

Głos w sporze o ogrody i nowy projekt sztuki w *Artyście pejzażu* Edgara Allana Poea

Zażarte polemiki wokół typów ogrodów krajobrazowych, które odbywały się w XVIII i na początku XIX wieku, ukazują współistnienie kilku modeli wrażliwości, a zarazem kilku koncepcji natury. W sprawie ogrodów głos zabierali nie tylko architekci i malarze, lecz także pisarze i filozofowie, między innymi: Pope, Rousseau, Schelling, Goethe oraz Hegel. Niezależnie od tego, które z koncepcji estetycznych prezentowanych przez bohatera i narratora w *Artyście pejzażu* przypisać można autorowi, a także bez względu na to, jakie rodzaje ogrodów i czyje głosy w tej wielkiej dyskusji znał Edgar Poe, jego tekst stanowi niezaprzeczalnie jej część. Rozpatrywane na tle różnych wizji ogrodów i przyrody oraz rozmaitych kategorii i wzorów estetycznych pomysły bohatera opowiadania ujawniają zarówno swoją oryginalność, jak i podobieństwa do idei formułowanych wcześniej. Dlatego, przed przystąpieniem do analizy projektu sztuki przedstawionego w opowiadaniu Poea, wskazane wydaje się nakreślenie XVIII-wiecznych założeń krajobrazowych i sporów o nie.

Idea ogrodów nieregularnych, zwanych angielskimi, powstała w opozycji do regularnego typu ogrodów, dominującego w XVII stuleciu na kontynencie i na Wyspach Brytyjskich. Ogród regularny, nazywany francuskim, rozplanowany był geometrycznie. Jego najśłynniejszą, wzorcową realizacją są ogrody Wersalu rozbudowane w 1657 roku przez André Le Nôtre'a. Symetrycznie rozmieszczone ozdobne partery, strzyżone szpalery, marmurowe lub złożone posągi, prostokątne tarasy oraz baseny i fontanny wyrażały charakterystyczne dla francuskiego klasycyzmu pragnienie przemienienia natury w sztukę, narzucenia światu ludzkiego porządku opartego na harmonii¹, wyeliminowania groźnego bezładu i chaosu².

Krytykę ogrodów francuskich rozpoczęli, w początkach XVIII wieku, Anglicy – Shaftesbury, Addison i Pope. Redaktor „Spectatora” Joseph Addison pisał w 1712 roku:

„(...) wolę patrzeć na drzewo w całym blasku jego poplątanych gałęzi i bujnego listowia, aniżeli na drzewo oporzędzone i przycięte na kształt figury matematycznej, i uważam, że kwitnący sad wygląda nieskończenie przyjemniej aniżeli wszystkie labiryntyki najbardziej wyszukanych trawników”³.

Kolejny z inicjatorów mody na nowy typ ogrodów, ich teoretyk i praktyk, wprowadzający zmiany w swojej posiadłości w Twickenham – poeta Alexander Pope – jest autorem maksymy: „Przede wszystkim nigdy nie zapominajmy o naturze.../ We wszystkim bierzmy pod uwagę Ducha miejsca” oraz myśli o ogrodnictwie jako „malowaniu krajobrazu,

¹ J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 47–49.

² R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 8.

³ J. Addison, *Rozkosze wyobraźni*, cyt. za: ibidem, s. 11.

tak jak obrazu⁴. Wygląd ogrodów angielskich wiązał się zatem z odmiennym odczuwaniem przyrody. To, co naturalne, okazywało się godne uszanowania, bo posiadające swój pierwotny porządek (tak uważał hrabia Shaftesbury)⁵ i moc oddziaływania na uczucia obserwatora. Ogród nieregularny miał więc przemawiać do serca widza, a nie – jak pełne alegorii ogrody francuskie – do samego rozumu⁶. Park angielski łączył się z otaczającym go krajobrazem, harmonijnie zeń przechodził; również pod tym względem był przeciwieństwem ogrodu francuskiego, który z założenia był przedłużeniem budynku mieszkalnego, przejmującym niektóre z funkcji wewnątrz pałacowych. Dla osób kształtujących nieregularne parki wzorem było malarstwo krajobrazowe. W kompozycji słynnych ogrodów przyjaciela Pope'a, Williama Kenta, istotną rolę odgrywały kontrasty światła i cienia, roślinności liściastej i iglastej, a także modelowanie terenu⁷. Kent uznał, że ogród powinien budzić również uczucia melancholii. Wywoływać je miały ruiny, martwe drzewa i mostki otoczone płaczącymi wierzbnami⁸.

Jak pisze historyk ogrodów, Penelope Hobhouse, rozwój ogrodów angielskich można podzielić na trzy fazy. Do pierwszej (lata 1720–1740) należą projekty Kenta, inspirowane malarstwem, a często także pejzażem Italii (obecność posągów, świątyń etc.), zawierające jeszcze pewne elementy formalne ogrodów dawnego typu. W drugiej fazie (do lat 80. XVIII wieku) najistotniejszą rolę odgrywają ogrody tworzone przez Lancelota „Capability” Browna, który zawdzięczał przeważnie zwyczajowi mówienia o ulepszanych przez siebie posiadłościach, że każda z nich posiada możliwości (*capabilities*), które on tylko – projektując – rozwija. W pełnych prostoty projektach Browna najważniejsze były: „trawa, drzewa, niebo i odbijająca światło woda oraz widok otoczenia”⁹. Uczeń Browna, Humphry Repton – autor terminu „ogród krajobrazowy” (*landscape garden*) – pisał o czterech zasadach projektowania: uwydatnianiu przyrodzonego piękna obszaru i maskowaniu jego defektów; nadawaniu ogrodom swobody i przestrzenności; ukrywaniu ingerencji artysty, który naśladuje naturę tak dobrze, że jego udział przestaje być widoczny; maskowaniu, eliminowaniu lub włączaniu w kompozycję całości elementów użytkowych¹⁰.

Trzecia faza, inspirowana zresztą pierwszą, wiąże się z krytyką projektów Browna oraz Reptona i pojęciem malowniczości¹¹. Na wytworzenie się u Anglików pochodzących z wyższych warstw społecznych zamiłowania do pejzażu, który nazwać można malowniczym (*picturesque*) i przełamanie hegemonii ogrodów regularnych w pierwszej połowie wieku znaczący wpływ miał zwyczaj odbywania przez młodych dżentelmenów rocznej lub dłuższej podróży po kontynencie, zwanej *Grand Tour*. Była to forma wypoczynku i nauki zarazem, wieńcząca ich edukację. Główny cel stanowiła Italia, oferująca widoki

⁴ P. Hobhouse, *Historia ogrodów*, tłum. B. Mierzejewska, E. Romkowska, Warszawa, s. 206–207.

