach*” (P. Żbikowski, *Mit Zachodu po rozbiorach. Recepcja kultury zachodnioeuropejskiej na ziemiach polskich w okresie późnego oświecenia*, Kraków 2011, s. 144–145).



Wczesne nieregularne polskie ogrody szybko stały się przedmiotem poetyckich opisów i dyskusji literackich. Obrazy poetyckie nie miały jednak z reguły charakteru dokładnej prezentacji, stanowiły natomiast odzwierciedlenie funkcjonującego wówczas rozumienia toposu. Ogród przedstawiano więc jako miejsce spokoju, idyllicznego nastroju oraz izolacji od gwarnych zbiorowisk miasta (S. Trembecki, *Powązki, Idylla; Arkadia. Do księżnej Heleny Radziwiłłowej, wojewodziny wileńskiej* – utwór przypisywany obecnie Naruszewiczowi i wprowadzający monumentalizm dynamicznego opisu powstawania ogrodu) albo miejsce powrotu do prostoty, zaspokajającej naturalne dążenia natury ludzkiej (A. Naruszewicz, *Powązki*); lokalizowano też w nim radosną sielankową Arkadię, miejsce zabaw i rozkoszy, w którym panuje wieczna wiosna (C. Czaplic, *Na Solec*, 1774 – opis ogrodu Kazimierza Poniatowskiego; anonimowy autor wiersza *Dafnis w Łazienkach*). Opisy ogrodów były także okazją do wygłaszania komplementów pod adresem ich założycieli<sup>32</sup>.

Doskonale wykształcony, zamożny, utytułowany, a także obyty w świecie uczony z Warklan mógł oczywiście zawrzeć w swoim utworze pochwałę własnego pomysłu oraz poetyckiej weny, ale czyż nie rzuciłoby to wówczas cienia na jego „idealny” wizerunek? Hrabia Borch wolał pozostać przy modnej literackiej formie, jaką reprezentował wtedy poemat opisowy<sup>33</sup>.

Wojciech Boberski czas powstania omawianego dzieła łączy z sytuacją polityczną w państwie polsko-litewskim: „«Sentymentalny» park, ozdobiony świątyniami Sławy i Cnoty, popiersiami znakomitych Polaków (m.in. Jana III, ale i Stanisława Augusta), oraz piramidalnym obeliskiem dedykowanym architektowi Mazzottiemu, został uczczony przez swego fundatora poematem, którego publikacja zbiegła się z rokiem ostatecznego upadku Rzeczypospolitej”<sup>34</sup>. Bronisław Zaleski sugeruje natomiast,

<sup>32</sup> A. M o r a w i ń s k a, dz. cyt., s. 335.

<sup>33</sup> Teresa Kostkiewiczowa zauważa: „W przypadku poematu opisowego szczególne znaczenie ma [...] sprawa rozumienia natury, która akceptowana jest tylko w postaci będącej rezultatem porządkujących działań ludzkich. Opozycja między naturą ucywilizowaną w postaci ogrodu, a pola zagospodarowanego ludzką ręką, oraz naturą pierwotną, dziką, mroczną i nieoswojoną leży zresztą u podstaw zarówno swoistej estetyki, jak i wizji człowieka wpisanej w poemat opisowy”. Zob.: T. K o s t k i e w i c z o w a, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975, s. 148. Szerzej o tym: A. W i t k o w s k a, *Poemat opisowy*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 414–421.

<sup>34</sup> Zob. W. B o b e r s k i, *Architektura ziem I zaboru rosyjskiego*, w: *Kultura i polityka. Wpływ polityki rusyfikacyjnej na kulturę zachodnich rubieży Imperium Rosyjskiego (1772–1915)*,

iż poemat Borchy został stworzony z niezbyt chlubnych powodów, mianowicie chęci przypodobania się królowi oraz troski o prywatne interesy<sup>35</sup>. Wypowiadająca się ostatnio na temat ogrodu warklańskiego Jolanta Polanowska przyjęła, że wspomniany utwór powstał m.in. z inspiracji podróży do Anglii, którą Michał Jan Borch odbył w 1790 roku. Pod wpływem wrażeń ze zwiedzania najsłynniejszego angielskiego ogrodu krajobrazowego w Stowe, Borch naszkicował w *Nadpisach* projekt własnego ogrodu, który następnie został częściowo zrealizowany w Warklanach<sup>36</sup>.

