

**W**iele wątków w historii niezwyklego zjawiska w kulturze nowoczesnej, jakim jest dom artysty, bierze swój początek z Anglii. Już w pierwszej połowie XVIII wieku pojawiły się nad Tamizą realizacje „domu literackiego”, tzn. architektury kształtowanej jako artystyczny koncept pisarzy. Zjawisko to odgrywa ważną rolę w dziejach gruntownej przemiany kultury, jaka dokonywała się na Wyspach Brytyjskich w okresie Oświecenia. Dom, pałac, zamek przedstawiały być wówczas obrazem świata, odbiciem i symbolem porządku kosmicznego; były odtąd obrazem „mojego” świata, odbiciem porządku prywatnego. W XVIII wieku to zeświecczenie pojmowania domu prowadzi m.in. do odejścia od walorów reprezentacyjnych na korzyść funkcjonalności, wygody; prowadzi jednak równocześnie do obdarzania kształtu domu treściami subiektywnymi jego mieszkańców. Dom jako siedziba prywatnych marzeń staje się często autorskim dziełem właściciela. Od XVIII wieku mamy do czynienia z nowoczesnym mechanizmem kształtowania osobistego dzieła i coraz częściej dokonuje się to z ominięciem norm domu obowiązujących w epoce.

Postać architekta-amatora narodziła się w Anglii, a szczególnym jej wcieleniem byli intelektualiści, pisarze, kolekcjonerzy, tworzący swoje siedziby na kształt projektu z marzeń, w którym realizowali mniej czy bardziej świadomie swoje poglądy na sztukę, zawierali ulubione aluzje literackie i malarskie.<sup>1</sup>

Odniesienia do poezji Homera, Pindara, którego dzieła miały inspirować Josepha Addisona, sławnego redaktora „Spectatora”, w planowaniu jego ogrodu w Bilton,<sup>2</sup> Wergiliusza, Horacego, połączono ze studiami nad chińskimi ogrodami, które pojmowano jako wzorcowe siedziby uwolnionej wyobraźni. Te wzory zaczęły teraz dominować, wraz z luźnym wyobrażeniem o willach rzymskich. Zwłaszcza bowiem wiejskie siedziby wielkich pisarzy starożytności, Cycerona, Horacego, i Pliniusza młodszego, stanowiły, już od początku Renesansu, przedmiot idealnych rekonstrukcji. Dopiero jednak w XVIII wieku, w Anglii, ziścił się nowoczesny sen o idealnym domu poety, artysty, którego specyficzna postawa wobec rzeczywistości wyraża się także w przekształcaniu otoczenia.

W 1719 r. Alexander Pope, największy ówczesny poeta brytyjski, tłumacz Homera i Horacego, wydawca dzieł Szekspira, zakupił posiadłość pod Londynem, w Twickenham nad Tamizą. Niewielki teren kształtował następnie przez wiele lat w krajobrazowe założenie o wielkim bogactwie efektów. Autorem nowego planu rezydencji był sam Pope, korzystający tylko w poszczególnych rozwiązaniach z konsultacji i projektów architektów. W jego listach znajdujemy uzasadnienie zwrotu, który proponował w stosunku do dotychczas obowiązujących zasad sztuki architektonicznej i ogrodnictwa.<sup>3</sup> Jego rezydencja miała być nowoczesną wersją antycznej siedziby klasycznego poety, dostosowaną do warunków północnej Brytanii. Pope głosił przy tym po-

ANDRZEJ PIĘTKOS

Domy artystów  
**„Moje budowle  
 to papier, tak jak  
 moje pisma”**  
 Siedziby angielskich  
 pisarzy XVIII wieku

chwałę wcale nie klasycznej nieregularności i różnorodności, zmienności nastroju, ale przede wszystkim potrzebę kontaktu z naturą, który stawał się odtąd zasadą w komponowaniu siedzib. Sam dom, bezpośrednio ustawiony nad rzeką, proporcjonalny, subtelnie nawiązujący do wzorów palladiańskich (projektu wybitnego architekta Jamesa Gibbsa), był bardzo skromny. Jego architekturę podporządkowano wygodzie i oryginalnym metodom pracy Pope’a. Najważniejsze miejsce pobytu poety stanowiła jednak grota-pustelnia w ogrodzie, połączona bezpośrednio z domem za pomocą tunelu. Ta swoista Świątynia Natury, rodzaj muzeum historii naturalnej (zgrupowano w niej m.in. liczne muszle, skamieniny, skały ze znanych z niezwykłości geologicznej miejsc), była też gabinetem pracy poety.