⁵ Ibidem, s. 209.

⁶ M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005, s. 338.

⁷ L. Majdecki, *Historia ogrodów. Przemiany formy i konserwacja*, Warszawa 1981, s. 479–480.

⁸ J.M. Rymkiewicz, op. cit., s. 57.

⁹ P. Hobhouse, op. cit., s. 210.

¹⁰ L. Majdecki, op. cit., s. 504.

¹¹ P. Hobhouse, op. cit., s. 210, 212.

całkiem odmienne od rodzimych. Krajobraz Kampanii pełen śladów starożytności, przeprawa przez Alpy, obrazy Lorraina, Poussina, Dugheta i Rosy podziwiane w licznych reprodukcjach – wszystko to wpływało na nowe poczucie estetyki, wywoływało pragnienie adaptacji jakości włoskiego pejzażu do posiadłości w Anglii¹².

Jeden z teoretyków malowniczości, którzy odbyli *Grand Tour*, Uvedale Price, przejął rozróżnienie kategorii wzniosłości i piękna od Edmunda Burke'a. Dla irlandzkiego filozofa źródłem wzniosłości (*sublime*) było to, co potężne, tajemnicze, niezrozumiałe, nieskończone, co budzi grozę. Piękno natomiast miało budzić miłość, łączyć się z jakościami takimi jak spokój, delikatność, łagodne zmiany, niewielki rozmiar. Burza morska i nosorożec reprezentują wzniosłość, a łąbędz albo ogród Browna są piękne (to przykłady angielskiego teoretyka). Price zauważył jednak, że wielu obiektów sprawiających przyjemność nie sposób przyporządkować do którejkolwiek z kategorii i dodał trzecią, pośrednią – malowniczość. Charakteryzuje ją surowość, nagła zmienność, nieregularność, zawikłanie układu i wielość form. Price, zwolennik malowniczości, zaatakował projekty Browna, uznając je za nudne, monotonne¹³. Zachęcał właścicieli ogrodów, by sami wprowadzali zmiany: przekonywał o wizualnych zaletach wyboistych alei, nierównych brzegów, wykrzywionych korzeni, zdeformowanych drzew¹⁴. Właśnie w fazie malowniczości powrócił do task styl gotycki.

Na przestrzeni wieku zwycięstwo ogrodów angielskich było zupełne, ale pojawiały się również wypowiedzi krytykujące ich ideę, wskazujące na jej sprzeczność lub przynajmniej osobliwe wewnętrzne napięcie.

„Jeżeli prawdziwy smak – pisał malarz Joshua Reynolds – polegałby, jak wielu przypuszcza, na wyeliminowaniu wszelkich przejawów sztuki lub każdego śladu stóp człowieka, ogród nie mógłby w ogóle istnieć”¹⁵.

Z pozycji apologetów natury ogród krajobrazowy zaatakowali Jean Jacques Rousseau i Friedrich Schiller. W *Nowej Heloizie* (1761) pan de Wolmar i Saint-Preux krytykują styl francuski i styl angielski, przeciwstawiając im dzięk przyrodę. Obaj odczuwają fałsz ogrodu. „Dla nich – pisze Ryszard Przybylski – ogród kłamie zarówno o naturze, jak i o człowieku”¹⁶. Według Schillera słaby człowiek chroni się w ogrodzie przed wielką, wzniosłą i wzbudającą lęk naturą, której nie potrafi pojąć. Ani „tyrania prawideł w ogrodzie francuskim”, ani „dziki brak prawideł w parkach Anglików” nie zbliżają go do jej poznania i zrozumienia; przeciwnie – fałszują pojęcie o niej¹⁷. Wychodząc z przeciwnych założeń, z przekonania o wyższości człowieka nad przyrodą, ogrodów regularnych bronił Hegel:

„Inne zgoła wrażenie czynią na nas rzeczywiste krajobrazy i ich piękno, których istnienie nie polega na tym, aby czemuś służyć i sprawiać przyjemność, lecz zdolne są same w sobie

¹² S. Ross, *The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 46, nr 2/1987, s. 272.

¹³ Ibidem, s. 273–274.

¹⁴ Ibidem, s. 276.

¹⁵ Cyt. za: R. Przybylski, op. cit., s. 12.

¹⁶ Ibidem, s. 17.

¹⁷ J.M. Rymkiewicz, op. cit., s. 55–56.

być przedmiotem, którym się interesujemy i rozkoszujemy. Natomiast element regularności w ogrodach nie ma na celu sprawiania jakichś niespodzianek, lecz pozwala człowiekowi, tak jak powinno być, wystąpić w zewnętrznym otoczeniu przyrody jako główna osoba¹⁸.

Ogromne zainteresowanie problematyką ogrodów krajobrazowych w Stanach Zjednoczonych zaczęło się od publikacji *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening* Andrew Downinga w 1841 roku. Była to pierwsza amerykańska praca omawiająca zagadnienie tak wszechstronnie. Doczekała się wielu pochlebnych recenzji w czasopiśmie i kilku wznowień. Jak udowadnia Joel R. Kehler, Edgar Poe prawdopodobnie nie miał podczas pisania pierwszej części tekstu *The Domain of Arnheim, or the Landscape Garden*¹⁹ (znanego w polskim przekładzie jako *Artysta pejzażu*) bezpośredniego kontaktu z książką Downinga, znał natomiast jej omówienie w nowojorskim czasopiśmie *Arcturus*. Z niego zaczerpnął obszerny cytat charakteryzujący dwa typy ogrodów, przytaczany (bez wskazania źródła) przez bohatera opowiadania Ellisona przy okazji dyskusji z narratorem oraz motto opowiadania – fragment wiersza Gilesa Fletchera. Problematyka ogrodów znana była Poemu również z recenzowanej przezeń książki zawierającej rozdział o ogrodach, a być może także ze wzmiankowanych w przypisie do tekstu *Artysty pejzażu* pism barona Pücklera-Muskaua (w tym drugim przypadku amerykański romantyk znalazłby poglądy najstynniejszych angielskich ogrodników XVIII stulecia)²⁰.

Bohaterem *Artysty pejzażu* jest bajecznie bogaty i niezwykle zdolny młodzieniec Ellison – twórca nowej koncepcji architektury krajobrazu oraz jej praktycznej realizacji w postaci ogromnego parku Arnheim. Narrator – przyjaciel, który odtwarza losy tego przedwcześnie zmarłego artysty – uważa go za człowieka spełnionego i szczęśliwego. Na początku opowieści stwierdza:

„Swoim krótkim istnieniem – jak miemam – obalił Ellison dogmat mówiący, iż w samej naturze człowieka kryje się zasada wroga jego błogości” (AP, s. 344)²¹.