Oryginał poematu w języku francuskim wraz z przekładem pióra autora na język polski znajduje się obecnie w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie i jest przechowywany w grupie korespondencji Michała J. Borchy z królem Stanisławem Augustem Poniatowskim. Z dzisiejszej perspektywy badawczej sentymentalny ogród uczonego wydaje się swoistą odpowiedzią na praktykowany w epoce oświecenia kult przyjemności, nierozzerwalnie łączonej wówczas z poznaniem natury<sup>37</sup>. Przeznaczony został przecież dla osobistej rozrywki hrabiego, a nawet uczczony stosownym utworem. Z drugiej jednak strony, jak podpowiada Ryszard Przybylski, opisany w poemacie, osiemnastowieczny ogród hrabiego nie przypomina „topograficznego” parku klasyka, lecz stanowi wizję stanu jego duszy<sup>38</sup>. Jedno jest pewne: wojewoda bełski wyobraził tu wiele swoich marzeń<sup>39</sup>. W poemacie Borchy od tego, co rzeczywiście,

red. D. Konstantynów, P. Paszkiewicz, Warszawa 1994, s. 52.

<sup>35</sup> B. Z a l e s k i, *Korespondencja krajowa Stanisława Augusta z lat 1784 do 1792*, „Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu”, rok 1870–1872, Poznań 1872, s. 338–339.

<sup>36</sup> J. P o l a n o w s k a, dz. cyt., s. 570–574. Jolanta Polanowska wspomina też, iż płanem tej podróży był dokonany przez hrabiego Borchy przekład książki Wilhelma Forsytha *Uwagi nad chorobami, wadami i uszkodzeniami wszelkiego gatunku drzew owocowych i do budowy zdalnych, z sposobem ich leczenia, odkrytym i używanym przez Gwilhelma Forsyth, ogrodnika króla Imci angielskiego w Kensington* (Warszawa 1791). Zob. tamże. Wydaje się, że ten przekład również miał wpływ na zakładanie warklańskiego ogrodu. Bez wątpienia Borch posiadał dzięki temu sporą wiedzę botaniczną. Zob. także: E. G r z ę d a, «*Ścieżki ogrodu botanicznego*» jako przedmiot inspiracji literackiej, w: *Przestrzeń ogrodu*, dz. cyt., s. 307–323.

<sup>37</sup> Zob. M. C i e Ń s k i, *Przyjemności parkowe i ogrodowe w życiu i literaturze polskich oświeconych*, w: *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*, red. T. Kostkiewiczowa, Warszawa 2011, s. 53–62; W. K a l i s z e w s k i, *Poznanie natury jako źródło przyjemności. Filozoficzne i poetyckie konteksty szczęścia*, w: *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*, dz. cyt., s. 63–71.

<sup>38</sup> Zob. R. P r z y b y l s k i, *Ogrody romantyków*, dz. cyt., s. 20.

<sup>39</sup> Swego rodzaju kontekstem do lektury poematu Michała Jana Borchy może być powieść „pradziadka preromantyzmu” (zob. K. Choiński) Honoré’a d’Urfé’a pt.: *Astrea* z malowniczo wyrysowaną „Krajiną Czułości”. Jak pisze autor wstępu do przekładu powieści: „Przyroda jest tam zaznaczona delikatnymi kreskami, wiecznie uśmiechnięta i ludziom życzliwa. [...] pisarz francuski – powodowany [...] miłością do rodzinnych stron – nie ograniczył się