„Aby zwielokrotnić wrażenie różnorodności i jeszcze bardziej wzmóc przyjemność, poetycki geniusz pana Pope’a posłużył się rodzajem urządzeń, które odgrywały taką samą rolę w Grotto, co boskie moce i bezcielesne byty w heroicznym gatunkach poezji; było to takie rozmieszczenie tafli lustrzanych w mrocznych partiach sufitu i w ścianach jaskini, by padające na nie światło tworzyło złudzenia [False], podczas gdy inne składniki [ogrodu], jak fontanny, glazy, kamienie etc., pozostając należycie oświetlone mogły odbijać się w licznych zwierciadłach, a samo ich rozmieszczenie wyrażało zaskakującą różnorodność. Kierując swe oczy ku górze, i wzdragając się niemal na widok wodnych katarakt, spadających nad twą głową z wyniosłych skał i kamieni, podczas gdy... strugi wody pędzą wartkim strumieniem u twych stóp, dookoła jesteś stale zaskakiwany płynącymi strumyczkami, grzmiącymi wodami, co rwą ponad przepaściami i przecinają zwały głazów i pali; bo dzięki znakomitemu smakowi i szczęśliwemu zarządzaniu Naturą zaprezentowano ci tu niespotykane połączenie rzeczywistości i wyobraźni”.<sup>4</sup>

Widziana w perspektywie historii rozwiązań ogrodowych grotta Pope'a wpisuje się w tradycję manierystycznych *sala terrena* itp.; dla dziejów siedziby artysty ma natomiast znaczenie przełomowe. Pope żądał od architektury rozsądku: umiaru i funkcjonalności oraz „naturalności”. W swoich wierszach ironizował na temat francuskich regularnych ogrodów i pałaców. Wszystkie budowle i obiekty ogrodowe w Twickenham pozornie naturalnie „rzucano w pejzaż”, ale prostota i naturalność tego ogrodu była właśnie pozorna. Urny, obeliski (dedykowane osobom lub pojęciom), posągi, tworzyły niejako literackie obrazy, nasycone znaczeniami, niekiedy bardzo erudycyjnej treści, tworzyły owo „niespotykane połączenie rzeczywistości i wyobraźni”. Materią tworzenia był i ogród, i budowle, kultura i przyroda, wszystko przesycone skojarzeniami literackimi, artystycznymi i historycznymi. Programowa różnorodność całej rezydencji była w istocie przemyślnie zakomponowana. Poeta mieszkał poetycko, tzn. aktywnie przekształcał własną wyobraźnię swoje siedlisko na ziemi i wyobrażał sobie, że nawiązuje do siedziby Horacego (Jonathan Swift zaś nazwał grootę Pope'a „rodzajem *Ars Poetica*”<sup>5</sup>). Kształt tego siedliska z kolei pojawiał się w jego korespondencji, opisach, inspirował jego pisaną poezję; w jednym ze swoich utworów Pope sugerował wręcz utożsamienie domu z jego właścicielem.<sup>6</sup> Poeta chętnie oprowadzał gości po swojej rezydencji, a opublikowany w rok po jego śmierci przewodnik po posiadłości wydaje się jeszcze inspirowany przez właściciela.

Sława rezydencji poety była przez cały wiek XVIII ogromna i w dużym stopniu przyczyniła się do upowszechnienia w Anglii ideału niewielkiej palladiańskiej willi i ogrodu-ustronia. Wielbicieleką jego poezji była m.in. księżna Izabela Czartoryska, która podziwiała też jego siedzibę w Twickenham i podziw ten odcisnął się w stworzonym przez nią własnym ustroniu, parku Powązki pod Warszawą. Sentymentalna polska dama przywiozła sobie z Twickenham i następnie umieściła w puławskim Domku Gotyckim pamiątkę w postaci kawałka drewna z wierzby płaczącej, „(...) z pnia, który stał jeszcze przy grocie jego ulubionej, w której ręką Pope'a pisane tysiączne można czytać wiersze”, a fragmentu z jego poetyckiego listu do lorda Burlingtona użyła jako motto w swoich sławnych *Mysłach różnych o sposobie zakładania ogrodów* (wydanych w 1804 r.).<sup>7</sup> Po amatorsku pisząc i komponując swoje siedziby (w szczególności Puławę), księżna – jak wiadomo – z całą świadomością naśladowała brytyjskich amatorów, takich jak Pope i właśnie Burlington.

Poetycka rezydencja Pope'a nie zachowała się: willę zburzono w 1807 r. (podobno ówczesna właścicielka narzekała na nachalność gości, pragnących zwiedzać miejsce, w którym tworzył Pope); jedynie grotta przetrwała w stanie szczytkowym.

Tendencja zapoczątkowana w Twickenham szybko rozwinie się w Anglii w rodzaj wielkiego konkursu: wielcy i mali właściciele ziemscy, coraz częściej amatorsko uprawiający też literaturę i sztuki piękne, będą nasycali swoje rezydencje i ogrody odniesieniami do kultury an-

tycznej, tekstów Wergiliusza i Horacego, obrazów Poussina, Lorraina, Rubensa i Salvatora Rosy. Rezydencja, podobnie jak dawniej, pozostanie nadal tekstem i obrazem zarazem, tyle że ten tekst i obraz staną się subiektywną kreacją jednostki twórczej, intelektualisty lub artysty, który nie musi już być architektem. Staną się architektoniczno-ogrodniczym esejem, tą szczególnie typową dla nowoczesności formułą wolnego tworzenia. Niekiedy będą też świątyniami tworzenia...



