

WYOBRAŻENIA OGRODU W MALARSTWIE EUROPEJSKIM XV W. — SYMBOLU NIEWIAST ŚWIĘTYCH I KOBIEŃ ŚWIECKICH

W niektórych dziełach sztuki średniowiecznej treść w nich zawarta sformułowana jest jasno i wyraźnie. Inne natomiast potrzebują specjalnego rozszyfrowania, przy którym pomocna może być wiedza teologiczna, socjologiczna, literacka i historyczna. Na ogół ich złożony sens nie zostaje do końca odkryty, dlatego warto nieraz powracać do tematów zdawałoby się już opracowanych.

Niekiedy same dzieła sztuki narzucają określony sposób patrzenia i odgadywania zawartych w nich znaczeń. Widać to w przypadku obrazów, które przedstawię za chwilę.

Na wstępie chciałabym zwrócić uwagę, że do tej pory — o ile mi wiadomo — nie powstały żadne opracowania zestawiające w takim kontekście oba motywy: kobiety i ogrodu. Natomiast postacią kobiety w Średniowieczu zajmowało się już wielu uczonych z Georges'em Duby i Jacques'em Le Goff na czele, a o średniowiecznym ogrodzie pisała Sylvia Landsberg¹.

W malarstwie XV wieku, a także i wcześniej, przedstawienia przyrody zagospodarowanej ręką człowieka pojawiają się dość często. Jednak w obrazach tych ogród, a szerzej — natura, odgrywa rolę drugoplanową; jest dopełnieniem sceny głównej w sensie formalnym a nie treściowym.

Mnie jednak interesuje motyw ogrodu jako niezbędnego elementu kompozycji, który współtworzy treści w niej zawarte. W tym wypadku chodzi konkretnie o „ogród jako symbol niewiast świętych i kobiet świeckich”.

Ponieważ motyw ogrodu odsyła natychmiast do szerszego pojęcia „NATURY”, którą interesowali się szczególnie malarze wieku XV, to już na wstępie należy zdefiniować pojęcie „OGRODU”. Jest to tym bardziej konieczne, że wizerunki kobiet — w tym Matki Boskiej — na łonie natury zajmują w średniowiecznej ikonografii poważne miejsce.

„OGRÓD” to obszar zieleni o różnym przeznaczeniu, którego charakterystyczną cechą, w przeciwieństwie do parku, jest wyraźne wyodrębnienie z otaczającej przestrzeni². Pojęcie „ogród średniowieczny” od razu przywołuje obraz małego,

¹ J. Le Goff, (red.), *L'Homme medieval*, Paryż 1989 (książka tłumaczona na j. polski w 1996 r.); G. Duby, M. Perrot, *Histoire des femmes*, t. 2: *Le Moyen Age*, pod red. Ch. Klapisch-Zuber, (por. bibliografia w tym tomie); S. Landsberg, *The Medieval Garden*, Londyn 1996.

² W. Szonginia, *Ilustrowana encyklopedia dla wszystkich: Architektura i Budownictwo*, Warszawa 1991.

zamkniętego ogrodu kwietnego. Jednak w świadomości piętnastowiecznego człowieka miejsce to mogło mieć różną formę i charakter, zawsze pozostając ogrodem.

Czym zatem był ogród dla Średniowiecznych? Istnieje wiele angielskich dokumentów z epoki, które opisują typy ogrodów tego czasu³. W tym miejscu warto wymienić choćby ogród zamknięty mogący również pełnić rolę zielnika, czyli ogrodu ozdobno-użytkowego, gdzie hodowano lecznicze zioła i kwiaty⁴, oraz ogrody zabaw zwane inaczej Małym Parkiem lub Parkiem Przyjemności⁵.

Życie średniowiecznego człowieka toczyło się wespół z naturą. Jego rytm wyznaczały zmieniające się pory roku, co wydaje się oczywiste na wsiach, choć i w miastach ludzie nie pozostawali obojętni na przyrodę. Wyrazem tego są miejskie ogrody, których początków szukać należy w kulturach śródziemnomorskich, w jakich to działające na zmysły miejsce było uznawane za przestrzeń doskonałą⁶.

Przyroda odgrywała ważną rolę w Średniowieczu i dlatego nie powinna dziwić ludzka chęć do jej „oswojenia” przez zakładanie ogrodów, sadów, parków; słowem — przez tworzenie miejsc zaspokajających duchowe i cielesne potrzeby człowieka. To właśnie te tereny tak wrosłe w świadomość ludzi zainspirowały twórców przedstawić, które zostaną omówione poniżej.

Od samego początku ogród przywoływał pozytywne skojarzenia. Był idealnym miejscem, w którym chętnie szukano wytchnienia i spokoju (np. „ogrody tajemne” lub „intymne”, czyli *hortus conclusus* — z niego korzystał głównie jego właściciel), a także uprawiano pożyteczne zioła i kwiaty, cenione nie tylko za ich właściwości lecznicze, zapach, ale również ze względu na ich piękno⁷. Do tego zmysłowego aspektu ogrodu powrócę w dalszej części mojej pracy. Natomiast w tym miejscu należałoby przywołać archetyp Raju, przestrzeni doskonałej, bo odgradzonej od reszty nieszczęśliwego i grzesznego świata. I choć biblijny ziemski raj był zapewne otwarty na cały kraj Eden, to bywa on przedstawiany jako ogród zamknięty⁸. Jest on miejscem wiecznej szczęśliwości i bezpośredniego obcowania z Bogiem.

Początkowo tylko jedna kobieta mogła w nim zasiadać bez przeszkód. To Matka Boska, jedyna istota śmiertelna, wolna od grzechu pierwotnego. Tylko Ona dostąpiła zaszczytu przebywania w doskonałej, mistycznej sferze, którą przedstawiano pod postacią zamkniętego ogrodu (*hortus conclusus*). Ogród ten jawi

³ S. Landsberg, jw., s. 13.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 21; L. Majdecki, Historia ogrodów.

