

ANETA MAZUR

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego

OGRODY STIFTERA

Słowa kluczowe: ogród, Adalbert Stifter

Adalbert Stifter (1805-1868), klasyk austriackiej prozy XIX stulecia¹, należy bezsprzecznie do grona wielkich europejskich „pisarzy ogrodów”, a jego twórczość – do literackiego kanonu tego kulturowego toposu. Złożyło się na to kilka przyczyn: rustykalne korzenie biografii artysty; temperament plastyczny prozaika-malarza; bliski związek z klasycystyczną tradycją osiemnastowieczną (tzw. józefinizmem, czyli austriacką wersją oświecenia); a także podskórna skłonność tego biedermeierowskiego „poetyckiego realisty” do konwencji emblematyczno-alegorycznych, w czym niebagatelną rolę odegrało dziedzictwo Goethego². Oczywiście już sama atmosfera biedermeieru zapewniała sukces paradygmatowi ogrodu – dosłownej i mentalnej przestrzeni mieszczańskiego żywota – który z jednej strony ewokował bezpieczną wizję świata i życia jako ładu, z drugiej zaś umożliwiał przytulne rozkoszowanie się malowniczością natury. Można powiedzieć, że po romantycznych eksploracjach przyrody dzikiej i nieujarzmionej nadszedł czas wycofania się na bezpieczne pogranicze kultura/natura, gdzie tradycyjny światopoglądowo, konserwatywny estetycznie, choć równocześnie nieobcy postromantycznym

¹ O twórczości Adalberta Stiftera pisałam w następujących pracach: *Łagodne prawo pozytywizmu czyli katastrofista Adalbert Stifter*, „Znak” 1996, nr 2; *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001; *O (nie)obecności Adalberta Stiftera w Polsce*, w: *Spotkania Polska – Austria. Begegnungen Polen – Österreich*, red./Hrg. von B. Kmiec, Częstochowa 2005; „Witiko” (1868) – „stara baśń” Adalberta Stiftera, w: *Powieść historyczna dawniej i dziś*, red. R. Stachura, T. Budrewicz, B. Faron, Kraków 2006; *Anatomia „łagodnego prawa” – między literaturą a filozofią*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2009, nr 2 – a także w książce *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Opole 2007.

² I cała koncepcja klasycyzmu weimarskiego (starannie przemyślany motyw ogrodu występuje np. w *Powinowactwach z wyboru* Goethego). Badaczka tematyki ogrodowej w literaturze podkreśla, że tradycję idylliczną stworzyli pisarze (Teokryt, Wergiliusz), którzy w środowiskach miejskich tęsknili za utraconym życiem wiejskim i kontaktem z naturą. Zob. G. Finney, *The Counterfeit Idyll. The Garden Ideal and Social Reality in Nineteenth-Century Fiction*, Tübingen 1984, s. 12.

teżsknotom mieszkaniac biedermeieru czuł się najlepiej. W przypadku Stiftera można mówić o jeszcze jednej przyczynie: przestrzeń ogrodu jest u niego znakiem mniej lub bardziej jawnej utopii – twórczość wieloletniego inspektora i kuratora szkolnictwa Górnej Austrii, autora (niezrealizowanych) projektów reform oświatowych po 1848 roku, zawierała spory ładunek dydaktyzmu.

Motywy ogrodowe przenikają zarówno jego wczesne utwory, utrzymane w konwencji jean-paulowskiej (*Kwiaty polne/Feldblumen*, 1841), jak i opowiadania okresu dojrzałego (*Kolorowe kamienie/Bunte Steine*, 1853) oraz późną, kontrowersyjną dla współczesnych prozę powieściową i nowelistyczną (*Późne lato/Der Nachsommer*, 1857; *Zbożne porzekadło/Das fromme Spruch*, 1866). Ponieważ fabularność Stifterowskiej epiki jest bardzo specyficzna, pozbawiona wyrazistej akcji, zagubiona w rozlewnych, precyzyjnie malarskich opisach, wstrzymywana przez monologi narratora bądź postaci – zasadniczą dynamikę wyznacza w niej ruch bohaterów w przestrzeni, czyli ich przemieszczanie się w krajobrazie: bipolarna wędrówka między dwoma punktami (przestrzeń swojska a obca/oswajana/gościnna) lub cykliczne krążenie po przydomowym sacrum okolicy. Przestrzeń ogrodu występuje tutaj w najróżniejszych wariantach i konfiguracjach. Widzimy skromne ogródki zamożnych wieśniaków lub rzemieślników, przydomowe zacisza miejskich rezydencji mieszczańskich, a najczęściej malownicze, utrzymane w stylu romantycznym ogrody-parki rozległych posiadłości ziemskich. W ogrodach dojrzewają dzieci, kształci się młodzież, sprawdza się w pracy wiek dojrzały; tam rozgrywają się perypetie miłosne i rodzinne, tam dochodzi do rozstrzygnięć losowych w biografii bohaterów. Ogrody budują tło wizyt towarzyskich oraz refleksyjnych dialogów perypatetyków: przechadzają się tam mentorzy i ich uczniowie. Ogrody wreszcie stają się rodzajem krajobrazu wewnętrznego wielu postaci – emblematem ich charakteru, kondycji, osobowości. Słowem, stanowią przestrzeń życiową, *Lebensraum*, ale i sposób życia, *modus vivendi*.

Jak zauważa jedna z badaczek tematu, w wieku XIX „ogród literacki emancypuje się wprawdzie od typowej topiki, pozostaje ona jednak w nim obecna *implicite*. Motyw ogrodu z epoki mieszczańskiej zawiera tradycyjne elementy utopii, idylli, bukolik, *locus amoenus* i baśni, niezależnie od tego, czy autor był tego świadomy – nawet jeśli ironizował”³. Nic więc dziwnego, że w twórczości Stiftera spotkać można niemal całą gamę topiki ogrodowej znanej z dziejów kultury: sielankowe ustronia dzieciństwa i młodości, wergiliańskie przestrzenie agromomicznych zabiegów skrzętnych gospodarzy-ogrodników⁴, pozamiejskie azyle

³ B. Weber, *Der literarische Garten im bürgerlichen Zeitalter. Die Motive Park und Garten in den Prosawerken von Mörike, Storm und Fontane*, Düsseldorf 1991, s. 319. Przekł. mój (A.M.), jak i we wszystkich przypadkach, w których nie podaję tłumacza.

⁴ O inspiracjach Wergiliańskich u Stiftera pisze m.in. Robert Mühlher (*Et in Arkadia ego. Das Bild der Gartenlaube bei Adalbert Stifter*, w: *Adalbert Stifter. Studien und Interpretation. Gedenkschrift zum 100. Todestage*, hg. v. Lothar Stiehm, Heidelberg 1968).

ucieczki od urbanizacji, bukoliczne scenerie miłości, ogrody-parki wanitatywnej kontemplacji, matryce raj (locus amoenus, hortus conclusus). A także różnorodność kwiatno-ogrodowych poetyk: od dekoracyjnej, salonowej mowy kwiatów, poprzez nastrojowe scenerie dumań, stylizowane idylle i arkadie, rodzajowo-werystyczne deskrypcje pejzażu, po symboliczno-alegoryczne przestrzenie, kryjące filozoficzną koncepcję świata. Trudno jednak podać przykłady typów „czystych”. Ogród Stifterowski to zarazem romantyczny park krajobrazowy, wzorcowo prowadzony sad i ogród botaniczny, bukoliczna świątynia dumania oraz ogród sztuk i nauk w jednym. Dominującym motywem jest u niego (jak przystało na kontynuatora klasyki weimarskiej, *Bildungstradition*) podstawowy rys ontologii ogrodu, czyli równowaga między żywiołami natury i kultury⁵. W takiej postaci motyw pojawia się już w jednym z debiutanckich, lirycznych opowiadań, gdzie bohater snuje marzenia o artystycznym „Tusculum”, willi położonej malowniczo nad górskim jeziorem: rośliny i marmury posągów mają wypełniać hol o szklanym dachu, płaski dach willi jest wiszącym ogrodem, nad którym wznosi się obserwatorium astronomiczne, w ogrodzie kwiatowym znajdują się oranżerie i „całkowicie szklane salony”, gdzie można „niczym w latarni unosić się pośród rajskiego widoku”, w rozległym sadzie usytuowany jest „gabinet fizyczny”, a „parku nie ma żadnego, bo założyła go wokół sama natura, z jeziorami, strumykami, halami, skałami, lasami, ośnieżonymi szczytami alpejskimi itd.”⁶. Interesujące, że klasyczny locus amoenus (budowla w stylu „starogreckim”) i romantyczna arkadia łączą się tu z elementami zaskakująco nowoczesnymi; szklany *Crystal Palace* będzie za dziesięć lat symbolem postępu techniki na wielkiej wystawie światowej w Londynie (1851).

Poniżej omawiam trzy reprezentatywne dla Stiftera wątki na przykładzie wybranych tekstów o najciekawszej poetyce.

Ogród – ikona wnętrza

Przestrzeń (roślinność) ogrodu niejednokrotnie stawała się symbolicznym pejzażem wewnętrznym, począwszy od biblijnej *Pieśni nad pieśniami*, poprzez alegoryczne ogrody średniowiecza, moralitetowo-baśniowe przestrzenie inicjacji,

⁵ U Stiftera mamy idealną ilustrację kulturowego obszaru mediacji: nie tylko między naturą i kulturą, ale przestrzenią (nomadyzm) i miejscem (osiadłość), wolnością i bezpieczeństwem, a także między życiem i śmiercią (zob. A. Gomółka, *Przestrzeń ogrodu – przestrzeń mediacji*, w: *Przestrzeń ogrodu. Przestrzeń kultury*, red. G. Gazda, M. Gołąb, Kraków 2008).