Bohater stanowi zatem przeciwieństwo perwersyjnych postaci z takich nowel Poe'go jak *Duch przekory*, *Serce oskarżycielem* lub *Czarny kot*, których historie mogłyby służyć za poważne argumenty na rzecz utrzymania owego dogmatu. Ellison uważał, że aby osiągnąć szczęście, wystarczy spełnić cztery warunki: żyć w nieskrępowanym

¹⁸ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. 1, Warszawa 1964, s. 398.

¹⁹ Najpierw, w roku 1841, na fali zainteresowania architekturą pejzażu wzbudzonej przez książkę Downinga, Poe napisał *The Landscape Garden* – tekst przedstawiający biografię niezwykłego artysty oraz jego poglądy estetyczne: koncepcję sztuki i parku krajobrazowego. W 1845 roku opowiadanie z niewielkimi zmianami przedrukowano w innym piśmie. Być może podczas kolejnej lektury autor doszedł do wniosku, że warto dodać do niego opis fantastycznego ogrodu stworzonego przez bohatera. Ostateczna wersja opowiadania – *The Domain of Arnheim, or the Landscape Garden* pochodzi z roku 1847. Później powstał tekst zatytułowany *Landor's Cottage. A Pendant to „The Domain of Arnheim”* zawierający opis starannie zaprojektowanego ogrodu krajobrazowego o znacznie mniejszej skali oraz eleganckiej, chociaż skromnej, willi, co miało wyrażać amerykański charakter narodowy. (Zob. J.R. Kehler, *New Light on the Genesis and Progress of Poe's Landscape Fiction*, „*American Literature*”, vol. 47, 1975, nr 2). Była to zatem wizja szczęścia bardziej realnego, możliwego do osiągnięcia bez fortuny i geniuszu Ellisona.

²⁰ J.R. Kehler, op. cit., s. 173–177.

²¹ E.A. Poe, *Wybór opowiadań*, tłum. S. Studniarz, Warszawa 2003. Wszystkie przypisy do tekstów pochodzących z tego tomu umieszczam w nawiasach w tekście głównym. (Oznaczenia opowiadań: AP – *Artysta pejzażu*; RMU – *Rozmowa Monosa i Uny*).

ruchu na świeżym powietrzu, zdobyć miłość kobiety, wyrzec się ambicji i nieustannie dążyć do jakiegoś uduchowionego celu (im będzie szczytniejszy, tym człowiek stanie się szczęśliwszy). Sam, obok zalet intelektu, urody oraz wspaniałej ukochanej, otrzymał jeszcze od losu spadek niewiarygodnej wielkości. Fortunę postanowił przeznaczyć właśnie na realizację takiego celu.

Jako poeta „w najszerszym i najszlachetniejszym rozumieniu tego słowa”, pojmujący „prawdziwą naturę, wzniosłe cele, najwyższe dostojeństwo i godność poetyckiego zmysłu”, postanowił realizować się poprzez „tworzenie nowych form piękna”.

„Pewne osobliwe cechy – opowiada narrator – zaszczipione w trakcie nauki czy też wypływające z samego charakteru intelektu, nadały wszelkim jego dociekaniom etycznym zabarwienie materialistyczne. To właśnie ukierunkowanie, jak sądzę, doprowadziło go do przekonania, że najpożyteczniejsza, a może jedynie prawomocna, działalność poetycka zawiera się w tworzeniu nowego wyrazu czysto fizycznej urody” (AP, s. 347–348).

Zatem projekt Ellisona wypływa z dociekań etycznych, ma wymiar moralny, wiąże tworzenie piękna z użytecznością (a z możliwego konfliktu etyki i estetyki, z problemu niemoralności sztuki Poe świetnie zdawał sobie sprawę, czego przykładem może być nowela *Owalny portret*). Bohater stanowi również syntezę intuicji oraz intelektu: zostaje przedstawiony jako niezwykle świadomy artysta-myśliciel, ale to „instykt podpowiadał mu”, że zaspokoi zmysł poetycki przez realizację nowych form piękna. Umiłowanie materialności (które można potraktować jako wyraz chęci zniesienia kolejnego dotkliwego rozżewu – między sztuką a życiem) oraz – być może – wyrzeczenie się ambicji spowodowały, że Ellison nie został artystą słowa ani kompozytorem, chociaż głęboko przeżywał poezję i muzykę. Nie poświęcił się również rzeźbiarstwu, ze względu na „nazbyt ograniczony zakres oddziaływania”, twierdził natomiast, że „z niewytłumaczalnych powodów pominięto (...) najbogatsze, najwłaściwsze, najnaturalniejsze, a ponadto najrozleglejsze środowisko” „dla rozwoju zmysłu poetyckiego” (AP, s. 348). Bohater sądzi, że w swoich wyobrażeniach o sztuce ludzie nie dostrzegają najoczywistszego miejsca dla jej ekspansji, pomijają najcenniejszy materiał. Nie uważają „twórcy ogrodów krajobrazowych” za poetę. Ellison postanawia zostać artystą pejzażu. W swoim zamierzeniu łączy zatem najwyższy duchowy wymiar oraz materialny rozmach artystycznego przedsięwzięcia, co nie zawsze idzie w parze. Rezygnuje więc z ambicji rozumianej specyficznie, zapewne jako pragnienie zdobycia uznania i łatwego zrozumienia ze strony szerokiej publiczności.

Dziedzina architektury krajobrazu daje „wyobraźni pole do popisu w bezustannym zestawianiu form w nowe przejawy piękna; a zestawiane ze sobą składniki należą do najchlubniejszych owoców Ziemi” (AP, s. 349). Twórczość postrzegana jest przez Ellisona jako komponowanie, tworzenie z gotowych elementów. Dążenie Natury do piękna przejawia się najwyraźniej w rozmaitych kształtach i barwach.

„Ukierunkowanie zaś czy skupienie jej wysiłków – a właściwie dostosowanie jej wytworów do oczu, które miały oglądać je na Ziemi – postrzegat [Ellison] jako zadanie, do którego zaprzęgnięte zostaną najlepsze środki – jak trud, który przyniesie najwyższą korzyść, w dziele będącym spełnieniem

nie tylko jego osobistego przeznaczenia jako poety, ale również wzniosłych celów, dla których Bóstwo zaszczerpiło zmysł poetycki w człowieku" (AP, s. 349).