⁶ G. Jehel, Ph. Racinet, La ville de l'occident chretien a l'orient musulman, V–XV s., Paryż, s. 119.

⁷ Albert Wielki (ok. 1200–1280) w swym traktacie o roślinach (*De Plantis*) pisze: „Les fleurs telles que la violette, l'ancolie, le lys, la rose, l'iris (...) ne rejouissent pas seulement par leur parfum, elles rafraichissent l'oeil par leur beaute”, cyt. za: M. Camille, Le monde gothique, Paryż 1996, s. 137.

⁸ J. DeLumeau, Historia raj, Warszawa 1996, s. 115; por. przedstawienia: J. Limbourg, Upadek człowieka, w: *Tres Riches Heures de Duc de Berry*, (fol. 25 v), 1415/1416, Mistrz Jolanty de Lalaing i mistrz Hermana Droema „Genesis — wygnanie z Raju”, w: *Biblia Hermana Droema* (vol. I, fol. 15r), przed 1476, Rzym, Biblioteka Casanantese; „Bóg łączy Adama i Ewę”, w: *Starożytności Żydowskie*, miniatura przypisywana Jean'owi Fouquet lub uczniowi Jacquemarta de Hesdin, ok. poł. XV w., Paryż, Bibl. Nationale.

się jako synonim Maryi Panny, wskazuje na jej czystość płynącą z odgrózenia się od grzechu. Kluczową rolę w tworzeniu takiego wizerunku Matki Boskiej odgrywa werset z *Pieśni nad Pieśniami* 4,12: *Ogrodem zamkniętym jest moja / siostra, oblubienica / ogrodem zamkniętym / źródłem zapieczętowanym* (ryc. I, II). Niemalą rolę w kształtowaniu takiego postrzegania i interpretacji przedstawię z Matką Boską w Ogrodzie Rajskim odegrały prądy mistyczne, które współbrzmiać z transcendentnym światopoglądem średniowiecznym podkreślały wartość symboliczną świata zmysłowego. Honoriusz z Autun (XII w.) w komentarzach do *Pieśni nad Pieśniami* interpretuje ogród zamknięty jako symbol cudownej ochrony Marii przed grzechem, a szczególnie Jej boskiego dziewictwa. Ambroży (334–397) w *Liber Institutione Virginis* określa Maryję jako Dziewicę-Ogród strzegący swego owocu: *Hortus clausus es, Virga, seva fructus tuus*⁹. Natomiast św. Hieronim (342–420) pisał, że *Hortus conclusus (...)* to wierny obraz Marii, matki i dziewicy¹⁰.

Motyw *hortus conclusus, floris campi* nierzadko czerpie inspirację ze średniowiecznej hymnologii, sformułowań św. Bernarda, jak i z ekspresyjnych wizji św. Gertrudy. Święta ujrzała Matkę Boską, która *zeszła na łąkę, ponad wszelkie pojęcie ludzkie uroczą i pełną kwiatów wszelkiego rodzaju... a każdy kwiat wydzielał z poszczególnych listków blask i piękno, zapach korzenia i miły wdźwięk, jakoby muzyka całego świata złączyła się w najśłodszym śpiewie...*¹¹

Z tej literatury wizyjnej — zdaniem Michała Walickiego — wywodzą swój rodowód kreacje Lochnera, Grunewalda, Schongauera, Burgmaira¹² (ryc. III, IV).

W przedstawionych obrazach zwracają uwagę niezwykle precyzyjnie odtworzone konkretne gatunki roślin, które powtarzają się we wszystkich niemal dziełach. Mają one określoną symbolikę odnoszącą się bezpośrednio do Maryi Panny. Traktowano je jak rajskie kwiaty, które nigdy nie więdną. Róża, uznawana za królową kwiatów to atrybut Królowej Nieba — Matki Boskiej; rajska róża bez kolców jest symbolem Jej czystości i bezgrzeszności (św. Ambroży utrzymywał, że w ziemskim raju róże nie mają kolców¹³) — w Średniowieczu takim kwiatem była piwonia. Lilia, od najdawniejszych czasów uważana za symbol światła i życia, jest obok róży ulubionym kwiatowym motywem. Poziomka lub truskawka ze względu na to, że jednocześnie kwitła i owocowała doskonale nadawała się do tego, by zestawić ją z postacią Maryi; białe kwiatki oznaczają Jej niewinność a czerwone owoce wskazują na zbawienną moc krwi Jej Syna. Fiołek przywołuje cnotę pokory Matki Boskiej, natomiast w siedmiopłatkowym orliku widziano symbol darów

⁹ PL XVI, Paryż 1863, cyt. za: R. Sobczak-Jaskólska, Motyw ogrodu i kwiatów w ikonografii maryjnej w malarstwie tablicowym późnego średniowiecza w Polsce, Poznań 1986 (pr. magisterska UAM, IHS), s. 45.

¹⁰ Św. Hieronim, *Adversus Jovianum*, PL XXIII, kol. 254, cyt. za: J. Delumeau, jw., s. 117.

¹¹ M. Walicki, Nowe poglądy na rolę prądów mistycznych w sztuce, Warszawa 1935, s. 14. Warto, jak sądzę zwrócić uwagę na fakt, iż zacytowane teksty są zdecydowanie wcześniejsze niż prezentowane malarstwo, które — można by rzec — dopiero w wieku XV w pełni dojrzało do tego, by odpowiednio przedstawić teologiczne znaczenia zawarte w Pismach.

¹² Ujęcia Matki Boskiej na tle altan były bardzo popularne w 2. połowie XV w. na terenie południowo-zachodnich Niemiec. Motyw ten znalazł swój najpiękniejszy wyraz w malarstwie tablicowym. Altana ma takie samo znaczenie symboliczne jak ogród. Por. R. Sobczak-Jaskólska, jw., s. 21.

¹³ J. Delumeau, jw., s. 118.