⁶ A. Stifter, *Feldblumen*, w: idem, *Sämtliche Erzählungen nach den Erstgedrucken*, hg. von Wolfgang Matz, München 2005, s. 82, 83. Wszystkie cytaty z opowiadań za tym wydaniem, które oznaczam skrótowo S, podaję numery stron. Teksty Stifterowskie istnieją w kilku redakcjach; tutaj opieram się na wersjach pierwotnych, które uległy później niejednokrotnie przekształceniom, nie są one jednak istotne z punktu widzenia omawianego motywu. Wszystkie cytaty z tekstów Stiftera oraz opracowań obcojęzycznych podaję w przekładzie własnym – z wyjątkiem *Brygitty*, przetłumaczonej już wcześniej na język polski przez Marię Gero-Rożniewicz (zob. przypis 12).

po liryczne „korelaty obiektywne” symbolizmu⁷. U Stiftera sceneria ogrodu pełni czasem funkcję żartobliwego tła, podkreślającego osobliwość postaci (np. biedermeierowski dziwak sportretowany na tle grządek sałaty), ale częściej urasta do rangi głównego obrazu charakteryzującego postać – a nawet głównego przesłania tekstu. W noweli *Stary kawaler* (*Der Hagestolz*, 1845) ogrodowe pejzaże stają się nośnikami antynomii starość/młodość. Pierwszą reprezentuje tytułowy starzec, zapowiedziany w incipicie utworu ewangeliczną, botaniczną metaforą („A nieurodzajne drzewo figowe będzie wycięte i w ogień rzucone”, S 649), drugą zaś – jego młody krewny, stojący u progu dorosłego życia. Zgorzkniały samotnik rezyduje na niedostępnej wyspie górskiego jeziora, w pełnym rupieci poklasztornym gmachu, wokół którego roztacza się zapuszczony, porastający zielskim sad. W tekście nie ma żadnej innej ewokacji zagubienia, psychicznej izolacji oraz ruiny prywatnej egzystencji niż ten symboliczny krajobraz zewnętrzny (kojarzący się z Böcklinowską *Wyspą umarłych*); jak zwykle, enigmatyczna narracja Stifterowska unika prezentacji wnętrza bohatera. Obraz nabiera przejmującej wymowy w konfrontacji z miejscem, skąd przybywa młody człowiek: zadbany ogródek jego rodzinnego domu, wypełniony skrzętną pracą, kwitnieniem i owocowaniem, to wcielenie biedermeierowskiej, rodzinnej *Gemütlichkeit* oraz figura beztrudnej, naiwnej młodości, która dobiega jednak kresu. Natrętnie eksponowany motyw bolesnego pożegnania z domowym pejzażem zastyga w topos wygnania z raju. Pobyt w saturnicznym królestwie starca, który, złakniony odległej, nierozumiejącej młodości chłopca, przez dłuższy czas wbrew jego woli przetrzymuje go we wrogiej mu (dosłownie i mentalnie) przestrzeni, kończy się swoistym wtajemniczeniem młodości w gorycz niespełnionej egzystencji. *Stary kawaler* to wzajemna hermeneutyka dwóch krańców ludzkiego życia, rozpisana na dwa typy przydomowego pejzażu. Do bliższego porozumienia nie dochodzi – tak jak chłopcu penetrującemu okolice zapuszczonego ogrodu nie udaje się zadomowić w opasanej murem przestrzeni ogrodu, tak starcowi nie udaje się skutecznie otworzyć i uwolnić od zdławionych emocji.

W większości tekstów Stiftera starannie pielęgnowane ogrody są obrazem pracy bohatera nad sobą. To oczywista wizualizacja mieszczańskich cnót pracowitości i gospodarności, a także wielka metafora tradycji *Bildung*: etycznego i duchowego dojrzewania jednostki⁸. Ale równie często kultywacja ogrodów staje się sposobem na zagłuszenie wewnętrznego niepokoju, sygnałem zbliżającego się

⁷ Także w literaturze wiktoriańskiej Anglii „ogrody odzwierciedlają swoich właścicieli; właściciele odzwierciedlają swoje ogrody” (M. Waters, *The Garden in Victorian Literature*, Aldershot 1988, s. 305).

⁸ I znów podobnie w literaturze angielskiej, gdzie praca w ogrodzie to „cnotliwa aktywność, która poprawia jakość życia tych, którzy się w nią angażują”, jak pisze wyżej cytowany badacz (tamże, s. 307). Termin *innere Bildung* („rozwój wewnętrzny”), który pojawił się jako odpowiednik *inward form* Shaftesbury’ego, odsyłał do idei kształtowania człowieka na podobieństwo i obraz (*Bild*) Boga, a sama koncepcja była idealizacją etosu antycznej Grecji (zob. G. Finney, op. cit., s. 60, 62).

kryzysu życia. Bohaterowie opowiadania *Leśny wędrowiec* (*Der Waldgänger*, 1846) – studium powstania i rozpadu rodziny – wypełniają pustkę swojej bezdzietności troską o mieszkanie i otoczenie, a fakt, iż w momencie poprzedzającym katastrofę trwają prace związane z zagospodarowaniem nowo założonego ogrodu przy nowo wzniesionym domu, jest wymowny. Po krytycznej rozmowie małżonków, w której po raz pierwszy pada propozycja rozwodu, narrator prowadzi bohaterów do ogrodu:

Minęli kwiaty, łagodnie połyskującą oranżerię, przeszli obok fontanny, którą Georg urządził wykorzystując ciśnienie wody przesączającej się przez skały wysoko w lesie, minęli grządki kapusty, której błękitnawe, grube, nastroszone liście muskały skraj sukni Corony, drzewa śliw, nowy, dopiero co urządzony szpaler, niskopienne drzewka owocowe, jabłonie, które wczesną wiosną nadeszły z Francji – a w końcu miejsce, gdzie wynajęci robotnicy zajęci byli usuwaniem kamieni z ziemi, tak aby za rok można było powiększyć ogród, dołączając doń kolejny kawałek gruntu. Potem nadszedł wieczór – wreszcie noc – i udali się na spoczynek [S 1030].

Rzeczowy katalog starannie zagospodarowanych części ogrodu to metafora *status quo* jego właścicieli. Obchodząc przestrzeń posiadłości, małżonkowie lustrują jakby swoje życie, uświadamiając sobie, co posiadają, czym są i co mogą utracić. Równocześnie monotony rytuał przechadzki i codziennych widoków ma działać uspokajająco. Stifterowskie narracje wydają się ilustracją tezy o osiemnastowiecznej sztuce ogrodniczej, która według niektórych spełniała zadania „terapeutyczne”: stwarzając „sposobność do ruchu” oraz umożliwiając „zawsze ruch prowadzący nas przez to, co znane [...]”. Ogród jako «sztucznie ukształtowana natura» (*artificial wildness*) oszczędza nam szoku nowości, łagodzi wewnętrzny niepokój, o którym tak przejmująco pisał Pascal, i jednocześnie zabezpiecza nas przed gwałtownym uderzeniem tego, co będąc całkowicie nieznanym, mogłoby porazić naszą wyobraźnię⁹. Przed takim wtargnięciem niespodziewanego, tego, co nowe i groźne, chronią biedermeierowskie ogrody – a tym bardziej ogrody Stiftera, piewcy „łagodnego prawa”¹⁰ umiaru i zwyczajności.

Groźbę taką uwidoczniają szczególnie historie fabularne, gdzie aktywność ogrodnicza (rolnicza) bohaterów służy okiełzaniu zgubnych namiętności. Jedną z bardziej znanych nowel Austriaka, tym razem studium rodzinnego dramatu ze szczęśliwym zakończeniem (*Brigitta*, 1843), ukazuje, jak brak wzajemnej tolerancji i nieumiejętność przebaczenia doprowadzają partnerów do rozłąki – i jak odnajdują się oni ponownie na drodze cierpliwej, żmudnej uprawy ziemi i własnego krnąbrnego charakteru. Brzydka Brygida i piękny Stefan od początku stanowią ryzykowną parę, co też szybko potwierdza rzeczywistość; mężczyzna ulega

⁹ T. Sławek, *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii”*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 73.

¹⁰ O tej fundamentalnej kategorii światopoglądu Stiftera piszę w szkicu *Anatomia „łagodnego prawa”*... (zob. też A. Stifter, *Kolorowe kamienie* [Przedmowa], tłum. A. Mazur, „Znak” 1996, nr 2).

fascynacji piękną dziewczyną z sąsiedniego majątku. Po scenie pełnej wzajemnej nienawiści małżeństwo rozstaje się na wiele lat, żyjąc w separacji, on w ustawicznych wożach i przelotnych romansach, ona zagrzebana na węgierskiej prowincji, bez reszty oddana wychowywaniu syna oraz prowadzeniu wzorcowego gospodarstwa¹¹. Jako pierwsza dojrzewa wewnątrz, w samodzielności i bólu, Brygida; uprawa roli przekłada się tu w sposób bezpośredni, jako terapia i symbol reintegracji osobowości, na stopniowe wzrastanie silnego, spokojnego charakteru, zdolnego do samokontroli, autokrytycyzmu i przebaczenia: „jej dusza rozkwitała, niebiosa zsyłały jej twórcze pomysły. Zbocza pokryły się gęstą zielenią, szemrały źródelka, szeptały winorośle – słowem: w kamiennej jałowej pustce powstał bohaterski poemat”¹². Rozwój wewnętrzny Stefana trwa nieco dłużej: „tryskało z niego coś tak pierwotnego, naturalnego, jakby człowiek ten, choć dobiegał pięćdziesiątki, zachował dotąd czystość duchową, ponieważ nie mógł znaleźć wewnętrznego pogodzenia”¹³. Znamienne, że do roli męża i ojca dorasta w późnym wieku, dopiero gdy osiedla się w sąsiedztwie żony i wstępuje w jej ślady. Bohaterowie „pielęgnując ogród – stwarzają siebie”¹⁴.

Inną wersję zmagania z ziemią, tożsamych z pokonywaniem własnej słabości, ukazuje historia *Siostr* (*Die Schwestern*, 1845). W odludnej, górzystej części Tyrolu, na niewielkiej posiadłości osiada zubożała włosko-niemiecka rodzina, rodzice wraz z dwiema dorosłymi córkami. Stabilizację materialną, a potem wręcz finansową prosperity osiągają dzięki ofiarnej pracy młodszej z sióstr, Marii, która na górskim pustkowiu zakłada dochodowe gospodarstwo warzywne i kwiatowe¹⁵. To zaiste ciekawa reinterpretacja maryjnego motywu Pięknej Ogrodniczki, *hortus conclusus*, a także przewrotna ewokacja ewangelicznej postaci praktycznej Marty, która otrzymuje tutaj imię oraz pozytywne piętno swojej siostry Marii. Asocjacja tym bardziej wyraźna, że gospodarnej ogrodniczce Stiftera również towarzyszy eteryczna, uduchowiona siostra, utalentowana skrzypaczka Kamila: „nader delikatna, krucha i szlachetna, ale było w niej coś dziwnego, jakies zwiędnięcie i przekwitnięcie, jakby gnębiła ją skryta troska i trawiła wewnętrzna

¹¹ Chodzi m.in. o meliorację bagiennych gruntów, płodozmian oraz intensywną hodowlę bydła w celu uzyskania nawozu. Prototypem Stifterowskiej postaci mogła być rozwiedziona i niezależna Helena Charlotta von Lestwitz (von Friedland; 1754-1803), właścicielka wzorowo prowadzonych majątków w Brandenburgii, tuż za Odrą na zachód od Gorzowa Wielkopolskiego (zob. P.A. Schoenborn, *Adalbert Stifter: Sein Leben und Werk*, Tübingen 1999, t. 2, s. 342-351). *Brigitta* dotyczy jednak Węgier i ma wyraźny podtekst społeczno-narodowy, jako pochwała pionierskich możliwości drzeмиących w glebie i ludzie tego kraju.