znacząco odbiega już samo usytuowanie rezydencji. Według Romana Aftanazego „przed pałacem i od tyłu leżały wielkie nie zdrzewione trawniki z widoczną z tylnych okien pałacu malowniczą sadzawką. Dalej rozciągał się park krajobrazowy [...]”<sup>40</sup>. Wędrowiec z ogrodu warklańskiego zdaje się poruszać po całkiem innej przestrzeni. Zamek (a tak naprawdę pałac) młodzieńca położony jest na wyniosłym wzgórku i otoczony obszernym tarasem, z którego otwiera się widok na morze. Stamtąd właśnie bohater liryczny poematu wyrusza w swoją podróż. Przemierza najpierw most złączony z lądem, a dalej ścieżki, pagórki, wyniosłości malowniczego ogrodu. Po drodze mija przeróżne postumenty, ołtarze i świątynie. Wprawdzie stawia czoło rozmaitym niebezpieczeństwom (węże, dzikie osty) oraz pokonuje przeszkody (koleiny, wąwozy, przepaście), lecz nie doświadcza wielu przygód. Jego samotna przechadzka (poniekąd również rejs) obfituje za to w zmysłowe doznania, które przenikają na wskroś nie tylko ciało, ale wszystkie zakamarki umysłu i duszy. Młodzieniec wręcz skazany zostaje na wewnętrzną walkę z namiętnością, cnotą i uczuciem. Porywa go wyobraźnia, a także unosząca się zewsząd woń ozdobnych kwiatów (róży z bobkiem, konwalii, rezedy, kapryfolium, wanilii), krzewów (jałowca) i drzew (jodeł, cisów), zaś napotykanne miejsca (*Ostrów Rozpatrywania*, *Wyspa Miłości*, *Chata Pustelnika*, *Dom Miłości Małżeńskiej*, *Przybytek Śmierci*, *Ołtarz Wieczności*, *Świątynie Sławy i Cnoty*<sup>41</sup>) skłaniają do odczytywania ukrytych w po-

do konwencjonalnej wskazówki: precyzja topograficzna towarzyszy wszystkim przygodom, spacerom, spotkaniom i dyskusjom jego postaci. [...] Być może z analizy tych tras dałoby się wyprowadzić jakieś dokładniejsze studium traktowania przestrzeni w powieści i jej powiązania z całą strukturą narracyjną i ideologiczną” (cyt. za: K. Choiński, wstęp do wydania: H. d’Urfé: *Astrea*, przeł. J. Arnold, M. Gawryś, W. Gilewski, Warszawa 1978, s. 21, 22, 25). Na taki kontekst zwróciła mi uwagę w czasie dyskusji podczas konferencji w Białymstoku prof. Marta Piwińska („Geomantyzm. Literatura – miejsce – środowisko”, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet w Białymstoku, 3–4.04.2014 r.).

<sup>40</sup> R. Aftanazy, *Inflanty Polskie*, w: *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 3: *Województwo trockie, Księstwo Żmudzkie, Inflanty Polskie, Księstwo Kurlandzkie*, Wrocław [i in.] 1992 (wyd. 2), s. 348. Warto dodać, że badacz w dużej mierze utożsamia wygląd dawnego ogrodu warklańskiego z tym, jak go widział Michał J. Borch w swoim poemacie (zob. tamże, s. 348–349).

<sup>41</sup> Te miejsca można również odczytywać jako zwrot ku romantycznym tendencjom. Jak pisze Dymitr Lichaczow: „Romantyzm sprawił, że zamiast antycznych bóstw zaczęto personifikować moralne i estetyczne pojęcia, że powstawały świątynie poświęcone Przyjaźni, Miłości, Melancholii i inne podobne. [...] Szczególną cechą preromantycznych i romantycznych parków było pojawienie się wielkiej liczny nowych «znaków» (świątyni, altanek, chatki itp.), personifikujących pojęcia romantyczne. I tak na przykład w polskim parku romantycznym w Puławach, należącym do księżnej Czartoryskiej, a także w jej parku w Arkadii powstały

etyckich napisach znaków<sup>42</sup>. Widząc kamień z wrytym napisem, leżący na ziemi nieopodal *Wyspy Miłości*, zdumiewa się na przykład tajemnicą ludzkiej egzystencji. W trakcie wędrówki rychło okazuje się, że podjęty przez niego wysiłek nie przynosi rozczarowania. Młody szlachcic znajduje tu bowiem wszystko, co kocha. Symbolicznie oddaje więc hołd Bogu, chwalebny uczuciom – przyjaźni i miłości, ukochanej żonie – Eleonorze, wielkim polskim mężom, a nade wszystko królowi.