Ducha Świętego, które w szczególności odnoszą się do Matki Jezusa. Irys, inaczej mieczyk lub kosaciec, był w Średniowieczu znakiem bólu Matki Boskiej przepowiedzianego przez Symeona: *A Twoją duszę miecz przeniknie* (Łk 2,35).

Wykorzystywanie roślin jako symboli świętych datuje się od bardzo dawna, dlatego nie powinien dziwić fakt, że w ikonografii maryjnej zajmują one tak ważne miejsce. Średniowiecznemu człowiekowi, który potrafił odczytywać ich znaczenie, motywy te mówiły nieraz więcej niż skomplikowane teologiczne rozważania. Dzięki nim poznawano sens takich pojęć jak „pokora”, „pobożność”, „czystość”, „dziewictwo”, przyobleczonej w figurę ogrodu, opisujących cechy duchowości Tej, która w tym miejscu się znajduje — Maryi.

Zatem ogród zamknięty jest symbolem Matki Boskiej. Jeszcze dokładniej widać to na przykładzie przedstawień Maryi otoczonej emblematami z Litanii Loretańskiej (**ryc. V**). Tutaj *hortus conclusus* jest jednym z wielu znaków osobowości NMP.

W tak doskonałym, mistycznym i pełnym symboliki świecie towarzyszą Matce Boskiej inne Święte Niewiasty, które dostały zaszczytu przebywania z Nią w jednym miejscu (**ryc. VI, VII, VIII**). W przedstawieniach tych zebrane dookoła Maryi kobiety tworzą prawdziwy dwór eleganckich i czarujących, młodych dam, których uroda fizyczna odzwierciedla ich piękno duchowe. Doskonałość ich osobowości jest wszak „warunkiem wstępu” do tego rajskiego ogrodu Maryi.

Na obrazie nieznanego Mistrza Górnoreńskiego zebrane towarzystwo przebywa na ogrodzonej murem kwietnej łące porośniętej drobiazgowo namalowanymi kwiatami, wśród których bez trudu rozpoznać można konwalie, maki, goździki, irysy, białe lilie, róże czerwone i truskawki. Siedząca pośrodku ogrodu Maryja czyta książkę, podczas gdy Święta Dorota zbiera czereśnie, święta Marta czerpie wodę z niewielkiego basenu a Święta Cecylia zabawia Dzieciątka ucząc je gry na psalterium. Po przeciwnej stronie tej kobiecej grupy znajdują się trzej mężczyźni, wśród których rozpoznać można Świętego Michała ze zminiaturyzowanym diabełkiem u stóp oraz Świętego Jerzego. Atrybut tego ostatniego — smok został tu pomniejszony tak, że przypomina raczej dużą jaszczurkę leżącą do góry brzuchem. Trudno powiedzieć kim jest stojący obok młodzieniec, który obejmuje pień pozbawionego owoców drzewa — Drzewa Śmierci (?). Zamiast aureoli Matka Boska i Święci mają na głowach korony z kwiatów.

Obraz jest złożoną alegorią Maryi Dziewicy, w osobie której najpełniej wyraziło się piękno duszy oddanego Bogu człowieka. Ten rajski ogród podkreśla doskonałą osobowość tak Maryi, jak i Świętych jej towarzyszących. Jest to zatem miejsce wyjątkowe, pełne harmonii i pozytywnych znaczeń.

Taki charakter ma również ogród w obrazie przedstawiającym „Mistyczne zaślubiny Świętej Katarzyny” (1490), w którym świeckie niewiasty towarzyszą Matce Boskiej, Dzieciątku i Świętej Katarzynie. W tym niezwykle ciekawym i złożonym dziele artysta pokazał współlistnienie dwóch sfer — świętej i świeckiej. Do pierwszej przynależy zasiadająca na wzorzystym kobiercu Madonna z Dzieciątkiem i klęcząca przy nich Św. Katarzyna oraz inna Święta (Dorota?). Takie przedstawienie Maryi odnosi się bezpośrednio do jej pokory i jest wersją tematu *Madonna de l'Humilite* (Madonna Pokory). Choć Dziewica siedzi na ziemi przysługuje Jej, jako Królowej Nieba i Matce Boga, kobierzec lub poduszka. Sferę świecką tworzą dwie elegancko ubrane Damy na pierwszym planie oraz niewiasty

w głębi ogrodu. Cztery z nich siedzą bezpośrednio na trawie. Mimo, że wszystkie kobiety znajdują się w jednej przestrzeni zamkniętego ogrodu, którego wiadoma symbolika odnosi się tutaj do każdej z nich, obie grupy nie nawiązują ze sobą kontaktu, choćby wzrokowego.

Czym zasłużyły sobie te — jak można przypuszczać — arystokratki na takie wyróżnienie? Nietrudno zgadnąć, jeśli widzi się pierwszoplanowe Damy na modlitwie; jedna odmawia „Godzinki”, druga wybrała różaniec, podczas gdy jej świecka książka spoczywa zamknięta na trawie u jej stóp. Obie odznaczają się cnotą pobożności i pokory — jak Maryja Panna. Dwie skromniej ubrane dziewczyny w głębi wyróżniły się pewnie łagodnością i dobrocią, na co wskazywać może towarzyszący im baranek i to, że jedna z nich karmi ptaka (?). Cechy te, jeszcze i dziś mile widziane u kobiet, były w Średniowieczu szczególnie cenione — zwłaszcza u mężatek. Jak wyjaśnia piętnastowieczny francuski autor *Le livre du chevalier de la Tour Landry*, napisał tę książkę po to, by *wpocić swoim córkom znaczenie cnoty i pobożności, nauczyć je pokory i uprzejmości wobec małych i dużych, by chronić swe ciała przed splamieniem, by nauczyć je uległego służenia swojemu mężowi (...) i by je nauczyć czytać*¹⁴.

Warto zwrócić uwagę na drobiazgowość, z jaką malarz odtworzył materię szat, precyzję haftów, a także filigran koron i wyszywanych perłami nakryć kobiecych głów.