¹² A. Stifter, *Brigitta*, tłum. M. Gero-Rożniewicz, w: *Dawna nowela niemieckojęzyczna*, wyb. i wstęp G. Koziłek, Warszawa 1979, t. 1, s. 686.

¹³ *Ibidem*, s. 654.

¹⁴ A. Gomółka, op. cit., s. 56.

¹⁵ Podobnie przedsiębiorcze bohaterki-ogrodniczki pojawiają się w powieściach Kraszewskiego i Zofii Urbanowskiej (zob. ciekawe omówienie motywu ogrodnika w książce Ewy Ihnatowicz *Proza Kraszewskiego. Codziennosc*, Warszawa 2011, s. 258-277).

zgrzyzota”¹⁶. Melancholicznej introwertyczce zostają przypisane kamienny pejzaż górskiego płaskowyżu¹⁷ oraz „sztuczna” przestrzeń klasycznego ogrodu, z milczącą fontanną i niejasnym zarysem ozdobnych roślin na tarasach, gdzie nocą rozbrzmiewa jej gra, upajająca, tajemnicza i niepokojąca, jeśli nie wręcz demoniczna. Pejzaże te mają wyrażać chorobliwą namiętność do sztuki, która grozi genialnej amatorce destrukcją osobowości. Tymczasem zalane dziennym światłem ogrody, w których gospodaruje zrównoważona Maria-Marta, są przede wszystkim bujne i zdrowe; ich krzepka moc uzdrawia nie tylko warunki bytowe rodziny, ale i niedoszlą ofiarę sztuki, Kamilę, która ostatecznie wychodzi za mąż za sąsiada, pomagającego rozwinąć ogrodnicze przedsięwzięcie. Fakt, iż wcześniej zakochuje się on w Marii i ją pierwszą prosi o rękę, jest nieprzypadkowy; witalny fluid, związany z uprawą ziemi i roślin, najpierw przepływa jakby przez dwie osoby, aby spocząć na trzeciej – ogrodniczka wyrzeka się swego uczucia na rzecz artystki, by wyrwać ją z zakłętą kręgu estetyzmu i przywrócić normie kobiecego, rodzinnego życia¹⁸. Sama pociechę znajduje oczywiście (jakże by inaczej) w intensywnej pracy ogrodniczej.

Brigitta i *Siostry*, te nieco egzotyczne z punktu widzenia Austriaka georgiki, węgierska i tyrolska, głoszą w równym stopniu pochwałę homeryckiego trybu życia oraz niezakłóconego rytmu hezjodowych pracy i dni:

[...] samotność i siła, tkwiące w tych zajęciach, przywodziły mi na myśl starych, potężnych Rzymian, którzy także kochali się w uprawie ziemi [...]. Jak piękne i naturalne [...] jest przeznaczenie rolnika [...]. W swej naiwności i różnorodności, w pierwotnym współżyciu z przyrodą, która jest beznamiętna, bliskie jest ono legendy o raj¹⁹.

Charakterystyczne dla Stiftera, że uroda tych zajęć polega na wyzbyciu się namiętności, czego uczy się człowiek od bezświadomej, obojętnej natury – a sztuka rolnicza (ogrodnicza), neutralizując szkodliwe emocje (erotyczne lub estetyczne), przybliża do stanu raju. Równie charakterystyczne, że w obu antropologicznych studiach chodzi głównie o triumf cywilizacyjnej ingerencji człowieka nad naturą pierwotną (co najwyżej o ich idealną symbiozę). Podkreśla to natrętnie eksponowany kontrast zadbanych posiadłości, zagubionych niczym skrawki ziemi obiecanej, oraz bezkresnych horyzontów puszczy czy kamiennego płaskowyżu, stylizowanych na pierwotne i dziewicze krajobrazy: „po drugiej stronie winnicy zaczynała się pustynia”; „park [...] był ujarzmioną puszcza [freundliche Wildniss], ogrodzoną i utrzymaną w porządku, poprzecinaną drózkami”; „gęsty, dziki las dębowy, [...]

¹⁶ S 1059. „Nasze dziecko umrze [...]. [...] im dłużej trwa to wszystko, tym bardziej ona ucieka do skrzypiec, by powierzać im swoje gasnące życie” – powiada ojciec Kamili (S 1085-1086).

¹⁷ „Czarny głaz” z „uschniętym świerkiem” na szczycie oraz „grupa skał” na pustkowiu (S 814, 850) – to alegoryczne dekoracje, w jakich ukazana zostaje postać Kamili.

¹⁸ Taki finał występuje w ostatecznej wersji utworu; we wcześniejszej zakończenie pozostaje otwarte, w momencie gdy oferta matrymonialna zostaje odrzucona przez Marię.

¹⁹ A. Stifter, *Brigitta...*, s. 670.

poprzecinany został ścieżkami, strumyki obramowano krzakami, a wśród zieleni śmigają sarny”²⁰. A jednak biedermeierowska ikona bezpiecznej przestrzeni życiowej to w istocie małe pole manewru i pozorna idylla; ingerencja ze strony nieokiełzanych żywiołów jest w każdej chwili możliwa, i trzeba żyć z tą świadomością. Mówią o tym staranna likwidacja wilków przed ogrodzeniem parku i wypuszczeniem tam saren oraz symboliczny epizod wtargnięcia zimą wygłodniałych zwierząt na teren majątku – znak, iż sztuczna arkadia ogrodu nie może czuć się całkowicie bezpieczna przed drapieżnością przyrody, tak jak największa miłość nie gwarantuje lojalności i posłuszeństwa zmysłów. Mówią też o tym niepokojąca martwota górskich pustaci Tyrolu oraz kamienne głązy na terenie ogrodu – uporczywe wydzieranie górom ziemi pod ogród, wkraczanie agrokultury na dziewiczy teren przyrody to zadania równie żmudne jak odpieranie wyniszczającej *melancholia generosa*.

Jaka samotność! Niczym wyspa leżał biało tynkowany dom w zieleni swoich drzew i warzyw na tle szaroniebieskawego, mieniącego się fioletem podłoża [...]. Łupkowe dachy budowli nie wyróżniały się z szarości gruntu, lecz wyglądały jak sterty kamieni, zalegające wszędzie dookoła na górskich stokach. Także drewniane szopy i zabudowania gospodarcze wyglądały jak rozrzucone na zieleni kamienie, które [...] naprawdę pokrywały ziemię ogrodu, tym liczniej, im głębiej posiadłość wchodziła w naturalny krajobraz okolicy. I był dom jak biało-zielona róża wyszyta na tle szarego pejzażu. [...] Nad tym wszystkim rozciągała się cisza tak głęboka, że obecność ludzkiej siedziby jeszcze bardziej pogłębiała uroczystą atmosferę pustkowie [S 843].

I właściwie nie jest do końca jasne, przynajmniej w *Siostrach*, na stronę którego żywiołu przechylają się szale wagi w ogrodniczej działalności człowieka: kultury czy natury (a po jej stronie jest w tej noweli żywioł sztuki, zgodnie z paradygmatem romantycznym).

Z zapasów tych na pewno zwycięsko wychodzi natura w baśniopodobnej, parabolicznej noweli *Łyszczyk* (*Katzensilber*, 1853)²¹. I tutaj ogród funkcjonuje jako miejsce uporczywej, troskliwej agrokultury w niesprzyjających warunkach:

[...] w tym wyżynnym kraju, pełnym pagórków o zalesionych szczytach, nie ma ogrodów we właściwym tego słowa znaczeniu; ostre zimy, jesienne i wiosenne przymrozki nie sprzyjają pielęgnacji roślin. Właściciel majątku zarządził temu w ten sposób, że posadził drzewka w pobliżu stromego, piaskowego zbocza, które gromadzi ciepło słonecznych promieni – i tam, w przytulnym, wyżej położonym miejscu, osłoniętym od mrozów i zachodnich, północnych czy wschodnich wiatrów, na miękkiej, soczystej murawie szlachetne szczepki rozwijają się prędko, przynosząc coroczne plony w postaci wielkich czarnych czereśni, wiśni, grusz i jabłek o rumianych policzkach. [...] W ciepłe lata udają się tam nawet brzoskwinie i morele, osłonięte specjalnym murkiem, jeśli tylko nie zapomni się ich okryć matą w chłodne, wiosenne wieczory. [...] Idąc piaskowym stokiem pod górę, dochodzi się do skały, która stanowi trzon wzniesienia i konsoliduje usypisko,

²⁰ Ibidem, s. 658, 663, 688.

²¹ Ze zbioru *Kolorowe kamienie*, przeznaczonego głównie dla młodszych czytelników i opowiadającego historie dziecięcych bohaterów. Tytuły utworów nawiązują do minerałów, tutaj chodzi o ingrediencję granitu, połyskującą srebrno mikę (w oryginale: *Katzensilber*, „kocie srebro”).

tak że nie usuwa się ono na ogród; skała ta również w niemałym stopniu przyczynia się do kumulacji ciepła. Stromym zboczem stoku oraz wzdłuż skały wije się ścieżka o mocnych poręczach, z góry bowiem roztacza się ładny widok na dom, ogród i całą okolicę. W paru miejscach właściciel sporządził nawet ławeczki, by móc spokojnie usiąść i podziwiać pejzaż. Za skałą w kierunku północnym ciągną się gęste zarośla, za nimi, na wznoszącym się ciągle zboczu, rosną pojedyncze dęby i brzozy, a na samym szczycie zamyka scenerię iglasty las [S 1221-1222].