W dowartościowywaniu sztuki kształtowania krajobrazu bohater podąża śladami Pope'a i Francisca Bacona. „Ogrodnictwo jest... bliżej Boga niż Poezja”, uważał klasycystyczny poeta. „Wszechmogący Bóg najpierw założył ogród”, stwierdzał Bacon²². Rzeczywiście, zadanie, które Ellison sobie wyznaczył (a raczej – odnalazł, gdyż zostało mu ono wyznaczone jemu jako poecie) można określić jako pośrednictwo między bóstwem a ludźmi. Zadanie to harmonijnie łączy się z przyjemnością nieskończonych operacji wyobraźni dokonywanych na najpiękniejszych wytworach przyrody. Co jednak znaczy „dostosowywanie ich do oczu, które miały oglądać je na Ziemi”?

Objasniając te słowa, Ellison „w znacznej mierze rozwiązał zagadkę” (tak stwierdza jego przyjaciel), niedającą narratorowi spokoju: dlaczego w przyrodzie nie ma połączeń widoków równie doskonałych jak namalowane przez genialnego malarza? Jak wiemy, Pope, Kent i zwolennicy malowniczości zalecali architektom krajobrazu wzorowanie się na malarstwie. Wymienione przez narratora obrazy Claude'a (Lorraina) byłyby im również bliskie jako przykłady niedościgłej kompozycji pejzażu. Narrator wyróżnia jednak (Ellison jest tego samego zdania) kategoryczność sądu, jednoznacznie rozstrzygającego spór między naturą a sztuką, której przyroda nigdy nie dorówna; a także wykraczające poza ramy dociekań estetycznych pytanie – dlaczego tak jest? W tradycji anglojęzycznej można znaleźć prekursora myślenia o wyższości ludzkiej sztuki formowania krajobrazu nad możliwościami przyrody. Kilkadziesiąt lat przed powstaniem opowiadania Poego przekonany był o tym szkocki filozof Archibald Alison, który twierdził, że artysta może ukształtować krajobraz „czystszy, bardziej harmonijny i o większej sile ekspresji aniżeli można znaleźć w samej naturze”²³. Według przyjaciela Ellisona w każdym naturalnym pejzażu da się odnaleźć jakąś skazę bądź nadmiar; nie ma na ziemi miejsca obserwacyjnego, z którego prawdziwy artysta nie wypatrzyłby defektu w krajobrazie. Narrator sam komentuje swoją konstatację słowami: „Jakież to niepojęte!” (AP, s. 349). Oczy ziemskie artysty to właśnie oczy „ogłędające wytwory natury na ziemi”.

Natura jest natomiast niedościgła w swoich detalach. „Kto porwałby się na odtworzenie barwy tulipana czy poprawienie proporcji konwalii?” (AP, s. 349). Możemy się zatem domyślać, dlaczego Ellison nie został malarzem. Zdaniem bohaterów *Artysty pejzażu* malarstwo bądź rzeźba idealizujące naturę nie mają racji bytu, ponieważ idealizacja z zasady musi być pozorna – namalowany tulipan nie ma szans w konkurencji z prawdziwym kwiatem. Ale w pewnym sensie również skromniejsza sztuka mimetyczna, którą cenią (vide obrazy Claude'a), skazana jest na klęskę (przynajmniej kiedy porównujemy ją z architekturą krajobrazu), ponieważ naśladowanie detali natury musi być nieudolne. W sztuce Ellisona do odbiorcy przemówią rozłożone przez człowieka w krajobrazie, niczym na płótnie, wytwory natury. Zamiast znaków (słów, plam farby, kształtów wyrzeźbionych w glinie), które w twórczości innego rodzaju zastępują je bądź naśladują.

²² P. Hobhouse, op. cit, s. 206.

²³ Cyt. za: R.D. Jacobs, *Poe's Earthly Paradise*, „American Quarterly”, vol. 12, 3/1960, s. 411.

Skąd jednak bierze narrator pewność, że pejzaż należy poprawić? Skąd wiadomo, jak i za pomocą jakich środków to zrobić?

„Dowód matematyczny nie dostarcza większej pewności niż ta, którą narzuca artyście jego smak” (AP, s. 350).

Artysta wie instynktownie, że pewien układ elementów materii jest piękny, a utwierdzają go w tym (również instynktownie) sądy innych artystów. Aby zbadać i wypowiedzieć przyczyny tej pewności „potrzeba głębszej analizy, niż dotąd świat widział” (AP, s. 350). Smak byłby więc wśród artystów kategorią intersubiektywną. Niezależnie od tego, co o naiwności tej propozycji powiedziałyby Hume, jest to próba przełamania kolejnej opozycji – tym razem między subiektywnym a obiektywnym, pewnym a względnym. Estetyką rządzą zasady obiektywne, choć (jak dotąd) niewyraźne. Ellison może być zatem całkowicie pewny swojego projektu.

Należy tutaj przywołać wypowiedź o smaku z innego tekstu Poego, istotną – na co zwracano już uwagę²⁴ – dla interpretacji *Artysty pejzażu*. W jednym z dialogów pośmiertnych, *Rozmowie Monosa i Uny* (1841), bohater przedstawia apokaliptyczną wizję świata, w którym niszczenie przyrody stanowi jeden z efektów spustoszenia poczynionego przez rozwój (niepełnej) wiedzy.

„Albowiem z tego zagrożenia – stwierdza – jedynie smak – ta władza umysłu, która zajmuje środkowe miejsce, między zmysłem moralnym a czystym intelektem, i której zaniedbać bezkarnie nie można – tylko smak może wywieść nas z powrotem na bezpieczne wody, pojednać nas z Pięknością, Naturą i Życiem” (RMU, s. 325).

Zwraca uwagę to, że smak umieszczony zostaje pomiędzy zmysłem moralnym a intelektem i jednocześnie ponad nimi (tylko on może wywieść nas – ludzi – z powrotem na bezpieczne wody). Pozycja środkowa jest pozycją pojednania. Pojednanie sprzeczności, umożliwiające szczęście, stanowi jeden z istotnych motywów opowiadania o Ellisonie. Rola smaku, o której mówi Monos, potwierdza powagę zadania artysty pejzażu.

Wróćmy do tajemnicy niedoskonałości krajobrazu. Narrator początkowo uważał, że chociaż pierwotne założenie natury polegało na wytworzeniu na ziemi takiego krajobrazu, „aby pod każdym względem zadowolić ludzki zmysł doskonałości w tym, co piękne, wzniosłe czy malownicze” (AP, s. 350), zaburzenia geologiczne spowodowały odkształcenia. Dla Ellisona natomiast ta „niedoskonałość” to zwiastun śmierci.