W obrazie tym symboliczne znaczenia i duchowe wartości zostały przyobleczone w materialne, ziemskie piękno. Ogrodowe otoczenie przydaje urody szlachetnym niewiastom, a eleganckie i zarazem skromne szaty podkreślają ich zmysłowe walory.

Zatem ogród jawi się tutaj również jako miejsce, w jakim w pełni mogą się zaprezentować świeckie kobiety, dla których wygląd zewnętrzny, choć nie tak ważny jak doskonałość duszy, odgrywa jednak pewną rolę. Nadal to przyrodnicze otoczenie niesie ze sobą pozytywne konotacje. Jest przy tym odpowiednim miejscem dla ukazania kobiecości, powabu i wdzięku Dam, jak również ich czystości, pokory i dziewictwa.

Na przykładzie omówionego obrazu widać wyraźnie, że nie tylko Święte Niewiasty przebywają w ogrodzie zamkniętym, który — jak to zostało powiedziane wyżej — był domeną Matki Boskiej. Teraz i świeckie kobiety przekroczyły jego progi.

Trzeba podkreślić, że przedstawienia, w których jedyną znajdującą się w *Hortus conclusus* osobą jest Świecka Dama należą do rzadkich. Dlatego tym ciekawszą jest miniatura z modlitewnika Marii Gueldryjskiego (ok. 1415) (**ryc. IX**). W zamkniętym ogrodzie stoi wytwornie ubrana w błękitną suknię arystokratka. W dłoniach trzyma otwartą księgę — z pewnością modlitewnik. Towarzyszą jej dwa anioły; jeden podtrzymuje książkę, drugi trzyma w ręku banderolę z napisem trudnym do rozszyfrowania, w którym odczytać można imię *MARIA*. W górnej części przedstawienia widać sylwetkę błogosławiącego księżniczce Boga i zstępującego na nią Ducha Świętego pod postacią gołębiczy.

¹⁴ R. Virogne, E. Le Roy Laudrie, *Les Pastons, une famille anglaise au XV^e siècle*, Paryż 1990, s. 98.

Najprawdopodobniej jest to wizerunek właścicielki „Godzinek”, z których miniatura pochodzi — samej Marii Gueldryjskiej, a nie, jak twierdzi E. Vetter, Matki Boskiej¹⁵. Nie jest to również Święta Niewiasta, ponieważ nie ma aureoli, ani nawet korony z kwiatów, jaką nosiły święte Dorota czy Cecylia na omówionym wcześniej obrazie.

Z ikonograficznego punktu widzenia to szczególnie miniatura, bowiem wskazuje na sposób, w jaki ta szacowna niewiasta „dowartościowuje się” korzystając z atrybutów Matki Boskiej: ogrodu zamkniętego, błękitnej szaty, białych róż dookoła, aniołów i przedstawienia sfery niebieskiej, a w niej Boga Ojca i Ducha Świętego. Księżniczka Maria ukazana jest na modlitwie, podczas której otwiera się na działanie Ducha Św., by wydawać owoce Jego działania: *miłość, radość, pokój, cierpliwość, uprzejmość, dobroć, wierność, łagodność, opanowanie* (Ga 5,22–23). Tymi cechami odznaczała się Matka Jezusa, co jeszcze podkreślało Jej ogrodowe otoczenie. Ale, jak wiadomo to samo miejsce jest otwarte dla innych modlących się pobożnych niewiast świeckich.

Ten wizualny i symboliczny *entourage* ma na celu uwypuklenie wartości, jakie sobą reprezentowała właścicielka modlitewnika. Zatem Maria Gueldryjska przedstawia się jako kobieta wyjątkowa i pobożna, która przy tworzeniu swego wizerunku odważnie korzysta z ikonografii pochodzenia boskiego.

Tutaj wyraźnie nacisk położony został na duchowość księżniczki, a sposób w jaki pokazano jej elegancką sylwetkę nie czyni żadnych aluzji do jej cielesnych wdzięków, tak jak to było widać na przykładzie poprzednio omówionego obrazu, czy miniatury z Austriackiej Biblioteki Narodowej (ryc. X).

W przyzaskowym, ukwieconym, zamkniętym, ogrodzie, na darniowej ławie zasiada młoda, długowłosa kobieta — Emilia. Piękne róże dookoła, pnące się winogrono w głębi, drobiazgowo, niemal dotykalnie odmalowana trawa oraz kwiatki na pierwszym planie; wszystko to harmonijnie współgra z postacią Damy, która zajmuje się pleceniem wianka z kwiatków. Bujna przyroda podkreśla wdzięki bohaterki, która nie wie, że jest obserwowana. Zza okiennych krat przyglądają jej się dwaj mężczyźni. Choć w przedstawieniu tym ogród ma charakter pozytywny, to jednak jego znaczenie nabiera subtelnych odcieni. Nadal miejsce to jest swego rodzaju przestrzenią kobiecą, choć teraz w świeckim wymiarze. W niej szczególnie pięknie prezentują się pobożne i szlachetne Damy. Ten świecki wyraz jest najbardziej czytelny w innych obrazach: *Kobieta w ogrodzie z Godzinek Antoniego z Nawarry* (ryc. XI) i w *Portrecie Ginewry d'Este Pisanella* (ryc. XII), w których pierwszoplanową zdaje się być malarska i stylistyczna forma przedstawienia uwypuklająca łagodną i powabną kobiecość, z którą idealnie współbrzmia kwiatowe i ogrodowe dekoracje.

Żadne z wymienionych wyżej — niereligijnych już — przedstawień nie odcina się jednak ostatecznie od chrześcijańskiej symboliki tego miejsca zestawionego wcześniej z Matką Boską, ale każde z nich jest swego rodzaju próbą zinterpretowania obu wątków w nowy, laicki sposób, w którym również zaakcentowano ich sensualny aspekt.

¹⁵ E. Vetter, *Maria im Rosenhag*, Düsseldorf 1957; Francois Avril widzi w niej Marię Gueldryjską, por. F. Avril, *L'Enluminure a l'epoque gothique*, 1200–1420, Paryż 1995, s. 126.