Jak zwykle u Stiftera, sceneria ogrodu przechodzi płynnie w pejzaż naturalny. W *Łyszczyku* przestrzeń ogrodowa staje się zarówno dosłownym, jak i symbolicznym terenem pogranicznym: między światem uładowym i cieplarnianym, w którym wychowują się dzieci z podgórskiego majątku, a naturalnym środowiskiem łąk i lasów, w które wkraczają podczas letnich wycieczek. Owo ustawiczne, wahadłowe przekraczanie pogranicza wypełnia większą część fabuły, a próba mediacji obu światów jest podstawowym tematem utworu. Po drugiej stronie ogrodu, po stronie natury, dzieci na skraju lasu spotykają tajemniczą, urokliwą postać „śniadej dziewczynki” o niewyjaśnionym pochodzeniu i statusie społecznym – prawdopodobnie zagubione cygańskie dziecko – którą z czasem oswajają jako ulubioną towarzyszkę zabaw. Kluczowe epizody fabularne to dwie żywiołowe katastrofy, nawałnica z gradobiciem oraz pożar majątku, podczas których nieznane dziecko, wiedzione naturalnym instynktem oraz niezwykłą przytomnością umysłu, ratuje życie „dzieciom kultury”. W obu przypadkach ogród zostaje poważnie zniszczony, jakby na znak, iż wobec niszczyielskiego żywiołu natury cywilizacja nie ma żadnych szans, a jakakolwiek mediacja pomiędzy nimi jest złudzeniem. Do tego samego wniosku prowadzi próba socjalizacji na poły dzikiej istoty; po wielu latach zadomowienia, zżycia z rodziną i obycia z kulturą dorosła już dziewczyna ucieka, z równie niewyjaśnionych powodów, jak się pojawiła. Ucieleśniając jakby nieuchwytną substancję natury „samej w sobie”, osobiwa bohaterka przedstawia zarówno jej kreatywną, zbawczą i łagodzącą moc – jak i jej całkowitą nieprzystawalność do paradygmatów ludzkiej cywilizacji²². Zapewne nie przypadkiem kluczowe sceny wkraczania w świat cywilizacji i wychodzenia zeń odbywają się na pogranicznej ziemi ogrodu, przy tym samym piaskowym zboczu, na którym próbuje się hodować rośliny niedostosowane do lokalnego klimatu.

Jak widać, Stifterowski motyw ogrodu nigdy nie jest całkowicie wolny od podtekstu metafizycznego; człowiek to ogrodnik na ziemi nadanej (i zadanej) mu przez Boga na zagospodarowanie i na pamiątkę raju. Ikona raju – dzieciństwa, młodości, miłości, niewinności – także prześwituje w każdej niemal ogrodowej scenerii tej prozy. W niektórych utworach tropy te dochodzą do głosu wyraźniej.

²² „Śniada dziewczynka [*Braunmädchen*]”, postać o mieszanym, realistyczno-parabolicznym statusie, jest owym tytułowym „srebrem”, po które wyciągają ludzie ręce, które jednak traci na urodzie wydobyte z naturalnego otoczenia. Badacze wskazują na pokrewieństwo tej postaci z Mignon, wcieleniem spontanicznej, poetyckiej kreacji w *Latach wędrówki Wilhelma Meistra* Goethego.

Oeconomia divina

Można mówić o dwóch wersjach tego toposu w twórczości Stiftera: wczesnej, postromantycznie lirycznej, oraz późnej, werystycznie klasycystycznej. W obu przypadkach Boski ład ogrodu prezentują – werbalnie lub eksperymentalnie – siwowłosi, doświadczeni starcy-mentorzy, pełniący rolę nauczycieli i wychowawców młodzieży. Wczesny, niemal debiutancki *Ostęp* (*Der Hochwald*, 1842) to przygodowo-sensacyjny obrazek w stylu historycznego romansu. W czasie wojny trzydziestoletniej jeden z feudałów ukrywa dwie niedorośłe córki przed naciągającą nawałą wojsk szwedzkich w głębokim, odludnym lesie, jednak i tam dosięga rodzinę fatum; miłość szwedzkiego rycerza do jednej z dziewcząt wskutek nieprzewidzianych perypetii sprowadza zagładę na obleżony zamek i śmierć na jego właściciela, ginie też nieszczęsny trubadur. Większość tych wydarzeń poznamy z „mowy posłańców”; centrum fabularne tekstu buduje pobyt uciekinierek w głębi Bawarskiego Lasu, w majestatycznym królestwie przyrody – równie dziewiczym i niewinnym jak (pozornie) one same. Podług biblijnej lekcji przyrody, jaką wyklada im stary myśliwy, właśnie leśny ostęp jest prawdziwym Ogrodem:

[...] las jest też piękny, nieraz wydaje mi się, że jest jeszcze piękniejszy niż piękne ogrody i pola, jakie zakłada człowiek, bo to jest też ogród, tylko ogród bogatego i wielkiego Pana, który uprawia go przy pomocy tysięcy robotników; nie ma w nim żadnego chwastu, ponieważ Pan kocha i szanuje każde źdźbło – każdego potrzebuje dla tysięcy swoich gości. [...] zacząłem stopniowo przysłuchiwać się mowie lasu, podsłuchiwałem ją i w końcu zacząłem rozumieć jej znaki, wszystkie one, wspaniałe i tajemnicze i cudowne, pochodzą od wielkiego Ogródnika, który, jak mi się często zdawało, dopiero co przeszedł gdzieś między drzewami [S 289-290].

Ostatnie zdania to parafraza biblijnego opisu raj, gdzie pierwsi ludzie szli „kroki Pana Boga przechadzającego się po ogrodzie” (Rz 3,8). Nie przypadkiem słowa Księgi Genesis odnoszą się do sytuacji tuż po upadku Adama i Ewy; i u Stiftera rajski ogród lasu zostaje niejako sprofanowany przez prywatne i historyczne wypadki losowe – hybris miłości i polityki okazuje się grzechem pierwotnym ludzkości, niegodnej wręcz kontaktu z nieskażoną i niewinną (choć doskonale obojętną wobec ludzkiego nieszczęścia²³) przyrodą. Powtarza się historia wygnania z raj; tylko stan dziecięcej nieświadomości mógł uchronić dziewczęta od nieszczęścia i ocalić świat, w którym trwał boski porządek. Po powrocie siostr do ruin spalonego zamku (i zniszczonego życia) stary Georg pali leśne schronisko i zasiewa nasiona drzew, by miejsce to na powrót objęła w posiadanie „dziewicza głusza” (S 359), a po ludzkim pobycie nie pozostało śladu.

²³ Rajskie sanktuarium to tylko jedno oblicze przyrody, ukazane w *Ostępie*, drugie przynależy do porządku czysto geologicznego czy biologicznego: jak sugeruje narrator, rzekomo uduchowione piękno krajobrazu, które spokojnie roztacza się nad pejzażem zniszczeń i nieszczęścia, może być jedynie podmiotową projekcją człowieka – cudowna „mowa znaków” byłaby zatem złudzeniem, a ogród natury byłby pusty i niemy.

W *Późnym lecie*, powieści z ostatniego okresu twórczości, motyw *oeconomia divina* zostaje pozbawiony melodramatycznej i lirycznej oprawy, nabiera za to wyrazistego sensu parabolicznego i alegorycznego – nie tracąc równocześnie na bogactwie werystycznej, plastycznej prezentacji. Ogród pojawia się tutaj znowu jako dosłowna przestrzeń majątku ziemskiego, część harmonijnie zespolonej natury i kultury (wiejska rezydencja przypomina swoiste muzeum sztuk i nauk), *pars pro toto* idealnie urządzonego, utopijnego gospodarstwa. W takiej scenerii przebiega proces dojrzewania młodego Wiedeńczyka, przybysza z zewnątrz, który podróżując po okolicy przypadkowo trafia do majątku, zwabiony pięknem jego ogrodu, i odtąd odwiedza to miejsce regularnie, dojrzewając intelektualnie i emocjonalnie, aż jego życie nabierze „prostoty, oparcia i znaczenia”²⁴.

Schemat fabularny powieści pokrewny jest inicjacyjnej, baśniowej paraboli, a sceneria ogrodowa przypomina zaczarowany ogród, pełen tajemnic, stopniowo poznawanych i przyswajanych. Nie przypadkiem właśnie ogrody funkcjonują jako symboliczna przestrzeń najważniejszych inicjacji i doświadczeń „adepta”: począwszy od pierwszej lekcji pogładowej na temat symptomów nadciągającej burzy, po pełną odniesień literackich i naukowych scenę oświadczeń, wieńczących życiowy *Bildungsweg* bohatera. Analogia między dorastaniem do goethowskiej pełni egzystencji oraz troskliwymi zabiegami ogrodnika jest kluczową tezą powieści. Proces dojrzewania przebiega w myśl „łagodnego prawa”, które teraz, w późnej twórczości Stiftera, rozrasta się do monstrualnego, rygorystycznego nakazu unikania wszelkich gwałtowniejszych emocji, mogących naruszyć labilne *status quo* biedermeierowskiej (a może w ogóle ludzkiej) równowagi²⁵. W pokazowym eksperymencie „prowincji pedagogicznej” *Późnego lata* wzorcowe człowieczeństwo dojrzewa pod kloszem sztucznych, cieplarnianych warunków. Nie przypadkiem stałym elementem Stifterowskich ogrodów są oranżerie, ekstremalna forma *artificial wildness*, gdzie pod kloszem rozwijają się piękne, delikatne rośliny. Leitmotiv szklarni pojawia się w tej powieści zaskakująco często, zwłaszcza jedna z nich jest szczególnie eksponowana; przeznaczona wyłącznie dla kaktusów, których kwitnienie jest oczekiwane i przyjmowane z admiracją²⁶, wydaje się sugerować najeżone kolcami okoliczności życia, którego pełny rozkwit należy do rzadkości.

²⁴ Ostatnie słowa tekstu („Einfachheit, Halt und Bedeutung”). A. Stifter, *Werke*, hg. v. Uwe Japp, Hans Joachim Piechotta, Frankfurt am Main 1978, Bd. 3, s. 681. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem W wraz z numerami stron.