W projektowaniu Twickenham pomagał poecie malarz William Kent, który niebawem miał zostać najslawniejszym angielskim projektantem ogrodów krajobrazowych. Sławę tę ustanowiła głównie współpraca Kenta z sąsiadem i przyjacielem Pope'a, wspomnianym Richardem Boyle'em, lordem Burlingtonem (1694-1753). Dokonali oni wspólnie przekształcenia posiadłości lorda w pobliskiej osadzie Chiswick. Około 1724-1726 powstała niewielka, zwarta willa o surowym kształcie, niebawem uznana za wzór absolutny palladianizmu i arcydzieło odrodzenia klasycznego w architekturze europejskich rezydencji.<sup>8</sup> Gdy na kontynencie budowano nadal kolosalne barokowe pałace, Burlington realizował surowy dom idealny, stanowiący kwintesencję wyobrażeń o klasycznym życiu na łonie natury, bowiem willa była całkowicie wtopiona w ogród. O niewielkim Chiswick House jeden ze złośliwych współczesnych lorda wyraził się: „Za małe, by w tym mieszkać, zbyt duże, by to powieścić przy zegarku”. Mały dom jeszcze wtedy mógł przynosić ujmę na honorze, ale niepozorną skalę willi szybko zrównoważył w opinii powszechnej ciężar treści, jakie nadał jej właściciel. Była ona wyrazem uwielbienia dla ideału włoskiej willi, niemal imitacją renesansowych budowli Andrea Palladia, którego dzieła lord znał nie tylko z rycin, ale i z autopsji (podróżował do Włoch w 1715 i 1719 r. właśnie po to, aby je zobaczyć i studiować).

Willi była jednocześnie siedzibą kolekcji lorda, sławnego zbieracza starożytności i malarstwa włoskiego, a także posiadacza rysunków Palladia. Kreacja Burlingtona nie ograniczała się jednak do budynku willi. Jej otoczenie było równie przemyślane jak geometryczne ogrody przy francuskich pałacach. Obeliski, kolumny, hermy, urny, fragmenty autentycznych dawnych budowli (np. portyk „pioniera” palladianizmu angielskiego Inigo Jonesa) pełniły rolę znaków, które pobudzać miały skojarzenia wrażliwego wędrowca. Układ ogrodu był jeszcze dość regularny, na obrzeżach przechodził jednak w „naturalnie malowniczy” ogród, z rzeką i mostkami, grotą itp.; w całej domenie Chiswick House panowało traktowanie ogrodu i budowli jak malarskiego obrazu, który był retrospekcją włoskich wspomnień i poetyckim wyobrażeniem idealnego świata. Wyobrażenie to kształtowało się m.in. pod wpływem lektur i studiów erudyty-mecenas, m.in. pragnął on nawiązać do wzorów willi Pliniusza, które opisał w dedykowanej Burlingtonowi księdze Robert Castell.<sup>9</sup>

Nigdy chyba jeszcze w historii siedziba nie była tak świadomym dziełem autorskim właściciela. Czynnikiem, który łączy tak różne przecież siedziby obu sławnych sąsiadów pod Londynem, jest znaczenie intelektualnej decyzji autora-właściciela i jej niezwykle staranna materializacja.



Inny osiemnastowieczny pisarz brytyjski, William Shenstone (1714-1763), w swoim ogrodzie The Leasowes (Halesowen) w środkowej Anglii wykonał w połowie XVIII wieku pełen melancholii poemat w materii krajobrazu.<sup>10</sup> Był on szlachcicem-farmerem i poetą, piszącym sielankowe poezje, a także autorem wpływowego eseju o sztuce ogrodowej *Unconnected Thoughts on Gardening*.<sup>11</sup> Jeden z bardziej znanych w Anglii jego wierszy zaczyna się od słów: „Tu, w chłodnej grotcie, pełnej mchu chatce” – i w Leasowes takie intymne odosobnienia poeta sobie stworzył. Poeta osiadł na stałe w 1745 r. w posiadłości odziedziczonej po ojcu, w której trzydzieści lat wcześniej przyszedł na świat, i samodzielnie ją przekształcał. Swoje ogrodowe i architektoniczne wizje po amatorsku szkicował piórkiem i pędzlem. Przyjmował tam „całą Anglię”, oprowadzając po widokowych ścieżkach, wśród urn, pomników (noszących inskrypcje poetyckie, ułożone przez Shenstone’a), kaskad i sztucznych ruin. Grotta, ozdobiona również inskrypcjami, przywoływała wspomnienie grobu Wergiliusza z okolic Neapolu; fontanna przypominać miała sławne źródło Petrarcki w Vaucluse w Prowansji. Samotnie w formie zrujnowanego opactwa gotyckiego przeznaczył Shenstone na własną pracownię. Podobnie jak Pope, tworzył więc w miejscu wysoce osobliwym, chociaż szedł za nakazem starej już tradycji, uznającej za najwłaściwsze dla pisarza klasztorne niemal odosobnienie.<sup>12</sup>

Po śmierci Shenstone’a uznano, że to właśnie jego rezydencja – parkowa Arkadia, dzieło całkowite poety, jest najwybitniejszym z jego poematów. Właściwy dom odgrywał tu rolę podrzędną, Shenstone nie tylko niewiele weń zainwestował środków finansowych, ale i wyobraźni. Ta działała przede wszystkim w poetyckiej aranżacji pozornie „niecyzelowanej natury” (jak się o Leasowes wyraziła Izabela Czartoryska<sup>13</sup>), tak jednak ukształtowanej i ozdobionej budowlami, że sugestywnie przywołała na myśl poezje Wergiliusza (a współcześni najczęściej pisali o siedzibie poety, odwołując się też do Horacego). Dzieło Shenstone’a nie zachowało się w oryginalnej formie, ogród ulegał długotrwałej degradacji i dopiero od niedawna jest rekonstruowany.