Inessa Swirida<sup>43</sup> wędrówkę bohatera poematu określiła jako „po-dróż moralną” przez pokusy świata doczesnego, zaś w architekturze i topografii Warklan dostrzegła ślady masońskiej proveniencji, wynikającej z lożowej przynależności jego właściciela, jednego z czołowych przedstawicieli ówczesnej warszawskiej masonerii. Według łotewskiej badaczki, do symboliki wolnomularskiej nawiązują między innymi inskrypcje, umieszczone na poszczególnych budowlach parku, np. *Chatce Pustelnika* czy pokrytej hieroglifami piramidzie, tj. *Przybytku Śmierci*. W dziele Borchy odnaleźć też można liczne analogie z wydanym w oficynie Nikołaja I. Nowikowa *Przewodnikiem dla W. M.* [Wolnych Mularzy – przyp. T. R. J.]. Kontekst masoński nie stanowi jednak najważniejszej płaszczyzny filozoficznej poematu. „Próba spojrzenia na park krajobrazowy oczyma członka loży wolnomularskiej jest [jak wyjaśnia badaczka – przyp. T. R. J.] tylko jednym ze sposobów interpretacji jego wieloznacznego programu”<sup>44</sup>. W naszkicowanym przez Borchę pejzażu warklańskiego ogrodu dopatrzyć się można niewątpliwie wpływu kilku konwencji. Jako „miłośnik antycznych starożytności”, założyciel parku skorzystał on z ulubionej formy klasyków. Opisał fragment przestrzeni, zorganizowanej i skomponowanej według określonego porządku. Przewidział w niej miejsce dla poszczególnych budowli, drzew, a także zwierząt oraz

ołtarze Miłości, Przyjaźni, Nadziei. Wdzięczności i Wspomnień. Stała tam także chatka gotycka poświęcona Melancholii” (por.: D. L i c h a c z o w, dz. cyt., s. 188, 208).

<sup>42</sup> Ryszard Przybylski tłumaczy, iż w poematach opisowych (głównie XVIII wieku) zwracano bardziej uwagę na hermeneutykę znaku, aniżeli na opis. Jak pisze: „Dlatego w poematach opisowych jest niekiedy tak mało czystych opisów. Niekiedy opis ogrodu sprowadza się do ukazania, a raczej zaznaczenia przedmiotów, do przekazania wyobrażeń o budowlach. Duże fragmenty zajmuje natomiast refleksja wywołana przez napotkany znak. Materią poematu nie jest bowiem rzeczywistość ogrodu, lecz tłumaczenie znaków, które go wypełniają” (R. P r z y b y l s k i, *Rozpacz libertyna*, dz. cyt., s. 144).

<sup>43</sup> I. S w i r i d a, *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń: park naturalny XVIII stulecia a wolnomularstwo*, przeł. M. Urbański, „Ars Regia” 1993, nr 2, s. 7–40.

<sup>44</sup> Tamże, s. 36.

egzotycznych roślin. Jednakże granice tego idealnie zaprojektowanego świata okazały się nie dość trwałe. Młodzieniec z warklańskiego parku, który spaceruje po ogrodzie, nagle burzy panującą tu harmonię. Podąża torem własnych marzeń. Daje się ponieść zmysłowej naturze oraz spontanicznym emocjom. Z czułością i uwielbieniem zwraca się ku swej Muzie, Eleonorze. Czyżby autor poematu sprzeciwiał się w ten sposób panującym wówczas modom? Lektura tekstu pokazuje, że Michał Jan Borch nie tylko sięgnął do tradycji sentymentalnej, ale tak, jak romantycy, otworzył serce. „Wzrok” uczonego zyskał dzięki temu szczególną zdolność<sup>45</sup>. Klasycystyczny pałac zamienił w zamek „na wyniosłym wzgórku”, a niewielką parkową sadzawkę w „Ocean Życia Ludzkiego”. Czytelne stały się wówczas enigmatyczne hieroglify i misternie zapisane inskrypcje. Warklański ogród, figura klasycystycznego ładu, odsłonił psychiczną rzeczywistość jego duszy<sup>46</sup>.