²⁵ Stąd banalna historia znajomości i miłości pary młodych bohaterów ma reprezentować wzorcowe, czyli stopniowe, powolne i „łagodne” dojrzewanie osobowości (uczuć) – w przeciwieństwie do burzliwie destrukcyjnego, jakie stało się udziałem poprzedniego pokolenia (o czym poniżej). Teza obszernie przebadana w literaturze przedmiotu (zob. np. M.-U. Lindau, *Stifters „Nachsommer”*. *Ein Roman der verhaltenen Rührung*, Bern 1974).

²⁶ Skądinąd były to ulubione rośliny samego Stiftera.

Nade wszystko jednak *Późne lato* jest peanem sławiącym ogrody w ogóle: wielkim poematem opisowym, niezmordowanym w malowniczych i rzeczowych rejestracjach długiej galerii parków, sadów, szpalerów, rabat kwiatowych i warzywnych, alei, zagajników, grot z posągami, cienistych zaciszy oraz krajobrazowych punktów widokowych, opisywanych w różnych porach dnia, roku i przy zmiennych warunkach pogodowych. Obszerne itineraria narracyjne, poświęcone zwiedzaniu ogrodów, ich oględzinom i lustracjom, pedanteria opisu, właściwa dla późnego stylu Stiftera, rzeczowe katalogi zabiegów pielęgnacyjnych, którym towarzyszy fachowość informacji na temat „ekonomii” rolniczej i ogrodniczej (wśród nich zaskakująco ekologiczne porady dotyczące zwalczania szkodników drzew owocowych)²⁷ – to wszystko może irytować i nużyć monotonią, ale żaden inny utwór Stiftera nie zawiera tak wyrafinowane ekstatycznej pochwały „rozkoszowania się życiem w naturze” (W 52) jak właśnie ta powieść. Jej arkadie odsyłają do klasycznych archetypów: *locus amoenus*, *sérénité*, *dolce far niente*, choć ich klimat ma w sobie jakąś rokokową nostalgę:

Na początku ogrodu były kwiaty, drzewa owocowe i warzywa, ale w oddali widać było zagajnik drzew liściastych. Wszystko utrzymane było ładnie i starannie. [...] Niedaleko oranżerii rosła grupa lip, niemal tak pięknych i wysokich jak w Asperhofie. Piasek pod ich cienistym sklepieniem był równie czysty jak tam i równie poufale biegały po nim zięby, trznadłe, kłaskawki i różne inne ptaki [...]. Pod lipami oczywiście stały ławki. Lipa to drzewo przytulności. [...] Wszystko temu sprzyja: uroda jej korony, cienisty baldachim, życiodajne granie owadów pośród jej gałęzi. Weszliśmy w lipowy cień. „To właściwie najpiękniejsze miejsce w Sternenhofie”, powiedziała Matylda, „i każdy z odwiedzających ogród musi tu nieco spocząć, usiądźcie zatem i wy”. [...] Usiedliśmy. Tak charakterystyczne dla lip brzęczenie pszczoł rozlegało się tuż nad naszymi głowami, ptaki bezszelestnie biegały po piaszczystej ścieżce i od czasu do czasu miękko lądowały w listowiu. [...] Za ścianą bluszczu wyszliśmy schodami na mały pagórek, na którym znowu znajdowały się ławki, ocienione przez rozmaite krzewy. Stąd rozciągał się widok na dom. [...] Z widokowego wzgórza poszliśmy dalej w głąb ogrodu i dotarliśmy w końcu do zagajnika klonów, buków, dębów, świerków i innych drzew [...]. Weszliśmy w cienisty mrok, gdzie przywitał nas wesoły i rozgłośny gwar ptaków. Obeszliśmy miejsca, które w miarę możliwości postarano się urządzać jeszcze przyjemniej, wspomagając naturę [W 242-246].

Powtarzający się rytuał prezentacji ogrodów, czyli miejsc przechadzek, niespiesznych dialogów oraz milczącej adoracji widoków, budzi skojarzenia z przestrzenią klasztornych wirydarzy: namacalną ikoną ziemskiego raj, która w średniowieczu łączyła wymiar sacrum i profanum. Stifterowskie ogrody są bez wątpienia przestrzenią kontemplacji²⁸. Jak powiada gospodarz-mentor, „dobrze przebywać

²⁷ Ogród posiada specjalnie urządzone miejsca do gniazdowania i karmienia tych gatunków ptaków, które żywią się insektami. Monotonia Stifterowskiej relacji zasługuje wręcz na komentarz rodem z postmodernistycznego kontekstu: „Z pozoru niewinna przechadzka po [parku] okazuje się bowiem ekstatycznym doświadczeniem bytu, doświadczeniem wewnętrznym mającym miejsce w momencie stłumienia w sobie języka i ofiarowania się *écriture*” (M. Krzykawski, *Przestrzeń parku, przestrzeń pisma*. „Park” Philippe’a Sollersa, w: *Przestrzeń ogrodu...*, s. 242).

²⁸ Można tu widzieć reminiscencje z młodości Stiftera, spędzonej w benedyktyńskim gimnazjum.

za miastem, gdzie ludzie żyją zbyt gęsto jeden obok drugiego [...]. Czasem wszak trzeba spojrzeć w głąb siebie” (W 103). Sam gospodarz – siwowłoso, ubrany w szaty średniowiecznego kroju, z upodobaniem restaurujący średniowieczne zabytki sztuki i rzemiosła, majestatycznie i dobrotliwie przechadzający się po swych włościach, dyskretnie czuwający nad przebiegiem dojrzewania zarówno roślin, jak i młodego podopiecznego – wydaje się wcieleniem doskonałego Ogrodnika, dbającego o najdrobniejszy szczegół swego królestwa. A wyróżnia się ono, niczym średniowieczne miniatury raju, porządkiem i schludnością posuniętymi do granic prawdopodobieństwa. Ogród w Asperhofie utrzymany jest w obsesyjnej wręcz czystości, pnie drzew są myte, zwiędłe liście i kwiaty pieczołowicie usuwane, odpowiednim gatunkom roślin zapewnia się najkorzystniejszy biotop, oświetlenie, nawodnienie itd. Już w pierwszym „wykładzie” mentora słyszymy historię powstania ogrodu, która przypomina akt stwarzania świata w miniaturze: w wyniku przesadzenia starych drzew owocowych w upatrzone miejsce „w krótkim czasie mogliśmy się cieszyć widokiem tak skomponowanego ogrodu, jak gdyby nigdy nie rósł w innym miejscu” (W 103). Słowa te pobrzmiwają dalekim echem radości Stwórcy z udanego stworzenia („i widział, że wszystko, co uczynił, było bardzo dobre”, Rdz 1, 31), ale podkreślają też, że ingerencja ludzkiej ręki powinna być skwapliwie zatuszowana, tak, by efekt od razu wyglądał na dzieło Ogrodnika – *hortus divinus*, sławiony przez starego myśliwego w *Ostępie*. Nie brakuje też nawiązania do biblijnego paradygmatu ziemi danej człowiekowi na używanie – jako najmiłszy rodzaj ogrodów wymienia się te, które zalecają się „użyteczną gospodarnością, w przeciwieństwie do tych, co z jednej strony nie przynoszą żadnego pożytku, z drugiej zaś nie są w stanie zastąpić lasu”²⁹. Trudno nie skojarzyć metaforycznego tytułu powieści (o czym poniżej) z porą owocobrania.

Ogród jawi się jako wkroczenie w piękno – kontemplację – obowiązek pracy – satysfakcję twórcy. Spod warstw sensu ładu estetycznego i etycznego wyziera rysunek metafizycznego *ordo*, któremu zostaje podporządkowana dyscyplina słów, gestów, zachowań i emocji bohaterów *Późnego lata*. Czyż może być lepsza ikona *oeconomiae divinae*? W tej uporządkowanej powieści rozwojowej, utrzymanej w rzeczowej, obiektywnej tonacji, przepełnionej dyskursami o wielu uniwersaliach i przypominającej chwilami esej czy traktat, obecność Boga w świecie wypowiada się najwymowniej w postaci niedoścignionego dzieła, Edenu. W połowie XIX wieku, gdy wyobraźnia religijna stawała się sprawą coraz bardziej indywidualną, obraz ogrodu jako ziemskiego raju, który wcielał to nowe, relatywne wyobrażenie transcendencji, zyskał na znaczeniu jeszcze bardziej niż kiedykolwiek wcześniej³⁰.

²⁹ W 48. Zwolennikiem połączenia piękna i użyteczności, a także natury i sztuki w ogrodzie był Goethe (zob. G. Finney, op. cit., s. 68).

³⁰ Zob. G. Finney, op. cit., s. 13. Kosmos Stifterowskiego ogrodu jest refleksem filozofii Leibnizowskiej (ibidem, s. 86).

Przestrzenie miłości i grzechu

Skoro Eden, to wtajemniczenie w miłość – miłość w cieniu Upadku. Rzadko która fabuła Stifterowska obywa się bez nawiązania do tego biblijnego toposu, gdzie semantyka ogrodu odgrywa, jak wiadomo, rolę kluczową. Można wręcz mówić o zeświecczonych kliszach rajów w ogrodowych sceneriach pokus i upadków, które powtarzają w różnych wariantach historię grzechu pierworodnego: od żartobliwej wersji „upadku” wiejskiego dziewczęcia, skonfundowanego niewinną schadzka w biedermeierowskim ogródku³¹, po solenne melodramaty wyborów etycznych. Bohater *Polnych kwiatów*, ukryty za drzewem pałacowego parku, jest świadkiem rzekomej zdrady ukochanej i odruch podszytej pychą zazdrości rozkręca spiralę psychologicznych perypetii (typowy schemat Stifterowskich wątków miłosnych). W subtelnej relacji erotycznej dwojga nieznajomych (*Das alte Siegel*, 1844) niepokojącą atmosferę dwuznacznej, zagadkowej sytuacji podkreśla miejsce schadzki, ogrodowy pawilon „tajemniczo przeblyskujący” (S 603) w akacyjnym gąszczu. Wierność fałszywie pojętemu honorowi (dewiza tytułowej „starej pieczęci” rodowej), pogarda dla cielesnego pożądania doprowadzają tutaj do zdrady autentycznych ludzkich uczuć, a leitmotivem historii jest sensualistyczny zapach akacji, słodki i czuły jak odrzucona miłość do kobiety oraz dziecka urodzonego z tego związku. Zmysłowy ogród towarzyszy też przejmującemu studium egzystencjalnego spleenu w *Zamku wariatów* (*Der Narrenburg*, 1843). Bohater daremnie poszukuje uzdrowienia w małżeństwie z córką hinduskiego pariasa, którą uwozi z rajskiego krajobrazu Indii do Europy; egzotyczny, „delikatny płatek kwiatu” (S 492) wędnie w obcym klimacie i nie podnosi się z traumy po zdradzie i próbie zemsty ze strony męża (dantejski motyw Paola i Franceski). Kluczowe momenty tej historii rozgrywają się w sceneriach ogrodowych. Pierwsze spotkanie bohatera z Chelion, niewinnym dziecięciem natury wiodącym prosty żywot między palmami i nad brzegiem rzeki, wydaje się ewokacją i zarazem reinterpretacją ewangelicznego spotkania Chrystusa z Marią Magdaleną w ogrodzie zmartwychwstania: „«Nie dotykaj mnie i nie mów do mnie, abyś nie stał się nieczysty», przemówiła ujrzawszy nagle przed sobą nieznanego mężczyznę” (S 491). *Noli me tangere* oznacza tutaj ostrzeżenie (powtórzy je historia „śniadej dziewczynki”) przed wydobywaniem istoty z jej naturalnego środowiska. W swoim majątku Jodok tworzy dla Hinduski sztuczny, cieplarniany ogród, który ma jej zrekompensować utracony eden Kaszmiru:

Dokończono w międzyczasie budowę partenonu w mojej posiadłości, urządziłem go w środku, tak że bił od niego blask i przepych; potem sprowadziłem wszystko, co mogło być jej drogie, najpiękniejsze kwiaty jej ojczyzny, najdelikatniejsze krzewy, najulubieńsze ptaki i zwierzęta

³¹ „A teraz proszę powiedzieć, dlaczego właściwie mam być o tak późnej nocnej porze tutaj z panem w ogrodzie?” – pyta bohaterka górskiej idylli *Der Narrenburg* (S 429).

– lecz, ach! ciemnoniebieskiego nieba i śnieżyste białych szczytów Himalajów nie mogłem jej dać, i tak tutaj żyła [S 493].

To właśnie ogrodowy raj staje się świadkiem grzechu, w jego cieplarnianej, drażniącej atmosferze dochodzi do mimowolnego upadku Chelion, która „w bezbronności swej ludzkiej natury jest bardziej niewinna niż tysiące innych, którzy nie błądzą, bo już wcześniej wyznają i noszą grzech w swoim sercu” (S 500). I to nie młody, pełen skruchy, uciekający od zakazanej miłości brat bohatera jest podstępny kusiciel, lecz sam Jodok, który tę wyrafinowaną architekturę stworzył, i który rzeczywiście staje się nieczysty – nie za sprawą związku z pariaską, który chwilowo przywraca go do życia, tylko wskutek cierpienia, jakie jej sam zadaje: „ona, słabsza, w istocie ofiarowała to, co ja, silniejszy, ofiarować powinienem [pozostając z nią w Indiach]”; „Ja szatan nękałem ją swoim milczeniem” (S 500, 493). Motyw poświęcenia-ofiary jeszcze bardziej podkreśla zawołaną sakralizację postaci Chelion. Jej gotowość do wypicia kielicha męczeństwa, niezawinioność lęk i cierpienie w momencie próby otrucia i potem, gdy stopniowo gaśnie pozbawiona jedynej ostoi w obcym świecie, czyli zaufania do najbliższej osoby, sprawiają, że ogród miłości przemienia się w ogród.

„Chelion”, zawołałem, „wstań i wyjdź ze mną z tego dusznego pokoju do ogrodu, nic złego ci nie zrobię”. „Nie, kiedyś musisz mi to zrobić”, odparła, „nie ruszę się z tego łóżka [...]. Tylko daj mi jeszcze trochę poodychać; oddychać jest tak dobrze [...]”. Nie mogłem tego wytrzymać, ogarnęło mnie przerażenie – oczyma wyobraźni widziałem już przed sobą jej martwe ciało – [...] zerwałem się i uciekłem do szklanych pawilonów indyjskiego ogrodu; wszystkie były pootwierane i gorętsze niż zazwyczaj powietrze z zewnątrz wpływało falami do środka; rośliny jej ojczyzny stały zbite w ciemnych grupach i patrzyły na mnie z wyrzutem – wypadłem na wolne powietrze [...] a wokół mnie błyskawice rozdzierały niebo [...] [S 499-500].

Sztuczny mini-eden, sceneria winy i kary, zawiera zatem rozległą symbolikę: od pamiętki utraconego raju ojczystej przyrody oraz znaku miłości małżeńskiej, poprzez miejsce pokus czy podstępu, po scenerię dobrowolnej ofiary i przebudzonego sumienia.

Nie mniej wymowna topika rajskiego upadku wieńczy historię rozpadu małżeństwa w *Leśnym wędrowcu*. Na uporczywe żądanie kobiety, która uważa bezdzietność za grzech przeciwko najświętszemu Boskiemu prawu, para protestantów rozwodzi się, by wypełnić rodzicielskie powołanie w nowych związkach. Po latach żonaty powtórnie Georg, ojciec dwóch chłopców, przypadkowo spotyka Coronę w okolicy łudząco podobnej do tej, gdzie niegdyś mieszkali razem. Mężczyzna planuje osiedlić się w tym malowniczym miejscu wraz z nową rodziną.

[...] aż pewnego wieczoru przybyli do doliny o świeżej, soczystej zieleni, obsadzonej gęsto owocowymi drzewami, z których tu i ówdzie wyglądały słomiane strzechy [...] – za doliną łąki i pola wznosiły się coraz wyżej, a dalej stromo pod górę piał się liściasty las, z daleka wyglądający

na dąbrowę. [...] Na drugi dzień wieczorem [Georg] wyszedł ze swoimi chłopcami na spacer. Dolinę przecinała na przełaj ścieżka, po obu stronach okalały ją owocowe drzewa, obok biegło ogrodzenie obrośnięte świeżą zielenią, a dołem po kamykach płynął wartko przejrzysty, spieniony strumyk. [...] Gdy skręcili obok wysokich grusz o drobnych listkach, gdzie była drewniana krata i ścieżka rozwidła się – ujrzał idącą mu naprzeciw, ciemno ubraną kobietę – rozpoznał – była to Corona. [...] Przystanęli oboje i patrzyli na siebie.

„Corona”, powiedział.

„Georg”, odparła.

Podawała mu rękę – ujął ją i wydawało mu się, że nie będzie jej w stanie wypuścić.

„Czy dobrze ci się wiedzie, Georg?”

„Dobrze, Corona – tobie też?”

„Tak. – – To piękna okolica, nieprawdaż?”

„Tak, piękna – – bardzo piękna – – mieszkasz tu dłużej, czy jesteś tylko przejazdem?”

„Już od paru lat mieszkam w małym miasteczku nieopodal – ty zapewne akurat tędy przejeżdżasz?”

„Nocuję w tutejszej gospodzie”.

„Jedziesz potem dalej?”

„Tak”.

„Georg – – powiedz – chciałabym spytać: to są twoje dzieci?”

„Tak, Corona”.

„Ile mają lat?”

„Jeden dziewięć, drugi dziesięć”.

„To miłe dzieci. – Bo tylko ty doczekałeś się dzieci”.

„Jesteś zamężna, Corono?”

„Trafiły się propozycje”.

„A zatem jesteś”.

Zaczerwieniła się mocno i odparła: „Nie potrafiłam”.

Nie odparł nic na to – ani jednego słowa jej na to nie odpowiedział. – – Po chwili wyciągnął rękę i powiedział: „Dobrej nocy, Elżbieto”.

„Poczekaj jeszcze”, odparła, po czym sięgnęła do torby, którą miała na ramieniu, wydobyła dwa jabłka i wręczyła po jednym obu chłopcom.

Potem podali sobie ręce [...], odwrócili się i poszli każde w swoją stronę. W powrotnej drodze chłopcy jedli jabłka.

Georg rozebrał się prędko, udał do swego pokoju – i pięćdziesięcioośmioletni mężczyzna przeplakał całą noc.

Teraz dopiero stanął przed nim w całej okazałości grzech, jaki popełnił – teraz żałował, że nie przecierpiał i nie przeczekał z nią tego, z nią, która okazała się lepsza od niego [S 1034-1036].

W symbolicznym „miejscu rozkosznym”, gdzie przeszłość spotyka się z teraźniejszością, w miejscu nawiązującym do ogrodu miłości, wymarzonej ziemi obiecanej i biblijnego raj, narrator prezentuje coś w rodzaju realistycznej alegorii Upadku. W pejzażu idylli, która jest równocześnie ziemią wygnania, widzimy parę ludzi (Adama i Ewę wraz z dwoma synami?), osaczonych przez świadomość winy. Świadczy o tym mityczne jabłko miłości i zarazem biblijne jabłko pożądliwości w rękę Ewy-Corony – bo miłość i pożądanie dzieci stały się pokusą nie do przezwyciężenia dla obojga. Oboje zgrzeszyli: kobieta być może pychą, iż posiada wiedzę o życiu równą tej Boskiej, mężczyzna być może nadmierną miłością do kobiety i wiarą w jej słowa.

Tych dwoje, którzy popełnili błąd, powinno było, wyrzekając się radości z potomstwa, wytrwać przy sobie aż po grób, grzejąc się ciepłem swych serc, dając szczęście i biorąc szczęście od siebie nawzajem [...] [S 1037-1038].

Kobieta jest tą, która odpokutowała bardziej (znowu zgodnie z wersją biblijną) i świadomiej swego błędu, wykazując równocześnie większą wrażliwość sumienia. Czyżby to właśnie było przyczyną nagłej alienacji między małżonkami? Mówią o niej ostatnie słowa męża, który żegna żonę oficjalnym, nie domowym imieniem. Finalna scena noweli jest gorzkim zwieńczeniem ogrodowego motywu, który pojawia się już na początku utworu, jako obraz beztroskiej przestrzeni dzieciństwa Georga (a także jako swoisty wariant *hortus conclusus*):

Wielką urodą miejsca był ogród przy plebani, gdzie rokrocznie powtarzał się ten sam cykl kwitnienia: pierwiosnki, tulipany, lewkonie, róże dzikie i ogrodowe, goździki, dalie i astry. Matka chłopca, żona pastora, była prostolinijną, spokojną i niebieskooką kobietą, krzątającą się wśród astrów i georginii, która pragnęła porządnie wychować swego synka [S 984]³².