Nie ma tu miejsca dla mężczyzny, bowiem — jak widać na prezentowanej miniaturze z Emilią, znajduje się on poza granicami ogrodu. Jednak zamknięcie tej strefy w pewnym sensie prowokuje do przekroczenia ogrodzenia, do wejścia na teren do tej pory „zarezerwowany” dla kobiet.

Na miniaturze przedstawiającej *Ogród Natury z Księgi szachów miłosnych* Autor jeszcze jest poza ogrodem (**ryc. XIII**), w którym znajdują się trzy niewiasty symbolizujące trzy typy kobiet: *Pallas* — Atena, uosobienie mądrości; *Juno* — Junona, symbol dojrzałej kobiecej dostojności i wyniosłości oraz *Wenus* — bogini miłości zmysłowej¹⁶. Mężczyzna nie przekroczył bramy ogrodu, do której wejścia strzeże *Natura*. Stoi z boku i przygląda się kobietom.

Ów moment wejścia do ogrodu został wyraźnie pokazany na miniaturze ilustrującej bardzo popularny w Średniowieczu tekst *Roman de la Rose* (**fol. XIV**). Główny bohater — Poeta, stoi u bram zamkniętego Ogrodu Miłości, do którego klucz posiada stojąca obok kobieta — Lenistwo (*Oiseuse*). Obok widać Poetę, który już znalazł się w obrębie ogrodu i kieruje się ku wytwornie ubranemu towarzystwu zasiadającemu dookoła fontanny. Ścianę ogrodzenia w głębi porasta krzak białej róży, która — jak wiadomo — była symbolem niewinności i czystości¹⁷.

Mimo, że pełen symboliki i jeszcze nie negatywnych znaczeń, ogród w *Roman de la Rose* jest sferą, która działać ma na wszystkie zmysły człowieka. Jest miejscem gdzie rozgrywa się cała misternie skomponowana historia miłosna, w której celem jest **z d o b y c i e** przez Poetę Białej Róży, a więc już nie platoniczna, rycerska miłość, ale ostateczne spełnienie.

W pewnym sensie tak pokazany ogród jest również miejscem dla wybranych, ale już nie w takim znaczeniu, w jakim był nim ogród rajski. Ci, którzy znajdują się w tym ogrodzie to znający „sztukę miłosną” kochankowie — mężczyźni i kobiety. Teraz przyrodnicze, bujnie ukwiecone otoczenie celowo podkreśla powaby ciała a nie moralną doskonałość przebywających w nim osób.

Tak wyrafinowana gra znaczeń i rozbudowanych symboli jest typowa dla środowisk francuskich. W tym miejscu warto przywołać słynny cykl tapiserii przedstawiających Damę z Jednorożcem (**ryc. XV, XVI**), których interpretacja wymaga znajomości obrazowego języka miłości, symbolizmu heraldyki, gry aluzji i ukrytych treści, czytelnych — jak można przypuszczać dla odbiorcy wykształconego na *Roman de la Rose*. Jeśli wierzyć heraldyce, zespół ten został wykonany dla członka lyońskiej rodziny LE VISTE — Jana. Choć istnieje hipoteza, że zamawiającym był jego brat Antoni, a tapiserie to jego ślubny prezent dla pierwszej żony¹⁸. Jednorożec to atrybut kobiecości. Miał w Średniowieczu reputację najszybszego zwierzęcia, które mogło zostać ujarzmione i oswojone tylko przez młodą i piękną dziewczęcę.

Każda z tapiserii tego cyklu odnosi się do innego zmysłu. Roślinne formy dekoracyjne, zwierzątka i inne elementy (np. lustro, tarcze heraldyczne, namiot) odtworzone drobiazgowo współtworzą skomplikowaną treść przedstawień, w któ-

¹⁶ W. Kopaliński, Słownik mitów, tradycji i kultury, Warszawa 1985, s. 59–60, 444–445, 1262–1263.

¹⁷ Szerzej na temat poematu pisze Johan Huizinga, *Jesień Średniowiecza*, Warszawa 1965, s. 211–218. Por. G. de Lorris, J. de Meung, *Roman de la Rose*, Paryż.

¹⁸ M. Camille, *ju.*, s. 172.

rych zamawiający dawał wyraz swym oczekiwaniom wobec Narzeczonej. W cyklu tym kobieta pojawia się jako tajemnicza i pełna powabu istota, której podporządkowane są wszystkie elementy kompozycji, a ornamentalnie potraktowana przyroda podkreśla jeszcze ten nastrój tajemniczej zmysłowości, pełnej ukrytych, miłosnych znaczeń. Tutaj ogród ma charakter neutralny, choć nie jest wyłącznie elementem dekoracyjnym — wzmacnia sensualizm przedstawień.

W omówionych wyżej dziełach ogród jest miejscem przyjemnym, w którym na łonie natury ulegają podkreśleniu czy wyeksponowaniu wszelkie cielesne przymioty przebywających w nim ludzi. Nadal jest to miejsce wyjątkowe, choć przez swą ustronność, i działanie na zmysły człowieka przestaje oznaczać rajska doskonałość i czystość. Właśnie w takim ogrodzie kąpała się Betsabe, kiedy ujrzał ją Dawid po raz pierwszy (**ryc. XVII**). Również w tym ustronnym miejscu, z dala od ciekawskich spojrzeń schronili się Tristan i Izolda, Lancelot i Ginewra.

Wiadomo jak cienka może być granica między platonicznie zakochanym wielbicielem a kochankiem, który stać się ma współodpowiedzialnym za grzech zdrady małżeńskiej. Tę granicę przekroczyli Dawid i Betsabe. Zatem ogród w kontekście tych dwojga zaczyna nabierać nieco innego charakteru. Jest nadal miejscem wyjątkowym, choć nie tak do końca „bezpiecznym”. Przez swą ustronność i działanie na zmysły może sprzyjać występki. Tutaj rozbrzmiewa symbolika ogrodu jako miejsca miłosnych *par excellence* schadzek. Jest on tutaj swego rodzaju „okolicznością” skłaniającą do grzechu.