Klasyczne i średniowieczne reminiscencje pojawiły się w Leasowes jako echa poetycko interpretowanej historii. Gdy Shenstone kończył „cyzelować” swoją krainę melancholii, angielscy pisarze zaczęli już budować swoje miejsca odosobnienia w gotyckim stylu.



Historię siedzib pisarzy, którzy sobie stroją poetycko miejsca mieszkania i pracy, często rozpoczyna się od zadziwiającej rezydencji Walpole’a, Strawberry Hill.

Horace Walpole (1717-1797), syn premiera Anglii i jej może najwybitniejszego polityka w XVIII wieku, Sir Roberta Walpole’a, rozpoczął również karierę w parlamencie, jednak szybko porzucił wielką politykę. Poświęcił się podróżom, kolekcjonerstwu starożytności i malarstwa, a także pisarstwu. Napisał m.in. jedną klasyczną tragedię, dzieła dotyczące historii Anglii i dzieł malarstwa, olbrzymie *Pamiętniki*, prowadził bogatą korespondencję, ale sławę literacką przyniosła mu drobna powiastka „gotycka” grozy – *Zamczysko w Otranto* z 1764 r. Zrodziła się ona podobno ze snu, który nawiedził pisarza w jego domu w podlondyńskim Strawberry Hill, niedaleko od Twickenham i Chiswick.<sup>14</sup>

To ta siedziba właśnie była pierwszym powodem sławy Walpole’a. Stał się on głośny już od momentu ogłoszenia ambitnego przedsięwzięcia wybudowania własnej siedziby w stylu średniowiecznym. „Zamierzam postawić mały gotycki zamek” – taką deklarację złożył w liście do znajomego w 1750 r.<sup>15</sup> Prace rozpoczęły się zapewne już jednak wcześniej, około 1748 r., bezpośrednio po zakupieniu posiadłości, i miały trwać kilkadziesiąt lat, mimo że pałac jest raczej niewielki. Większość czasu poświęcono tu jednak na studia nad pierwowzorami historycznymi, na dyskusje nad kształtem budowli i nad każdym jej detalem, te bowiem były dla literata-historyka niezwykle istotne ze względu na ich treść. Koncepcja zmieniała się z czasem, a siedzibę w coraz większym stopniu wzbogacały architektoniczno-dekoracyjne dygresje.

Pałac był właściwie autorskim w pełni dziełem pisarza. Na jego polecenie zawodowi architekci i artyści, William Robinson, John Chute, Richard Bentley, Thomas Pitt, Johann Heinrich Muntz i inni, odbywali wycieczki studyjne do opactw i katedr angielskich, odrysowywali gotyckie maswerki, nagrobki, portale, aby następnie kompilować z nich, wraz z właścicielem, malowniczą bryłę i wystrój Strawberry Hill. Wystrój ten, po części zrealizowany w masie papierowej i tapetach, naśladowujących jak scenografia szlachetniejsze materiały, odbija jeszcze w dużym stopniu delikatność gustu rokokowego, ale dla jego twórców objawiał przede wszystkim znajomość „starej Anglii”. Z zewnątrz wieże, blanki „obronne”, ostrołukowe okna i portale wywierać miały sugestywne wrażenie zamkowe. Walpole, nie zadowolając się „gotyckim zamkiem”, pobudował sobie około roku 1772 w ogrodzie ustronie, także „gotycką” tzw. Kaplicę w Lesie.

Wśród licznych zachwyconych gości z całej Europy były też w Strawberry Hill polskie arystokratki, Izabela Lubomirska i Izabela Czartoryska, a ich fascynacja nie pozostała bez echa w ich własnych kreacjach rezydencjonalnych.<sup>16</sup> Hrabia Józef Krasieński wzorował się na pałacu Walpole’a, przekształcając po 1800 r. swoją siedzibę w Radziejowicach.<sup>17</sup> Były też i opinie zdradzające zakło-

potanie. Charakterystyczne są słowa księcia de Ligne, znanego amatora sztuki i podróżnika, który we własnym Beloeil w Belgii również tworzył prywatny raj architektoniczno-ogrodowy: „Kiedy oglądamy Grecję w wykonaniu tyłuż Anglików, i Gocję Pana Walpole’a, wydaje się nam, że delirium jak ze złego snu kierowało ich tworzeniem. Bardzo lubię jego zamek Otranto; ten zaś znad Tamizy jest równie szalony, ale nie jest tak zabawny”.