W labiryntowej, retrospektywnej narracji *Leśnego wędrowca* poznajemy jeszcze późniejsze losy Georga: osierocony przez drugą żonę, opuszczony przez dorosłych synów³³, „nie mogąc już osiągnąć żadnej stabilizacji” (S 1036), spędza ostatnie lata, wędrując po lasach, gdzie ślad jego życia się urywa. Po tylu straconych (zdradzonych) ogrodach pozostał mu już tylko leśny *hortus divinus*, o którym opowiadał stary myśliwy (*nomen omen* też Georg) z *Ostępu*.

Jednak najciekawsza, najbardziej rozbudowana panorama edenu jako ogrodu miłości i upadku pojawia się w *Późnym lecie*. Właściwie wszystkie prezentowane tam przestrzenie ogrodowe, zasnutę aurą nostalgii i wyciszenia, są ikoną niespokojnej miłości dwojga ludzi, poczętej w młodości, a spełnionej na starość – w porze łagodnego, „późnego lata” ich życia. Stąd uroczysty, bukoliczny i sentymentalny charakter niekończących się przechadzek bohaterów wśród drzew i kwiatów, stąd stylizacja ogrodów na owo szczęśliwe *illo tempore*, na przechowywane w pamięci *et in Arcadia ego*. Risach, mentor procesu wychowawczego, oraz Matylda, właścicielka sąsiedniego majątku – to ich historia, choć retrospektywnie odsunięta na drugi plan fabuły, odpowiada za centralne przesłanie utworu, ilustrując antywzorzec procesu dojrzewania: przedwczesnego, gwałtownego i skażonego upadkiem. Upadkiem w ogrodzie, oczywiście. Bowiem tak jak młody Wiedeńczyk, także Risach, za młodu guwerner w ziemiańskim majątku, wkroczył w inicjacyjną przestrzeń ogrodu – dosłowną i metaforyczną.

³² *Leśny wędrowiec* jest przykładem największego chyba zagęszczenia motywów ogrodowych w twórczości nowelistycznej autora, przy czym spinają one zawsze kluczowe momenty fabularne. Architekt Georg poznaje Corone, pracując u jej chlebodawczyni przy rozbudowie ogrodowej rezydencji.

³³ Bardzo mocno eksponowanym wątkiem noweli jest smutne prawo porzucania rodziców przez dorastające dzieci, swoisty „grzech pierworodny”, wpisany w pokoleniowy cykl narodzin i śmierci; tak też można odczytać gest wręczenia jabłek chłopcom.

[...] za żelaznym ogrodzeniem znajdował się wielki ogród, do którego weszliśmy przez bramę. Przywitały nas kwiaty, warzywa, niskopienne drzewa owocowe i pnącza. [...] W szklarniach widać było kwiaty i owoce. Bardzo długa pergola, obrośnięta ze wszystkich stron winoroślą, wiodła do sadu. Na murawie stały pojedyncze drzewa w znacznych odstępach, należyście zadbane, a od jednego do drugiego biegły dróżki. Z prawej strony zamykał tę część ogrodu gąszcz leszczyn. Wąska ścieżka prowadziła na drugą stronę, gdzie na otwartej przestrzeni stała spora altana [Gartenhaus]. Murowana, o wysokich oknach i pokryta dachówkami, miała kształt sześciokąta. Od zewnątrz całkowicie przykrywały ją róże. Krzewy były umocowane na drabinkach rozpiętych na ścianach i sięgały od ziemi na różną wysokość, tak że ich pnącza zasłaniały domek z wszystkich stron. Akurat była pora kwitnienia róż, a że te kwitły wyjątkowo obficie, robiło to wrażenie istnej świątyni z róż³⁴, w którą wprawiono okna. Były tam wszelkie możliwe barwy: od ciemnej purpury, niemal błękitnego fioletu, poprzez czerwień i żółć aż do bieli. Zapach rozchodził się stąd daleko. [...] Prócz róż przy altanie wszędzie wokół rosły na grządkach krzewy i drzewka różane. Na pierwszy rzut oka widać było, że ich rozmieszczenie jest przemyślane i planowe. Wszystkie nosiły tabliczki z nazwami. „To jest ogród różany”, powiedział Alfred, „jest tutaj dużo róż, lecz nie wolno ich zrywać” [W 592-593].

Powieść Stifterowska, zorientowana na powtarzanie i restytuowanie wzorców przeszłości, sięga tutaj po średniowieczno-renesansową tradycję *hortus amoris* i *hortus conclusus* w postaci *rosarium*³⁵. Jak wiadomo, ogród różany był alegoryczną przestrzenią zarówno inicjacji miłosnej, jak i Zwiastowania, emblematem dziewiczej Panny Marii oraz chrześcijańskiej martyrologii. Przywołana pod koniec *Późnego lata* historia Risacha i Matyldy, córki jego chlebobawców, uruchamia niemal wszystkie kody związane z symboliką róży: erotyczny, maryjny, martyrologiczny, mistyczny. Archetypiczna mowa ogrodu towarzyszy kolejnym etapom (niewinnego oczywiście) romansu: wyznanie miłosne w pergoli pod bakchiczną winoroślą („stał się naszą świętością”, „w jego splotach drżało niejedno gorące słowo i niejedno tchnienie bezgranicznej błogości”); ekstaza zakochanych w różanej altanie („jej opiekuńcze ściany osłaniały przelotne rozkosze i kryły nas niczym zaciszna świątynia”); punkt kulminacyjny oraz rozstanie w porze kwitnienia róż („ukłękła na murawie, zwrócona twarzą do kwitnących róż, załamała ręce i cała we łzach zawołała: «Słuchajcie, o wy niezliczone kwiaty, które widziałyście, jak całował te usta, słuchaj i ty, winogradzie, coś był świadkiem szeptanej przysięgi wierności»”; „szukając ulgi, chwyciłem gołą ręką łodygę róży i ścisnąłem, aż spłynęła po niej krew”; S 611, 619, 621). Inicjacja miłosna Risacha³⁶ to swoisty wariant „powieści o róży”, także pod względem retorycznej poetyzacji stylu. Ukochaną sławi tutaj parafraza *Pieśni nad pieśniami* albo litanii do niepokalanej

³⁴ W oryginale dwuznaczne, także: „świątynia róż [ein Tempel von Rosen]” (W 593).

³⁵ Oprócz *Późnego lata* symbolika róży pojawia się także w noweli *Pobożne życzenie* (*Der fromme Spruch*, 1866), gdzie zakochani rywalizują ze sobą w hodowli róż, oraz w ostatniej powieści *Witiko* (1867).

³⁶ „Wcześniej poza siostrą nie trzymałem za rękę żadnej dziewczyny, z żadną nie wymieniałem słów czy spojrzeń miłości” (W 604-605). W przestrzeni ogrodu erotyczny podtekst posiada też wąskie przejście do różanej altany przez gęsty zagajnik.

Pięknej Ogrodniczki: „była niczym kwiat niebiańskiej lilii, pełna niepojętego czaru i wdzięku” (W 606). Najważniejsza konotacja upadku dotyczy przekroczenia obowiązującego w ogrodzie zakazu – nawiązując potajemny, namiętny romans z młodą dziewczyną guwerner łamie tabu i zrywa „różę” pilnie strzeżoną w zamknięciu, co znajduje wyraz w mowie kwiatnych gestów: „ułamam drobnią gałązkę [krzewu róży], co właściwie było zabronione, i dałem jej”³⁷. Cała ta historia nie jest tylko jeszcze jednym wariantem *Nowej Heloizy* Rousseau; „upadek” w edenie *Późnego lata* ma wymiar bardziej psychologiczno-etyczny niż obyczajowy, przy czym badacze nie są zgodni co do jego interpretacji³⁸. Większość wskazuje na potajemny charakter uczucia, owocu zakazanego spożywanego przez młodych bez wiedzy i zgody rodziców; niektórzy obwiniają samych rodziców (pozostawiają młodym zbyt dużą swobodę, a później żądają zerwania kontaktu); wielu podkreśla zdradę, jakiej wobec siebie dopuszczają się zakochani, pozwalając, by ingerencja rodziców bezpowrotnie zniszczyła ich uczucie i okaleczyła na całe życie³⁹. I znów można wskazać biblijne podteksty, odsyłające do wygnania z Edenu: nieposłuszeństwo pierwszych ludzi wobec Boga – wolność woli, pozostawiona człowiekowi przez Stwórcę – pierwotny grzech pychy (ambicji), generujący potknięcia i pomyłki.

Skalany przedwczesną, niedojrzałą namiętnością *Rosengarten* młodości zostaje pieczołowicie odtworzony w posiadłości starego Risacha, która otrzymuje nazwę Różanego Domu („Rosenhaus”)⁴⁰. Dojrzawszy do przebaczenia, para samotnych ludzi po latach odnawia swoje nie do końca spopielone uczucie, a pora kwitnienia róż staje się ceremonialnie odprawianym rytuałem. Ten drugi ogród różany, prezentowany w pierwszoplanowej akcji, nie jest już ogrodem miłości; to raczej sceneria nostalgicznej medytacji nad miłością i przemijaniem. Przestrzeń doświadczeń być może najbliższych mistyce i eschatologii.

³⁷ (W 696). Narrator informuje o wyjątkowo pieczołowitym wychowywaniu Matyldy, w zamkniętym kregu rodzinnym i pewnym odosobnieniu od świata; nader wymowne jest także zadanie guwernerki: „Miałem tylko pilnować, by nie wykonywała żadnych gwałtownych ruchów, niestosownych dla dziewczynki i mogących szkodzić jej zdrowiu, oraz by nie chodziła po błocie czy brudzie i nie zawałała butów oraz ubrania; albowiem chowano ją bardzo czysto” (W 598). Guwerner nie spełnia żadnego z tych warunków. Nic dziwnego, że sam komentuje: „było coś niejasnego i złego w tym szczęściu” (W 612).

³⁸ Zob. m.in. K. Amann, *Adalbert Stifters „Nachsommer”*. Studie zur didaktischen Struktur des Romans, Wien 1977; F. Bertram, *Ist der „Nachsommer” Adalbert Stifters eine Gestaltung der Humboldtschen Ideen?*, Frankfurt am Main 1957; W. Wittkowski, *Daß er als Kleinod gehütet werde. Stifters „Nachsommer”*. Eine Revision, „Literaturwissenschaftliches Jahrbuch” 1975, nr 16.