Spacer po warklańskiej posiadłości Borchów z końca XVIII wieku jest dziś możliwy praktycznie tylko dzięki *Nadpisom do ogrodu...* Nie zachowały się oryginały plany tego interesującego założenia pałacowo-parkowego autorstwa Michała Jana Borchy. Ów polsko-inflancki uczone sprawił jednak, że jego poemat zaczął w pewnym sensie pełnić funkcję takiego planu, jakkolwiek musimy zdawać sobie sprawę, że ta sentymentalna projekcja nie w pełni została zrealizowana w Warklanach. Poszczególne akapity utworu, niczym doskonale skonstruowana legenda, klarownie instruuja, w jaki sposób poruszać się po rozległym ogrodowym labiryncie, funkcjonującym w wyobraźni autora. Rozeznanie w terenie ułatwiają natomiast, logicznie rozlokowane w tekście poematu, punkty orientacyjne, jak m.in. *zamek, Taras, port, Ostrów Rozpatrywania, Wyspa Miłości, Chata Pustelnika, Dom Miłości Małżeńskiej, Przybytek Śmierci, Ołtarz Wieczności, świątynie Sławy i Cnoty*. Taką kartograficzną projekcją umożliwiły założenia angielskiego parku krajobrazowego, mówiące o topograficznej harmonii, naturalnej, aczkolwiek uporządkowanej przestrzeni, w końcu o wyznaczaniu granic. Hrabia Borch, jako obyty w świecie uczone, wychodząc naprzeciw modnym wówczas w Europie trendom, po prostu umiejętnie je wykorzystał. Był to przysłowiowy

<sup>45</sup> Korzystam i czerpię tutaj z koncepcji Ryszarda Przybylskiego (zob. t e g o Ź, *Ogrody*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 634–637).

<sup>46</sup> Zob. tamże, s. 635.

„strzał w dziesiątkę”. Przyjeżdżając do Warklan, możemy odczytywać po części „prawdziwą”, aczkolwiek „utajoną”<sup>47</sup> w sentymentalnym poemacie, mapę warklańskiego ogrodu, i to z końca XVIII wieku. Z tym hrabiowskim bedekerem odwiedzajmy zachowane warklańskie dobra. Tym bardziej że, jak trafnie zauważyła jedna z sióstr Brontë, „wielkie domy i piękne ogrody wymagają obecności”, aczkolwiek niekoniecznie „właściciela”<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> O „jawnych i utajonych”, „dawnych i nowych”, „prawdziwych i fikcyjnych” mapach literatury pisze Malcolm Bradbury we *Wstępie do Atlasu literatury*. Zob. *Atlas literatury*, red. M. Bradbury, przeł. A. Błasiak, D. Gostyńska, M. Jędrzejak, I. Libucha, Warszawa 1996, s. 10–11.

<sup>48</sup> Zob. Ch. Brontë, dz. cyt., s. 132.

## **At the Turn of Epochs? The Map of the Warklany Garden According to Count Michał Jan Borch (1753–1810)**

The article examines a literary representation of an amazing sentimental garden with reference to a real-life park from the end of the 18<sup>th</sup> century, localised in the vicinity of a classicist residence of the Borch family in Warklany, in former Polish Livonia (nowadays Latgale in Latvia). Its author is Michał Jan Borch from Warklany (1753–1810), a famous Polish Livonian, bibliophile, mineralogist, collector, traveller and writer. The object of the analysis is the poem written in 1795 and titled *Jardin sentimental du chateau de Warchland*. An imaginary walk through the former estate of the count is made possible by a map, which not only shows central points of the route, but also draws attention to their symbolism. The author of the article attempts to present an interpretation of the text's space based on cartographical projection, which was possibly intended by the poet himself.

**TERESA RĄCZKA-JEZIORSKA** – dr, pracę doktorską na temat *Polsko-inflancka literatura romantyczna* obroniła na Uniwersytecie Śląskim w 2013 r. Autorka książki „Przez fale rozeznac myśl wód”. *O romantycznych przedstawieniach rzeki w twórczości Adama Mickiewicza i Tarasa Szewczenki* (2012), współautorka *Atlasu polskiego romantyzmu. Świat – Europa – Polska* (2014).