Zwiedzający Strawberry Hill już później, w XIX wieku, amerykański romantyk James F. Cooper widział w dziele Walpole’a „rodzaj architektonicznej zabawki” i nie dostrzegł w nim „niczego prócz jego szaleństwa”.<sup>18</sup> Domem dla lalek nazywali Strawberry Hill też niektórzy współcześni jego twórcy, oburzeni niekonwencjonalnym podejściem do tradycji europejskiego pałacu. Walpole replikował, że podobnie jak maleńka willa lorda Burlingtona w pobliskim Chiswick jest wspaniałym naśladownictwem architektury Greków, tak jego zameczek staje do rywalizacji z architekturą średniowieczną. W rezydencjach tych bowiem to nie ich niepoważna skala (a w Strawberry Hill także wykonanie), ale poważna kultura właściciela-architekta, jego zmysł historyczny i poetycki, miały oddziaływać i imponować.<sup>19</sup> Wspomniane „archeologiczne” przygotowania ekipy projektującej pałac miały dawać gwarancję historycznej wiarygodności jego architektury, chociaż wiarygodność ta była potrzebna pisarzowi i historykowi raczej jako poetycka inspiracja.

Sława Strawberry Hill przyczyniła się do upowszechnienia gotyckiej szaty w nowych rezydencjach, wznoszonych pod koniec XVIII wieku w Anglii, a potem i w całej Europie; także, szerzej, pojawiał się tu nowy, antyklasyczny model nieregularnej rezydencji, złożonej z niespójnych, zdawałoby się pochodzących z różnych epok składników i malowniczo wkomponowanej w krajobraz. Trzeba stwierdzić jednak, że właściwa historyczna rola Strawberry Hill nie polega tylko na wprowadzeniu gotyckiego kostiumu, ale również na utwierdzeniu wzorca architekta-amatora, którym jest pisarz, intelektualista; podobnie jak wcześniej w Chiswick lorda Burlingtona i w Twickenham Pope’a, i tu właściciel kreuje dom. I jest to jego prywatna wizja. Walpole pisał: „Moje budowle to papier, tak jak moje pisma. I jedno, i drugie uleca, nim minie dziesięć lat od mojej śmierci”.<sup>20</sup>

Walpole przez całe życie zbierał książki, pamiętki historyczne i dzieła sztuki, zarówno starożytnej, jak nowsze. Wypełniały one wnętrza pałacu, ale niekiedy to architekturę dostosowywano do obiektów kolekcji. Średniowieczne witraże zostały wykorzystane w oknach rezydencji. Kilka wnętrz (galerię, tzw. zbrojownię i tzw. Pokój Holbeina) specjalnie przeznaczono na pomieszczenie osobliwości, rzeźb, starej broni itp.<sup>21</sup> W Strawberry Hill mieściła się nie tylko kolekcja Walpole’a i jego bogata biblioteka, lecz także drukarnia, w której wydawał on poezje i dzieła historyczne. Tu właśnie wyszła w 1785 r. edycja jego własnego *Essay on the Modern Gardening*, który miał mieć wielki wpływ na kontynencie, także w Polsce na malownicze parki w stylu angielskim. Podobnie jak 100 lat później

w „fabrykach” Williama Morrisa średniowieczne kształty siedziby nadawały specyficzne znaczenia siedzibie.

Walpole był bez wątpienia najbardziej znaczącą postacią europejskiego gotycyzmu. Gotycyzm zaś należy, w literaturze i w architekturze, do najmocniejszych (i o największym na przyszłość znaczeniu) przejawów nowej uczuciowości stosowanej, przejawów sentymentalizmu. Gotyckie siedziby pobudzały asocjacje z dawnymi czasami wspaniałości, ale i czasami grozy, z rycerską, romansową historią, światem fantomów itd.; uruchamiały literacki odbiór architektury. A gdy jeszcze stanowiły „relikwiarze” dla kolekcji, warstwy tych skojarzeń były szczególnie głębokie. Dlatego najslawniejsze europejskie siedziby kolekcji pamiątek artystycznych i historycznych w okresie sentymentalizmu tak często ubierano w szatę średniowieczną: zameczek Löwenburg w Kassel, Domki Gotyckie w parkach w Wörlitz i w Puławach. Te dwa ostatnie zresztą wyraźnie zawdzięczają swoje powstanie wzorowi Strawberry Hill.