³⁹ Po wyjawieniu uczucia rodzicom, którzy uznają je za przedwczesne, ale nie wykluczają związku w przyszłości, oboje zachowują się dwuznacznie: Risach wybiera bierną lojalność wobec rodziców, porywcza Matylda reaguje trwającą lata pogardą i urazą.

⁴⁰ Swoisty hołd złożony Goethemu, którego dom w Weimarze tonął w różach. Także postać samego Risacha nosi rysy wielkiego niemieckiego klasyka i zamiłowanego ogrodnika (zob. G. Finney, op. cit., s. 84).

[...] wyszliśmy na wysypany piaskiem plac przed domem. Służba przygotowała z wczesną wygodny fotel, ustawiając go w odpowiedniej odległości od ściany pokrytej pnączami róż. [Matylda] usiadła na nim, złożyła ręce na łonie i podziwiała różę. Staliśmy wokół niej. [...] Siedziała tak dłuższą chwilę, po czym wstała w milczeniu i wszyscy opuściliśmy to miejsce [W 197].

Zbliżał się powoli czas pełni rozkwitu róż. [...] Przybywało wielu ludzi w odwiedziny, by je obejrzeć. [...] Matylda wydawała się różę obdarzać największą miłością. [...] Nie tylko troskliwie dbała o krzewy i drzewka rosnące w ogrodzie, ale i samotnie odwiedzała [...] różę pnące się po ścianach domu. Spędzała przed nimi długie chwile, zatopiona w kontemplacji. Czasem [...] porządkując ich gałęzie. [...] zastygała z opuszczonymi rękoma i patrzyła w zamyśleniu na kwiaty [W 214-216].

W średniowieczu ogród róż był nie tylko szyfrem chrześcijańskiej agape oraz ceremoniału dworskiej miłości. Związany był także, co szczególnie ciekawe w kontekście powieści, z kultem zmarłych; na południowoniemieckim obszarze kulturowym, a więc i w Austrii, *Rosengarten* długo funkcjonował głównie jako synonim miejsca pochówku, ewentualnie miejsce, o którym tradycja mówiła, iż było niegdyś cmentarzem. Być może był to spadek po starożytnych Rzymianach, którzy w trakcie majowego święta *rosalia* sadzili na grobach różę oraz sprawowali ofiary. Poza tym ogrody różane oznaczały miejsce sądu, wymierzania sprawiedliwości (egzekucji) oraz azyl⁴¹. Wszystkie te wątki, wzbogacone o chrześcijański motyw *hortus conclusus*, zawiera np. popularna w XIII w. *Pieśń o ogrodzie różanym* (*Rosengartenlied*), gdzie *rosarium* symbolizuje miłość kobiety, władzę królewską, rycerską walkę, zwycięstwo oraz męczeństwo⁴². Nie wiadomo, na ile tradycje te mogły być znane Stifterowi, ale nie sposób oprzeć się wrażeniu, że *Późne lato* nawiązuje do nich wszystkich. Nie przypadkiem Luiza Eichendorff, wielka miłośniczka twórczości pisarza, jako gorliwa katoliczka wytykała mu „pogańską” aurę powieści⁴³. Obrzęd święta róż w *Późnym lecie* w istocie przypomina nie tylko dworski ceremoniał, ale i pogańskie *rosalia*, swoisty rytuał pamięci, odprowadzany na grobie tego, co minęło. *Rosenhaus* w Asperhofie to azyl zmęczonych i rozczarowanych życiem ludzi, zaznajających smutnego szczęścia swoich ostatnich lat⁴⁴. Ogród różany postarzałych Risacha i Matyldy to także rodzaj pokuty czy zadośćuczynienia; jak sugeruje narracja, świadomość popełnionych

⁴¹ Według niektórych etnologów mogło dojść do nałożenia się określeń *Rosengarten* oraz *Roten Garten* („czerwony ogród”). Zob. <http://www.eichfelder.de/kulte/roseng/rosengart.html> (2011-05-01).

⁴² Inne nazwy: *Wielki ogród różany*, *Ogród różany w Worms* – epos powiązany z cyklem *Pieśni o Nibelungach*, opowiadający o zdobyciu przez 12 rycerzy słynnego ogrodu różanego królowej Krymhildy, wraz z jej pocałunkiem i koroną. Ciekawym motywem jest udział w turniejach mnicha Ilsana, który po powrocie wkłada zdobyte wieńce różane jako wieńce cierniowe na tonsury braci, by pokutowali za jego grzechy. Zob. ibidem oraz W. Kopaliniński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1997, s. 401.

⁴³ Dokładnie „poglądy o rodowodzie pogańskim” (zob. A. Mazur, *Ich traje: Józef Eichendorff – Adalbert Stifter – Luiza Eichendorff*, „Kwartalnik Opolski” 2003 nr 4, s. 32).

⁴⁴ W nietypowej sielance dwojga starszych ludzi Gail Finney widzi nawiązanie do mitycznych postaci Baucis i Filemona (zob. idem, op. cit., s. 90-91).

błędów jest stałym elementem ogrodowych medytacji. I jeszcze jedno ogniwo wiąże specyficzną fabułę Stifterowską z dawną tradycją; róża była dla starożytnych Rzymian symbolem dyskrecji i taka właśnie formuła *sub rosa*⁴⁵ obowiązuje w świecie (i narracji) *Późnego lata* – historia i tajemnica różanego ogrodu zostaje udostępniona wychowankowi (i czytelnikowi) dopiero pod koniec powieści. Róża jako znak dyskrecji może zresztą patronować całej twórczości Austriaka.

*

Badaczka toposu ogrodu wyodrębnia w dziewiętnastowiecznej literaturze europejskiej trzy modele⁴⁶, związane z trzema obszarami kultur narodowych (językowych); we wszystkich ogrodowa przestrzeń staje się azylem wolności w świecie coraz bardziej urbanizującej się i desakralizującej cywilizacji. Realistyczna proza francuska – niejako na przedłużeniu antyspołecznej wizji Rousseau – czyni z przestrzeni ogrodowej „erotyczną enklawę”⁴⁷ schadzek i zdrad, gdzie nielegalna miłość kwitnie w scenerii kurczącej się natury (Stendhal, Balzac, Flaubert). Idealizm niemieckojęzycznego realizmu poetyckiego (Immermann, Ludwig, Stifter), wierny dydaktyce Herdera i Goethego, kultywuje w ogrodzie „konstrukt etyczny”: intymną, ponadczasową i aspołeczną formę kultury i (samo)wychowania. Model typowy dla wiktoriańskiej prozy angielskiej, na którą oddziałuje dziedzictwo Rousseau przefiltrowane przez romantyzm Wordswortha, otrzymuje miano elegijnego; ogród jest tutaj znakiem utraconej harmonii i wygnania – ze stanu niewinności, z dzieciństwa, z raju (Brontë, Dickens, Eliot).

Stifterowska „utopia kulturowego ogrodu”⁴⁸ oczywiście nie stanowi na tym tle wyłomu. Wymowę topiki ogrodowej w prozie Austriaka z pewnością najlepiej tłumaczy model kultury niemieckiej; *Późne lato* oraz większość jego utworów zawierają „jedne z najbardziej sugestywnych prezentacji ogrodów jako konstruktywów etycznych”⁴⁹. Ale autorowi *Leśnego wędrowca* oraz *Późnego lata* nie sposób odmówić pewnej uniwersalności; jego najciekawsze realizacje motywu to bodaj „enklawy erotyczne” właśnie, oraz elegie utraconych edenów⁵⁰. Równocześnie motyw ogrodu jest w przypadku tej twórczości rodzajem metafikcji czy autokomentarza. Dzisiaj Stifterowska kreacja świata stanowi już sama w sobie piękny, utracony ogród-eden: estetyczny *locus amoenus* i etyczny *hortus conclusus*, zwłaszcza w kulturze współczesnej, wyalienowanej ze swego dziedzictwa.

⁴⁵ Łac. „w dyskrecji, w tajemnicy” (W. Kopaliński, op. cit., s. 1002).

⁴⁶ Koncepcja prezentowana przez Gail Finney, op. cit.

⁴⁷ Ibidem, s. 5.

⁴⁸ „Stifter’s (Horti)Cultural Utopia” – tytuł rozdziału w pracy Gail Finney.

⁴⁹ Zob. G. Finney, op. cit., s. 89.

⁵⁰ Także inne propozycje klasyfikacji motywu są aktualne w przypadku Stiftera: ogrody dzieciństwa, erotyki i grzechu (zob. H. Volkmann, *Unterwegs nach Eden: von Gärtnern und Gärten in der Literatur*, Göttingen 2000); motywy kwietne; ogrody, krajobrazy i natura; ogród i miasto; ogród, dom i kobieta; scenerie ogrodowe; ogrody wewnętrzne (zob. M. Waters, op. cit.).

Stifter's Gardens

Summary

Keywords: garden, Adalbert Stifter

The article deals with the motif of garden in the work of Adalbert Stifter (1805-1868), an eminent author of Austrian Biedermeier prose, but also an inheritor of German classicism. Pictorial garden space plays a very important role in the plot and characters' configurations in several Stifter's short stories and novels (among others: *Colorful Stones*, *Brigitta*, *Two Sisters*, *The Wanderer in the Forest*, *Indian Summer*). The Garden, natural border-space between nature and civilization, evokes the condition of mental and primary ethical order, which is typical of Biedermeier style. Three dimensions of the motif are to be discussed: garden as the icon of development and inner growth of an individual (*Bildung* tradition); garden as love scenery and place of decline (Bible allegory) and garden as *oeconomia divina* (i.e. divine order of natural wildness, which can be destroyed by man's *hybris* – or human order of artificial wildness, which represents existential and metaphysical harmony of human life). There are plenty of classical, biblical, romantic and modern topoi that create poetical topography of Stifter's garden, among them: Arcadia, *locus amoenus*, Eden, *hortus conclusus*, Rose's Garden of Love, Utopia, idyll, pantheistic and contemplative vision of nature, "atmosphere" and impression, ecology idea. Due to this, the garden motif in Stifter's work corresponds perfectly to his philosophical conception (known as Gentle Law, *das sanfte Gesetz*), which explains the world as a kind of natural and cultural unity.