„Przyjmijmy – dowodził – że z początku była przeznaczona człowiekowi nieśmiertelność tu na ziemi. Wówczas pierwotna doskonałość świata widzialnego byłaby odbiciem ludzkiej błogiej kondycji, tylko założonej i nigdy nieurzeczywistnionej. Zaburzenia zaś zapowiadały obmyśloną później ludzką śmiertelność” (AP, s. 351).

Więcej w tym stwierdzeniu zagadek niż wyjaśnienia. Dlaczego pierwotnej doskonałości nie udało się zrealizować? Co znaczy, że śmiertelność została „później obmyślona”? Niedoskonałość krajobrazu byłaby związana ze śmiercią, stanowiła jej zwiastun.

²⁴ R.D. Jacobs pisze, że *The Domain of Arnheim* jest ilustracją tezy, iż tylko smak może nas uratować. Zob. ibidem, s. 409.

Koncepcja ta – chociaż nie zostaje to dopowiedziane – przypomina biblijną wizję raję oraz upadku i wygnania człowieka w świat skażony brakiem i śmiercią. Chociaż o ludzkiej winie nie ma tutaj mowy. W jednej z pisanych przez siebie recenzji Poe używa Ede-
nu jako metafory poetyckiej wizji ideału: „wiecznie zielony i promienny Raj, który zna prawdziwy poeta, zna jedynie on (...)”²⁵. Bohater opowiadania jest właśnie takim poetą. Poprawianie pejzażu to realizacja wyobrażenia o idealnej krainie, utraconej przez ludzi, ale znanej artyście.

Po przedstawieniu koncepcji „w znacznej mierze rozwiązującej zagadkę” niedoskonałości ziemskiego krajobrazu Ellison zwraca jednak uwagę na to, że zarówno niedoskonałość, jak i udoskonalenia dokonane ręką ludzką mają wymiar względny, ponieważ można je oceniać wyłącznie z punktu widzenia człowieka. Być może istnieją anioły, niegdyś istoty ludzkie, teraz niewidzialne dla ludzi, patrzące z wysoka i dostrzegające ład tam, gdzie nie jest go w stanie dostrzec człowiek. (Podobny obraz aniołów unoszących się w przestrzeni i spoglądających z góry na planety umieścił Poe w opowiadaniu *Potęga słowa*). Możliwe, że dla ich „oglądu raczej niż dla naszego, dla ich zmysłu piękna wyczulonego przez śmierć, Bóg zaprojektował rozległe ogrody krajobrazowe na obu półkulach” (AP, s. 351). Ta druga teoria wydaje się sprzeczna z pierwszą. Albo świat powstał jako rajski ogród dla ludzi, albo dla aniołów. Perspektywa ludzka różni się przecież od anielskiej. Ogród idealny, przywrócony ludziom, wyższemu smakowi aniołów nie mógłby dogodzić. Jeśli anioły widzą jaśniej, należałoby powiedzieć, że świat jest ogrodem, niedoskonałość zaś istnieje jedynie w człowieku, nie potrafiącym tego dostrzec (przed śmiercią, w swojej skończoności). Artysta pejzażu tworzy jednak dla ludzi. Nie zlikwiduje konfliktu perspektyw, spróbuje go natomiast – jak zobaczymy – załagodzić.

Przechodząc do wyłożenia własnej koncepcji, Ellison przytacza „wypowiedzi autora rozprawy o ogrodach krajobrazowych, który ponoć rzetelnie potraktował ów temat” (AP, s. 351)²⁶. Autor ten wyróżnił dwa style ogrodów, naturalny i sztuczny. Styl naturalny „dąży do przywołania pierwotnego piękna naturalnego środowiska przez dostosowanie środków do otaczającej scenerii”; polega na pielęgnowaniu obszaru, uwydatnianiu estetycznych „stosunków rozmiaru, proporcji i barwy”, usuwaniu widocznych skaz w celu uzyskania harmonii. Styl sztuczny ma wiele odmian. Autor mówi o ogrodach francuskich, włoskich, elżbietańskich. Ich piękno związane jest z udziałem „czystej sztuki”, świadczącym o ludzkiej opiece i uwadze. Obok przyjemności wywołanej przez „wrażenie porządku i zamysłu”, dają one również impuls pobudzający wyobraźnię do myśli o postaciach dawniej je odwiedzających (AP, s. 351–352).

Opisane powyżej ogrody naturalne to ogrody angielskie. Ulepszanie polega na wypukleniu walorów natury, której człowiek pomaga osiągnąć przyrodzoną harmonię, inaczej niż w fazie malowniczej, kiedy krytykowano parki Browna za to, że brakuje im naturalnej dzikości, nieregularności i surowości²⁷. Z punktu widzenia Ellisona

²⁵ Cyt. za: J.A. Hess, *Sources and Aesthetics of Poe's Landscape Fiction*, „American Quarterly”, vol. 22, 2/1970, cz. 1, s. 177.

²⁶ Wypowiedź ta w rzeczywistości pochodzi z omówienia traktatu Downinga w piśmie „Arcturus”.

²⁷ P. Hobhouse, op. cit., s. 229.

te różnice nie miałyby zresztą większego znaczenia. Nie będzie jego zamiarem „przywołanie pierwotnego piękna naturalnego środowiska”. Takie piękno nie doścignie nigdy piękna, „które można dopiero wprowadzić” (AP, s. 352). Mówiąc o pięknie pierwotnym, ma on oczywiście na myśli nie wygląd rajskiego ogrodu, ale dziką naturę, do której – inaczej niż podążający za Rousseau i Schellingiem pisarze europejskiego romantyzmu²⁸ – wcale nie tęskni. Dla niego jest ona bowiem objawem ziemskiej niedoskonałości. Wyższość sztuki wydaje mu się oczywista. Również skromne założenia na temat roli projektanta nie licują z powagą kształtowania krajobrazu będącego sztuką najwyższego rzędu. W usuwaniu wad przejawia się – zauważa Ellison – wyłącznie cnota negatywna, oparta na zaniechaniu. Określone reguły postępowania zadowolają tłum, ale nie geniusza. Nie staną się przepisem na arcydzieło. Wyższa cnota natomiast przejawia się i rozwija w twórczości.