Te negatywne konotacje, jakich nabiera ogród najpełniej wyrażone zostały w przedstawieniach Ogrodów Miłości, w których mężczyźni i kobiety zażywają przyjemności przebywania we własnym towarzystwie (**ryc. XVIII, XIX**).

Wizerunek Ogrodów Rozkoszy rozpowszechnił się zwłaszcza w XV-wiecznej grafice niemieckiej. Wtedy stał się on synonimem grzechu. Relacje w jakich pozostają mężczyźni i kobiety przebywający w nim nie są już bynajmniej platoniczne. Zachodzące między nimi interakcje są wyraźne, łatwo definiują rodzaj związków jakie tworzą. Sensualizm przedstawień, mimo że osłabiony graficzną techniką dzieł jest niezwykle czytelny i sugestywny dzięki wyrazistym gestom, dotykowi, czynnościom, którym oddają się zakochane pary: grze w szachy, jedzeniu, piciu oraz słuchaniu muzyki.

Na jednym z przedstawień Ogrodu Rozkoszy zasiadająca na trawie kobieta przeszywa strzałami dwa męskie serca równocześnie, co może oznaczać prowadzenie przez nią nieszczerzej, podwójnej gry. Wszystko rozgrywa się wśród bujnej roślinności, która porasta ogrodzony parkanem teren Ogrodu Miłości.

XV-wieczna grafika niemiecka, której nieobca była potrzeba moralizowania, dostarcza wyobrażeń o tym, jak wyglądał stan grzechu. I do takiej tradycji obrazowej odwołał się Mistrz Tablicy Dziesięciorga Przykazań z Gdańska (ok. 1490) w przykazaniu VI: *Nie cudzołóż* (**ryc. XX**). Wykroczenie przeciw temu przykazaniu przedstawione jest w ogrodzie jednoznacznie określonym jako miejsce występku. Wszystko w obrazie wskazuje na stan zmysłowej przyjemności. Kokieteryjne zachowanie się wytwornie ubranych kobiet, ich rozpuszczone prowokacyjnie włosy zachęcają mężczyzn nie tylko do zalotów. Zdaniem profesora Adama S. Labudy *odwołanie się w tym przypadku do obrazowego stereotypu „Ogrodu Rozkoszy” rozciąga znaczenie wyobrażenia na wszelki występki przeciw czystości,*

który jest identyczny dla wielu komentatorów z przywarą określaną mianem *LUXURIA*¹⁹.

Zatem w późnośredniowiecznym myśleniu ogród stał się wyraźnie miejscem, w którym grzech się dokonuje; przestrzenią gdzie rozluźnieniu ulegają wszelkie normy moralne. Podkreśla to zwłaszcza druga część kwatery VI Przykazania prezentująca godziwe życie zgodne z nakazami Boga. Scena rozgrywa się w obecności kapłana, świadków i anioła. Występkowi zaś towarzyszy szatan wyraźnie zadowolony z zachowania się uczestników schadzki.

W przedstawieniach tych ogród podkreśla złe prowadzenie się kobiet, wskazuje na ich moralne zepsucie. Oddają się one czynnościom, których powinny były unikać. Pewien wierszowany piętnastowieczny podręcznik traktujący o edukacji dziewcząt podaje, że *dobrze urodzona panna nie powinna uczęszczać do tawern, ani być obecna przy zawodach w walce na pięści; jej edukacja winna polegać na nauczaniu się prowadzenia domu i egzekwowania posłuszeństwa u swoich sług i dzieci, których ma prawo karać rozgą. Wyjąwszy mniszki, powołaniem kobiety było pełnienie roli pani domu. Owa nauka reguł życia społecznego i prowadzenia domu były dla dziewczynek tym, czym dla chłopców praktyczna nauka*²⁰.

Jak widać zachowanie niewiast spędzających czas w Ogrodach Miłości dalekie jest od posłuszeństwa owym wskazówkom. Przebywają one w ogrodzie napiętym grzechem, który w tym kontekście mówi więcej o ich skłonności do rozpusty, niż jakiegokolwiek wyliczanie występków.



Przedstawione w referacie przykłady dzieł, w których kobieta ukazana jest w ogrodzie uzmysławiają jak złożone może być znaczenie tego motywu. Oba wątki — kobiety i ogrodu — zostały zespolone nieprzypadkowo, i jak to pokazano, w swej genezie mają głęboki, symboliczny sens religijny.

Pozytywny wymiar ogrodu pokazują przede wszystkim obrazy *Hortus conclusus*, który był symbolem Matki Boskiej. Można by rzec, że Madonna uświęciła to miejsce swoją obecnością, ogród zwizualizował cechy Jej osobowości budujące tę świętość. *Hortus conclusus* nie był jednak zamknięty dla cnotliwych niewiast, które wybrały drogę pobożności i duchowego doskonalenia się. Ogród Rozkoszy lub Miłości stał się symbolem kobiety zepsutej, lubieżnej, moralnie nieczystej.

W Średniowieczu świat i wszystkie jego części nabierają etycznego zabarwienia. Nie istnieją siły moralnie obojętne, za to wszystkie zespolone są z kosmicznym konfliktem Dobra i Zła²¹. Ogród w przywołanych obrazach uświadamia jak łatwo przekroczyć tę cienką granicę między cnotą a występkiem.

¹⁹ A.M. Labuda, Cnota i grzech w Gdańskiej Tablicy Dziesięciorga Przykazań, czyli jak rzeczywistość przedstawienia s(po)tyka się z rzeczywistością miasta późnośredniowiecznego, *Artium Quaestiones VII*: 1985, s. 65–102.

²⁰ R. Virogne, E. Le Roy Laudrie, jw., s. 98.

²¹ A. Guriewicz, *Kategoria kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976, *passim*.