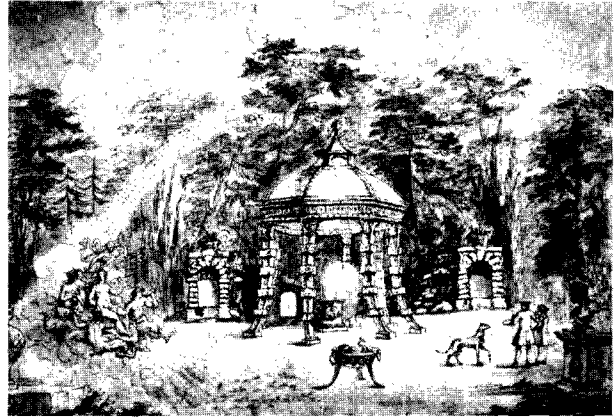
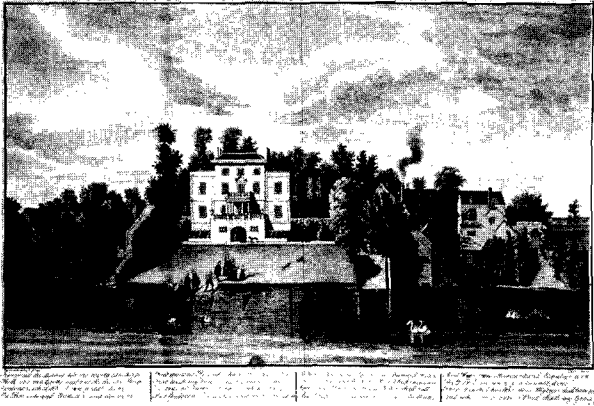
Gdy Walpole kończył swoje małe „zaczysko”, powstawały już następne gotyckie rezydencje na Wyspach Brytyjskich, niektóre zresztą znacznie od Strawberry Hill potężniejsze. Od 1774 r. w Downton Castle pisarz, poeta i estetyk Richard Payne Knight (1750-1824), który był także architektem, realizował swoją okazałą siedzibę w formach przypominających fortecę średniowieczną. Wspaniale położony, wyniesiony ponad park na tarasie widokowym zamek z blankami i wieżami, stanowił wykład poglądów autora na temat jego ulubionej kategorii malowniczości. Był, podobnie jak Strawberry Hill, nieregularny w planie i w bryle, a zasadą jego kompozycji była konsekwentna niekonsekwencja, sugerująca narastanie budowli przez wieki – albo snucie opowieści grozy z różnymi zaskakującymi efektami<sup>22</sup>.

Dzieło Walpole’a, zarówno literackie, jak architektoniczne, podziwiał też najslawniejszy szkocki pisarz romantyzmu Walter Scott. I on miał również, jak przystało na autora rycerskich romansów, siedzibę w stylu gotyckim, pobudowaną z pomocą fachowego architekta, lecz według własnych pomysłów. Położone w okolicach Edynburga Abbotsford przekształcił całkowicie z dawnego dworu w latach 1812-1832.<sup>23</sup>

Umierały normy europejskiego domu. Romantycy i artyści proponowali w ich miejsce dowolność stylistyczną i wolność struktury. Od tej pory wszystko już było możliwe, nawet najdziwniejsze architektoniczne hybrydy. W procesie ich wymyślania prym wiodli brytyjscy literaci, pierwsi zadając ciosy klasycznym normom. Wśród wielu fascynujących przedstawicieli tego szczególnego gatunku niektórzy zbliżali się do granic szaleństwa architektonicznego.



„(...) Podźwignąłem z upadku pewne (...) opactwo w najdzikszej i najodludniejszej okolicy pięknej Anglii. Posępny i smętny majestat budowli, dziki niemal wy-