Idea sztucznych ogrodów i argumenty na ich korzyść przekonują bohatera opowiadania Poego. Wywyższenie sztuki ponad surową naturę – zarówno przez autora cytowanego fragmentu, jak i przez Ellisona – przypomina to, co pisał Hegel. Człowiek występuje w ogrodach tego typu w roli głównej: odwiedzający ogród myśli o tych, którzy niegdyś w nim przebywali, a wrażenie opieki nad parkiem jest wyraźne, odwrotnie niż w projektach Reptona, gdzie ludzka ingerencja miała być zamaskowana. Artysta pejzażu po raz kolejny – tak jak wtedy, gdy doszedł do przekonania o doskonałości detali w przyrodzie – wyciągnie ostateczne konsekwencje z przyjętych założeń. Czar płynący z odczucia opieki ponadludzkiej musiałby przewyższyć ten, który powoduje świadomość pielęgnacji przez człowieka. Aby bliżej przyjrzeć się ostatecznej propozycji Ellisona, należy przytoczyć dłuższy cytat:

„Poeta mający do dyspozycji nadzwyczajne zasoby finansowe mógłby, zachowując przy tym niezbędny wyznacznik sztuki człowieczej, nasycić swe zamysły zarazem rozmachem i nowością piękna tak, aby wywołać wrażenie interwencji duchowej. Jak łatwo się domyślić, zapewnia on sobie wszystkie korzyści odczuwanego ludzkiego zainteresowania czy też zamysłu, uwalniając zarazem swe dzieło od surowości czy techniczności kunsztu (...). Wyobraźmy sobie ogród krajobrazowy, którego połączony ogrom i wyrazistość – którego piękno, okazałość i dziwność wspólnie będą przywoływać na myśl ideę pielęgnacji, nadzoru istot wyższych od rasy ludzkiej, lecz jej pokrewnych. Wówczas to zachowane zostanie odczucie zainteresowania, podczas gdy jednocześnie zaprzęgnięta do tego dzieła sztuka stwarzać będzie wrażenie wtórnej czy pośredniej natury, która nie jest Bogiem ani emanacją Boga, lecz wciąż naturą w sensie wytworu aniołów zawieszonych między ludzkością a Bogiem” (AP, s. 353–354).

Ogród taki staje się znakiem (zapowiedzią?) zatarcia różnicy między tym, co ludzkie i tym, co ponadludzkie, jego dwoiste piękno jest człowiecze i anielskie zarazem. Oto dzieło człowieka niemal wyzwolonego z ograniczeń, czego symbolami są ziemską szczęśliwość i fortuna artysty. Bohater wielokrotnie mówi o estetyce (wymienia takie jakości jak: rozmach, nowość, ogrom, wyrazistość, piękno, dziwność), ale smak – zgodnie ze słowami Monosa – stanowi przecież najwyższą władzę umysłu, ponad intelektem

²⁸ R. Przybylski, op. cit., s. 148.

i zmysłem moralnym, które niejako w sobie łączą. Według Ellisona metafizyczne zadanie sztuki to, jak pamiętamy, wskazanie ludziom piękna, którego sami nie są w stanie dojrzeć. Skoro tak, przeżycie tego piękna równa się poniekąd przekroczeniu ludzkiej kondycji. Bohater *Artysty pejzażu* wkrótce po zrealizowaniu swojego planu – stworzeniu ogromnego parku krajobrazowego w posiadłości Arnheim, wybranej po latach spędzonych na poszukiwaniu miejsca o największych „możliwościach” – umiera. Osiągnąwszy szczęście – mimo że podobno „w samej naturze człowieka kryje się zasada wroga jego błogości” – oraz najwyższy duchowy cel, a zatem wyrósłszy ponad ludzki poziom, po cóż miałby żyć jeszcze? Już wcześniej zdawał się przynależać do innego, wyższego porządku. (Sławomir Studniarz zwraca uwagę na symbolikę nazwiska: „Eli” to w języku hebrajskim nazwa Boga, „son” to po angielsku syn²⁹). Może sam również, jak jego ogród, był znakiem dla innych?

Bohater dialogu pośmiertnego wypowiedział jeszcze inną myśl, która pomaga zrozumieć ideę twórcy ogrodu Arnheim. Mówiąc o artyście pojmującym prawdę ukrytą dla innych, nazwał go poetyckim duchem, „którego chwataę tak jasno dziś dostrzegamy, jako że głosi prawdy o nieprzemijającym znaczeniu przez analogię, co przemawia do wyobraźni pochodnymi tonami, rozum zaś jest na nią głuchy (...)” (RMU, s. 323–324). Ludzie nie są w stanie dostrzec ponadludzkiego (na przykład nie widzą harmonii postrzeganej przez anioły), dlatego pierwiastek ludzki w sztuce dla nich przeznaczony jest konieczny. Oddziaływać będzie ona przez podobieństwo (do sztuki anielskiej), przemawiać tonami pochodnymi od wyższego porządku, świadczyć o nim przez analogię, zwracać się do smaku, gdyż rozum jest głuchy na sztukę. Odwrotnie niż najdroższa przyroda, która – zdaniem Ellisona – przemawia właśnie do rozumu, lecz „pod żadnym względem nie narzuca się wprost uczuciom” (AP, s. 353).

Przywrócenie nadprzyrodzonego piękna sprzed upadku jako cel sztuki postrzegali dwaj – będący architektami krajobrazu – bohaterowie powieści Thomasa Love Peacocka *Headlong Hall*, do której Poe prawie na pewno zaglądał przed napisaniem drugiej wersji opowiadania, jak udowadnia Joel R. Kehler, wskazując na zastanawiające podobieństwa w tekstach³⁰. Czy jednak zniesienie niedoskonałości przyrody, odnowienie ziemi przez artystów pejzażu równałoby się – w założeniu Ellisona – zniesieniu śmierci, trwałemu powrotowi do rajy? Nie wydaje się, aby takie stwierdzenie było uprawnione. Przecież bohater opowiadania – o czym informuje wcześniej narrator – „w możliwość poprawienia powszechnej ludzkiej doli przez samego człowieka (...) nie wierzył” (AP, s. 347). Człowiek nie mógłby zbudować rajy. Przeczy temu również pewien egoizm w zachowaniu Ellisona, któremu zależeć będzie na kontemplacji parku w odosobnieniu.

„Ważne jest – mówi narratorowi – abym miał możliwość ustalania stopnia i długości odpoczynku. Przyjdą chwile, kiedy szukać będę zrozumienia dla mego dokonania u innych, pokrewnych mi poetyckim duchem” (AP, s. 354–355).

²⁹ S. Studniarz, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*, Toruń 2008, s. 186–187.

³⁰ J.R. Kehler, op. cit., s. 181–182.