Ogrodem we wszystkich przedstawieniach jest otoczony murem lub płotem, porośnięty określonymi kwiatami, ziołami i drzewami teren, a jego kształt odwołuje się do średniowiecznych zielników, które zakładano z upodobaniem wszędzie tam, gdzie pozwalało na to miejsce. Jednak to kontekst, w jakim owa przestrzeń się pojawia decyduje o jej symbolice. Kobieca postać nadaje ogrodowi wyraźny sens, tak jak on dookreśla cechy jej osobowości.

NOTA WYDAWCY

Dla zilustrowania artykułu, Autorka zaproponowała zamieszczenie rycin, których Wydawca z przyczyn techniczno-finansowych nie mógł wydrukować. Z zamieszczonego wykazu publikujemy ryciny: 1, 10, 13, 14, 17.

1. **Ryc. I.** Szkoła Dirca Bousta, *Hortus conclusus*, Flandria, 2. poł. XV w. — katedra w Litomierzycach.
2. **Ryc. II.** Mistrz of Embordiered Foliage, *Madonna z Dzieciątkiem*, Flandria, XV w.
3. **Ryc. III.** Martin Schongauer, *Madonna w różanej altanie*, Niemcy, ok. 1450.
4. **Ryc. IV.** Malarz nieznan, *Epitańium kanonika Boreschowa*, ok. 1426 — Olsztyn, kaplica domowa Ordynariusza Diecezji Warmińskiej.
5. **Ryc. V.** *Godzinki Paryskie*, XV w., Biblioteka Kórnicka.
6. **Ryc. VI.** Hans Memling, *Madonna ze Świętymi*, ok. 1435.
7. **Ryc. VII.** Mistrz Górnoreński, *Madonna w Ogrodzie Rajskim*, ok. 1410/1420 — Frankfurt.
8. **Ryc. VIII.** *Mistyczne zaślubiny Św. Katarzyny*, ok. 1490, Lizbona.
9. **Ryc. IX.** Miniatura z *Godzinek Marii Gueldryjskiej*, ok. 1415, Flandria – Berlin, Muzeum Dahlem.
10. **Ryc. X.** Barthelemy d'Eyck (?), *Emilia w ogrodzie*, ok. 1465 — Austriacka Biblioteka Narodowa, Wiedeń.
11. **Ryc. XI.** *Kobieta w ogrodzie*, miniatura z *Godzinek Antoniego z Nawarry*, XV w. — Oxford.
12. **Ryc. XII.** Pisanello, *Portret Ginewry d'Este*, ok. 1438/1440 — Paryż, Luwr.
13. **Ryc. XIII.** *Ogród Natury z Księgi szachów miłosnych*, XV w. — Paryż, Biblioteka Narodowa.
14. **Ryc. XIV.** Miniatura z *Roman de la Rose*, XV w. — Londyn, Bodleian Library.
15. **Ryc. XV.** *Dama z Jednorożcem*, tapiseria, XV w. — Paryż, Musee de Cluny.
16. **Ryc. XVI.** *Dama z Jednorożcem*, tapiseria, XV w. — Paryż, Musee de Cluny.
17. **Ryc. XVII.** *Betsabe w kąpieli*, miniatura z *Godzinek* z Biblioteki Miejskiej w Dijon, XV w.
18. **Ryc. XVIII.** Mistrz E.S., *Ogród Miłości*, Niemcy, XV w.
19. **Ryc. XIX.** Mistrz E.S., *Ogród Miłości*, Niemcy, XV w.
20. **Ryc. XX.** Tablica Dziesięciorga Przykazań, przykazanie VI. *Nie cudzołóż*, ok. 1490 — Kościół Mariacki w Gdańsku.

LES REPRÉSENTATIONS DU JARDIN EN TANT QU'UN SYMBOLE D'UNE FEMME SAINTE ET D'UNE DAME LAÏQUE DANS LE PEINTURE DU XV^e SIÈCLE

RÉSUMÉ

Les représentations de la nature transformé par les hommes dans la peinture du XV^e siècle (comme avant aussi) apparaissent assez souvent. Mais dans ces images le jardin et — dans le sens plus vaste — la nature jouent le rôle secondaire; elle est complémentaire en face de la scène principale, de point de vue de la forme et non du contenu.

Je me suis penché sur le motif du jardin en tant qu'un élément nécessaire de la composition qui joue le rôle aussi important que les autres représentations — par exemple d'un être humain. Dans ce cas-là il s'agit „des représentations du jardin en tant qu'un symbole d'une femme sainte et d'une dame laïque”.

Des origines le jardin évoquait des connotations positives. Il était la place idéale pour tous ceux qui cherchaient du calme repos (par exemple „le jardin secret” c'est à dire *jortus conclusus* — qui était utilisé par son propriétaire, en générale). Là on cultivait des herbes et des fleurs appréciés aussi par ses valeurs médicales que par leur beauté.

Dans ce moment il faut se référer à l'archétype du Paradis qui était considéré comme l'espace idéal, séparé du reste de péché et il était représenté sous la forme du beau jardin.

Au début il n'y avait qu'une femme qui pouvait trouver sa place dans ce jardin. C'était la Sainte Vierge Marie, le seul être humain mortel qui était libre du péché originel. Ce jardin devient le synonyme de la Vierge et signifie la chasteté et la perfection de Marie. Le rôle principal dans la constitution de cet image du jardin jouait le verset du Cantique des Cantiques 4,12. Les courants mystiques de cet époque-là marquaient aussi l'interprétation des représentations de la Vierge au jardin (Honoré d'Autun, Saint Ambroise, Saint Hiéronymus, Saint Bernard, Sainte Gertrude).

Souvent dans cet espace idéal des autres femmes s'accompagnent de la Vierge. Ce sont des femmes saintes qui méritaient d'être assises dans la proximité de Marie et — on peut supposer — elles aussi connaissaient très bien la signification des mots: la chasteté et la perfection. Dans ces cas-là leur beauté physique est le reflet de la perfection de leurs âmes. On voit que ces femmes saintes, le plus souvent Sainte Cathérine, Sainte Dorothe, Sainte Cécile, constituent le véritable cour de la Vierge. Et aussi — mais pas assez souvent — on peut rencontrer parmi d'elles les dames laïques, les dames de la cour qui, grâce à sa vie de piété, pouvait trouver dans ce jardin de la Vierge, dans ce lieu qui avait toujours le sens positif.