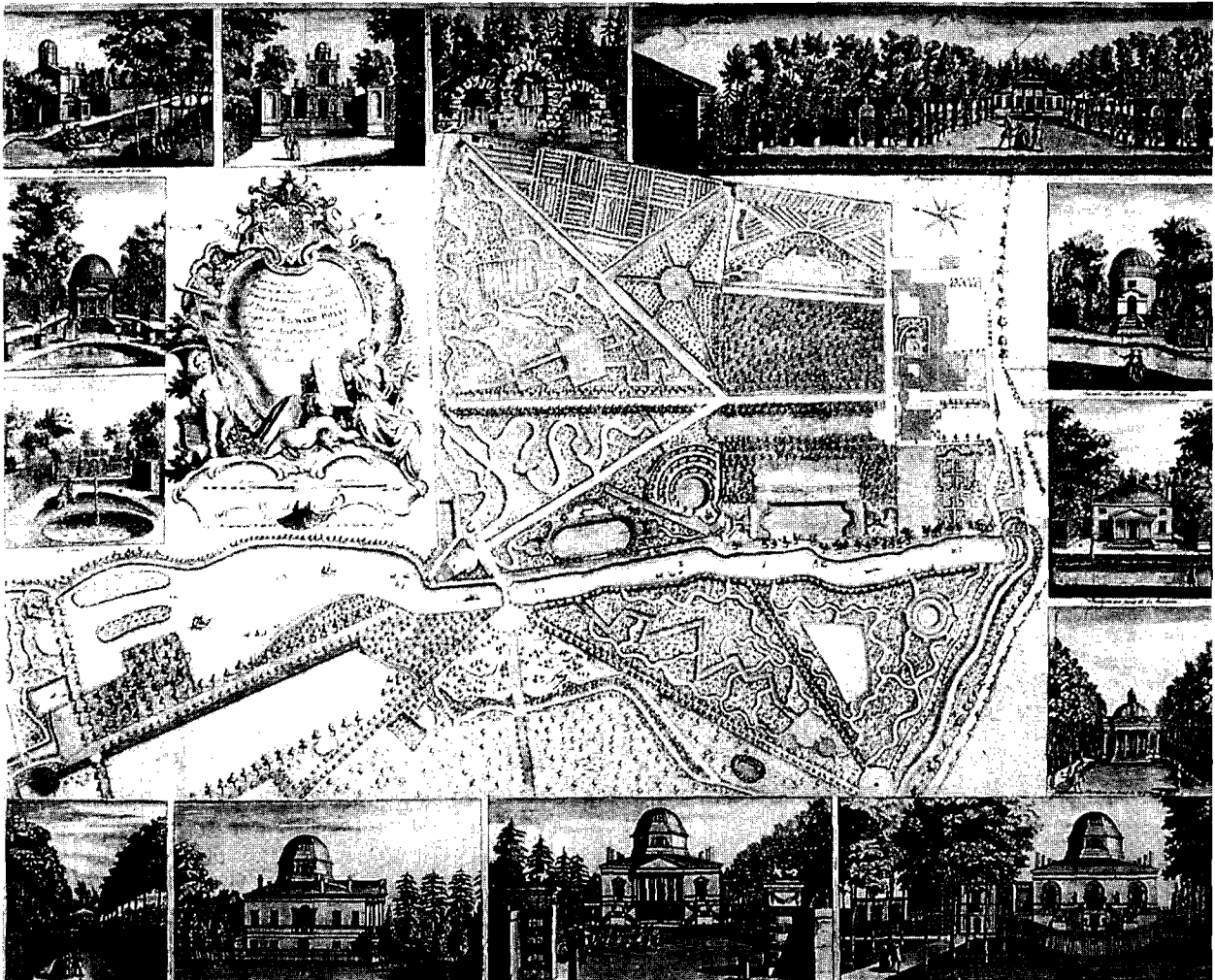


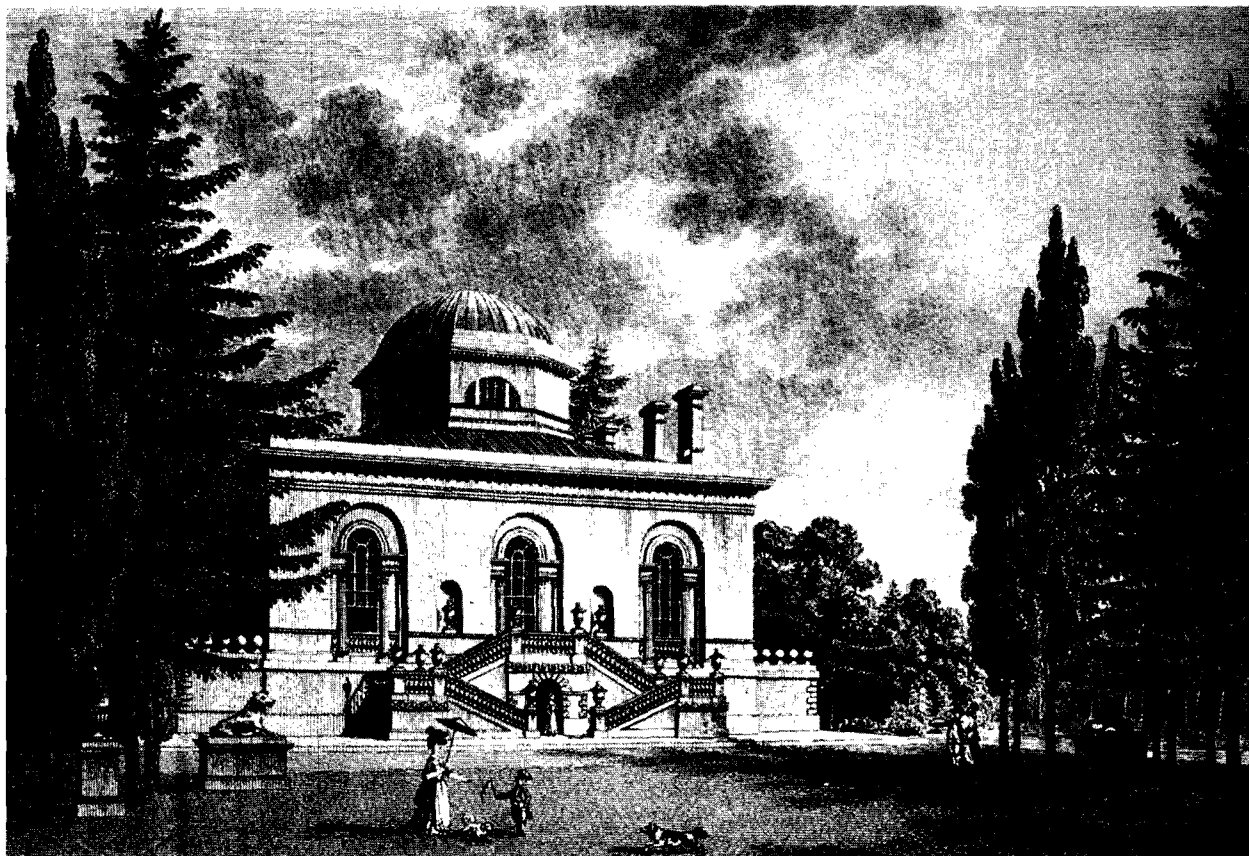
Twickenham, widok willi A. Pope'a od strony Tamizy, ryc. z 1735.

Twickenham, ogrody A. Pope'a. Rysunek W. Kenta z ok. 1730; Londyn, British Museum.

Pope w swojej grocie w Twickenham, rysunek anonimowy, ok. 1730; Londyn, British Museum.