A zatem w pozostałych chwilach sam zamierza przeżywać piękno ogrodu. To sformułowanie kładzie się cieniem na całej koncepcji, ogranicza jej rozmach, wprowadza (zamierzoną przez Poego? niezamierzoną?) wątpliwość, napięcie między etyką i estetyką. Z drugiej strony trudno nie wątpić, czy cudowny ogród najeżdżany przez tłumy turystów mógłby zachować swoje właściwości. Skoro niedoskonałość natury była – zdaniem bohatera – zwiastunem śmierci, harmonia natury przemienionej stanowi zapowiedź jej przekroczenia. W ogrodzie nie ma jednak śmierci również dlatego, że brak tam ludzi, którzy by ją wnieśli. Inaczej niż „poetyckie duchy”.

Projekt ufundowany jest oczywiście na antynomii: park Arnheim jawi się jako domena istot wyższych, a zbudowany został przez człowieka; nosi znamiona sztuki aniołów, ale dostrzegalne z ludzkiej perspektywy (choć być może zadowoliliby również anielski smak). Ogród ma wydawać się obcy, lecz nie groźny, opieka wyższych istot zyskuje w tekście wydzźwięk jednoznacznie pozytywny, stanowi jakby zwielokrotnienie troski ludzkiej.

Wskazywano na podobieństwa obrazowania i tematyki między zamykającym opowiadanie opisem podróży rzeką do Arnheim a cyklem obrazów oraz komentarzy do nich, pod tytułem *Voyage of Life* współczesnego Poemu amerykańskiego malarza Thomasa Cole'a. Na cykl składają się cztery malowidła, zatytułowane: *Dzieciństwo*, *Młodość*, *Wiek dojrzały* i *Starość*⁵¹. Rzeczywiście, wyprawa ta może symbolizować drogę przez życie. Trwa cały dzień – zaczyna się od wypłynięcia z miasta wczesnym rankiem, kończy o zachodzie słońca w miejscu nazwanym przez narratora „Rajem Arnheim”. Pierwsza jej część odbywa się w przyjaznym otoczeniu, ale później znikają ślady działalności człowieka. Mrok się pogłębia, rzeka płynie wąwozem, którego ściany zastępują światło słoneczne – wtedy nastrój staje się „posępny i żałobny”, a „niezliczone i zawite zakręty strumienia, często jakby prowadzące podróżnika z powrotem” (AP, s. 357), powodują utratę poczucia kierunku. Następnie podróżny przesiada się z łódki do czółna, które niesie go samo. Natomiast kiedy zbliża się już do celu, o czym nie wie, ponieważ widok zastępują mu górskie szczyty, natrafia na olbrzymie wrota osadzone na skale, które zdają się uniemożliwiać dalszą drogę. Ich powierzchnia – stwierdza narrator – „odbija blask zachodzącego słońca, rozlewający się na cały otaczający podróżnika las, rzekłbyś, grzywą płomieni”⁵². (AP, s. 359). Jednak brama się otwiera i łódka wpływa do „Raju Arnheim”. W „gigantycznym amfiteatrze” tworzonym przez purpurowe góry, wypełnionym słodką wonią i urzekającą melodią, „stapiają się ze sobą niczym we śnie” drzewa Wschodu, stada cudownych ptaków, stawy, łąki, krzyżujące się potoki, „a spośród tego wszystkiego wystrzelują w górę zlepek budowli na poły gotyckich, na poły mauretańskich, zawieszonych w powietrzu mocą jakiegoś cudu; połyskujący w czerwonym blasku słońca setką wykuszy, minaretów i wieżyczek; jawiący się wspólnym dziełem sylfów, dżinów i gnomów” (AP, s. 360).

Zgodnie z założeniami sztuki Ellisona w trakcie podróży od pewnego momentu dostrzega się ślady obecności istot wyższych. Przejście dokonuje się stopniowo: rzeka

⁵¹ Zob. J.A. Hess, op. cit., s. 181–184.

⁵² W marzeniu Monosa i Uny, zanim stanie się ona godnym mieszkaniem dla człowieka – Rajem, „oblicze Ziemi zostanie oczyszczone przez ogień” (RMU, s. 326).

płynie kolejno przez pola, pastwiska, potem przez odludzie; następnie otoczenie wzbu-
dza jednoznacznie „posępny i żałobny nastrój”, a podróżny czuje się zagubiony; wreszcie
opanowuje go „rozkoszne wrażenie dziwności” spowodowane przez „niesamowitą sym-
etrię” przeistoczonej natury. Później trafia do wąwozu, którego strome zbocza przykryte
są niezwykle kobiercem z kwiatów, przypominającym kaskadę drogocennych kamie-
ni spływających z nieba – dzieło „nowej rasy duchów natury”. Również ten, kto zdąży
do Arnheim, zdaje się doświadczać tej dziwnej opieki. Jego czółno płynie przecież samo,
wrota same się otwierają.

Bohater Poego przedstawia oryginalną apologię sztuki kształtowania krajobrazu
i własny na nią przepis, chociaż wywodzący się z tradycyjnie przyjętej analogii między
architekturą krajobrazu a malarstwem. Jego pomysł można potraktować jako śmiały,
utopiiny głos w sporze o ogrody. Parki krajobrazowe, o których myślano dotąd, po-
wstawały na przecięciu działalności człowieka i natury. Praca architekta mogła mieć
za zadanie zdominowanie i okiełznanie przyrody, jak w ogrodach Wersalu, mogła również
– dzięki perfekcyjnemu naśladowaniu działania przyrody – stawać się prawie niewidoczna,
jak w koncepcji Reptona. W opowiadaniu Poego główne napięcie zostaje przeniesione
na relację między artystą (komponującym dzieło sztuki z gotowych elementów, dostarczo-
nych przez naturę) bądź podróżnym odwiedzającym Arnheim a istnieniem ponadludzkim,
które uczestniczy w dziele, ponieważ uobecnia się w nim. Rousseau i Schiller podważali
ideę ogrodów, jako że kłamały na temat natury. Ellisonowi, podobnie jak im, zależy
na objawieniu istotnego sensu. Pragnąc, aby natura mówiła prawdę o (dawnej? przy-
szłej? ukrytej?) harmonii, przekształca ją w dzieło sztuki, buduje ogród. Tworzenie parków
naturalnych uznaje za czyn niegodny wielkiego artysty, ale zakłada, że domena Arnheim,
tak jak one, będzie przemawiała do wyobraźni. Chce również, aby oddziaływała przez
swoją porządek, lecz nie jest to ludzki ład ogrodów francuskich. Inaczej niż u Hegla,
człowiek nie wystąpi w Arnheim na tle przyrody w głównej roli. Przeciwnie – zachwycony
pojmie, że jej nie odgrywa. Triumf człowieka nad nieuporządkowaniem natury, namacal-
nie świadczącym o brakach życia ziemskiego, to próba przekroczenia własnej niedosko-
ności, udziału w wyższym niż ludzki porządku.