On peut facilement apercevoir que dans ce jardin il n'y a presque pas la place pour un homme. Lui, il reste dehors, derrière le mur. Ce moment-là est bien visible dans la miniature de la Bibliothèque Nationale de France de „Livre des Echecs amoureux” et dans la miniature de „Roman de la Rose” de Bodleian Library de Londres. Là on voit déjà le Jardin d'Amour, alors le lieu où comptent plutôt des valeurs sensuels des femmes et des hommes que leurs vertus morales. Le jardin dans ces images est marqué par des connotations négatives (les Jardins du Plaisir).

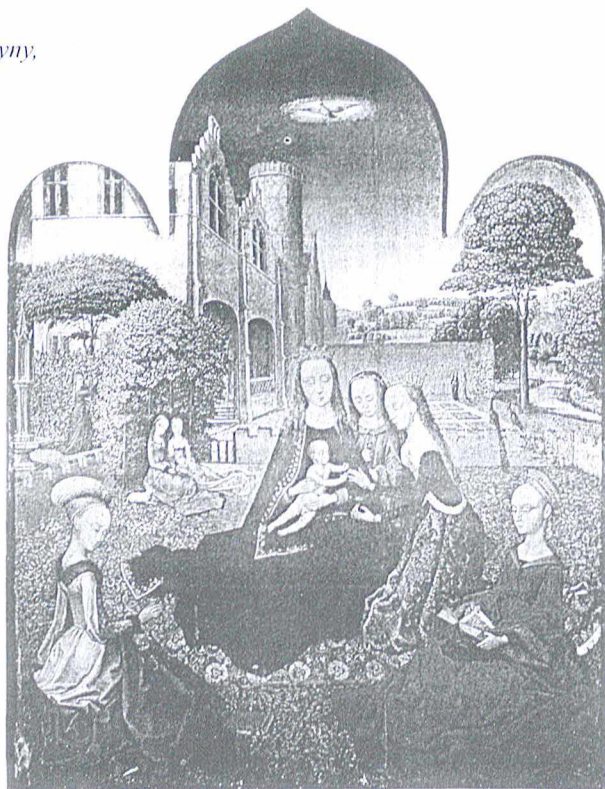
Alors dans des conceptions du jardin de la fin du XV^e siècle cet endroit devient le lieu où le péché est accoupli; l'espace où toutes les normes morales ne sont plus valables. Dans ces représentations le jardin souligne la mauvaise conduite des femmes et leur morale vicieuse.

Les exemples des représentations d'une femme au jardin illustrent la thèse que la signification du motif du jardin est très complexe. Les deux motifs — la femme et le jardin — se sont lié expré et, comme on a montré, à l'origine ils ont le sens religieux profond. Le motif du jardin présente que traverser cette frontière entre la vertu et le péché peut être très facile. La figure de la femme donne au jardin le sens particulier et), en même temps, c'est le jardin qui defini le caractère de la femme.

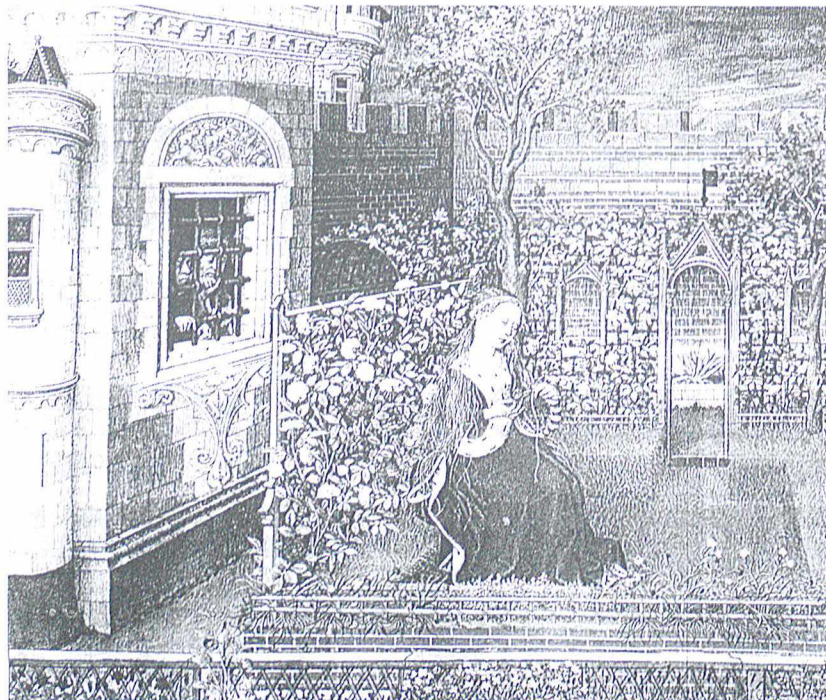


Ryc. 1.
Szkoła Dirca Boustia, *Hortus conclusus*, Flandria, 2. poł. XV w. – katedra w Litomierzycach.

Ryc. VIII.
Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny,
ok. 1490, Lizbona.



Ryc. X.
Barthelemy d'Eyck (?),
Emilia w ogrodzie, ok. 1465
– Austriacka Biblioteka
Narodowa, Wiedeń.





Quant d'uns se fut
 partie de lacte^s des^s
 Que et gille lor rep^s

de la folle si cō il fante en
 soy lius il lesta la forest
 ou d'uns comterse s'entra

Ryc. XIV.
 Miniatura z *Roman de la Rose*, XV w.
 – Londyn. Bodleian Library.



Ryc. XVII.
Betsabe w kąpielu, miniatura z *Godzinek*
 z Biblioteki Miejskiej w Dijon, XV w.