Rozróżniając piękno i wzniosłość, Edmund Burke przyznawał, że często jakości te łączą
się w jednym przedmiocie, aczkolwiek doskonałość wzruszenia wiązał z oddziaływaniem
jednorodnym³³. U Ellisona – jak widać w opisie podróży – swobodnie łączą się z sobą
malowniczość, piękno i wzniosłość. „Niesamowita symetria”, „frapująca jednolitość”,
zadziwiająca regularność (otoczonego niby anielską opieką) krajobrazu z jednej strony,
z drugiej – ewidentnie malownicze nagłe zmiany otoczenia, kiedy łódka momentalnie
wpływa do wcześniej niewidocznego wąwozu. Cudowny „pałac” – jakby wzniosły, niepo-
jęty, ale jednocześnie lekki (gotycki, zawieszony w powietrzu), asymetryczny, „połykający
w czerwonym blasku słońcu”, nie zaś z gruba ciosany, ciemny, posępny, przytłaczający³⁴

³³ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Kraków 1968, s. 142.

³⁴ *Ibidem*, s. 142.

(takie mają być cechy wzniosłego według Burke'a). Dziwne piękno, przywodzące na myśl „ziszczone marzenia nowej rasy duchów natury” (AP, s. 357), jawiące się „wspólnym dziełem sylfów, dżinów i gnomów” (AP, s. 360), nie daje się łatwo zaklasyfikować.

Obok nowej idei parku krajobrazowego kolejną oryginalną koncepcję stanowi w *Artyście pejzażu* wizja sztuki, przekraczającej tradycyjne, odziedziczone po Platonie, wyobrażenie twórczości artystycznej będącej naśladownictwem. Dla greckiego filozofa działalność artystyczna oddala odbiorców od prawdy, ponieważ jest utudą niejako drugiego stopnia – naśladowaniem przedmiotów materialnych, które same są jedynie odbiciem idei⁵⁵. Ellison, rezygnując z tworzywa farby, słowa i gliny, decydując się na komponowanie krajobrazu z gotowych detali otrzymanych od natury, przekracza granicę mimetyczności. Łamie opozycję sztuki i rzeczywistości materialnej. W kategoriach platońskich dzieło artysty pejzażu staje się częścią tej rzeczywistości. Jesliby postrzegać ogród Arnheim jako naśladowanie, to jako naśladowanie rzeczy należących do wyższego porządku, niedostrzegalnych dla ludzi, widzianych tylko przez poetę. Ale słuszniej byłoby może mówić o reprezentacji. „Raj Arnheim” reprezentuje rajski ogród, czyli zastępuje go (istnieje pod jego nieobecność) oraz uobecnia⁵⁶.

Bohater *Artyście pejzażu* w utopijnej koncepcji tworzenia krajobrazu próbuje również przezwyciężyć szereg sprzeczności, w które może wikała się sztuka. Tworzenie piękna połączy z pożytecznością. W smaku pojedna moralność i intelekt. Będzie wykorzystywał zarówno rozum niezbędny przy teoretycznych spekulacjach, jak i bezbłędny instynkt artysty. Intuicję estetyczną wybitnej jednostki podniesie do rangi pewnika. Duchową wielkość projektu pogodzi z fizyczną skalą przedsięwzięcia. Da sztuce możliwość wkroczenia do materialnego świata i jego odnowienia. Człowieka pojedna z (przemienioną) naturą. Spróbuje również przekroczyć granicę między tym, co ludzkie, a w tym co ponadludzkie.

Znamienna jest krótka historia polskiej recepcji opowiadania Poe'go. Wydawane na początku XX wieku przez Antoniego Potockiego pismo „Sztuka” – poświęcone przede wszystkim sztukom plastycznym, ale zawierające również utwory literackie – planowało ogłosić, traktowane jako cykl, trzy teksty autora Kruka: *The Domain of Arnheim*, *Landor's cottage* oraz esej o wystroju wnętrza *The Philosophy of Furniture*⁵⁷. W rezultacie udało się opublikować tłumaczenia tylko *Willi Landor i Filozofii umeblowania*. Opowiadanie *The Domain of Arnheim, or the Landscape Garden* przełożone zostało po raz pierwszy przez Stanisława Wyrzykowskiego i zamieszczone – jako *Włość arnheim-ska* – w „Zdroju” w roku 1918, a następnie w I tomie *Arabesek* (1922)⁵⁸. Odtąd było przez 80 lat konsekwentnie pomijane w kolejnych wyborach opowieści Poe'go, nie istniało więc w świadomości polskich czytelników.

Tekst amerykańskiego romantyka wzbudził zainteresowanie w okresie secesji i marzeń o syntezie sztuk oraz o ich wkroczeniu w dziedziny zwyczajnego życia. Mógł być wtedy

⁵⁵ Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 21.

⁵⁶ Zob.: M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, Kraków 2007, s. 173.

⁵⁷ Zob. Przepis tłumacza [w:] E.A. Poe, *Filozofia umeblowania*, „Sztuka” 1904, nr 4, s. 217.

⁵⁸ F. Lyra, *Edgar Allan Poe*, Warszawa 1973, s. 354, 372.

odczytywany jako prekursorski. Jednak trafność refleksji bohatera Poe'go o powszechnym niedocenieniu i zaniedbaniu kwestii estetyki przestrzeni jest dzisiaj bardziej uderzająca niż sto lat temu. Wydaje się zatem, że opowiadanie o fantastycznej koncepcji architektury krajobrazu może okazać się lekturą pożyteczną. Również dlatego warto je czytać.

Summary

This article treats the utopian idea of landscape gardening from Edgar Allan Poe's story *The Domain of Arnheim* as a part of the eighteenth- and nineteenth-century debate on gardening. Ideas on nature, models of impressionability and aesthetic categories represented in that discussion, show many similarities to the vision of nature, garden and art presented by Poe's main character, Ellison. But much worth noticing is stunning originality of his thought.

Ellison's new project of art is presented as an attempt to overcome a series of contradictions in which art may be entangled, such as inconsistencies between art and reality, the material and the spiritual, ethics and aesthetics, intellect and intuition, between the beautiful and the useful, the objective and the subjective, the humane and the divine. Ellison's vision may be also regarded as an attempt to outrun the traditional mimetic conception of art.



Kazimierz Nurczyk, *Dąb*