Chiswick House, plan ogrodu i widoki jego budowli, ryc. J. Rocque, 1736.



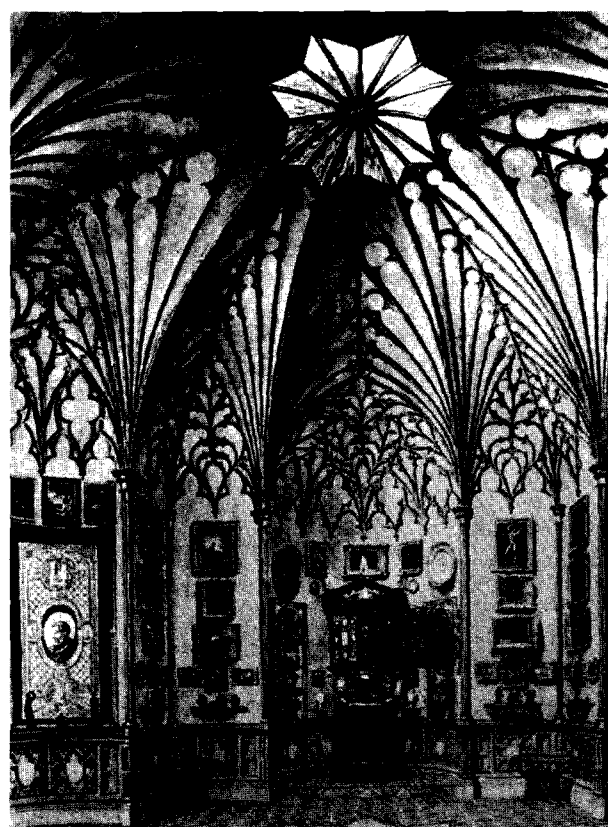
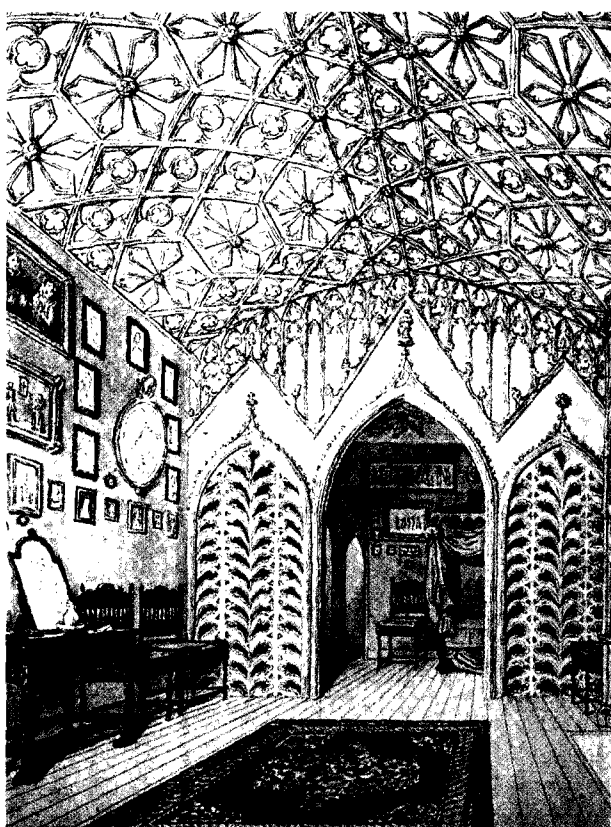


Chiswick House, willa od strony ogrodu, ryc. ok. 1740.

Chiswick House, „Panteon” w ogrodzie.

The Leasowes, ogrody W. Shenstone’a i „Grób Wergiliusza”. Ryc. J. Masona, 1748.

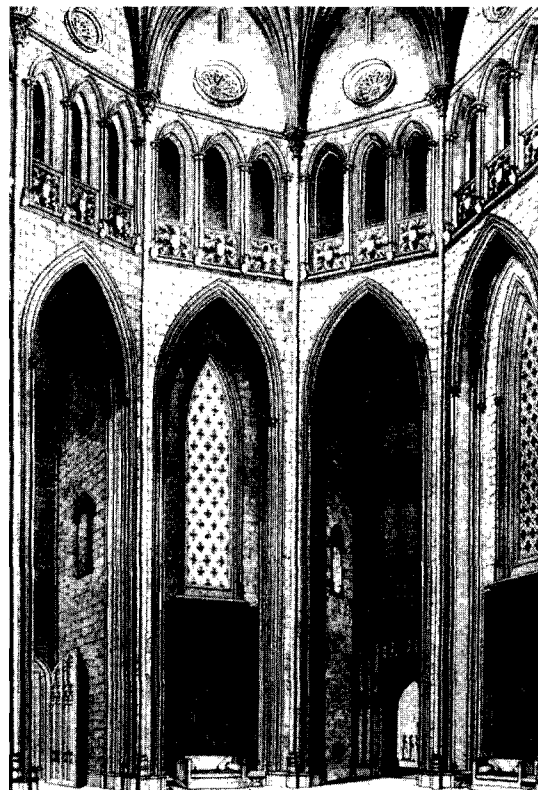
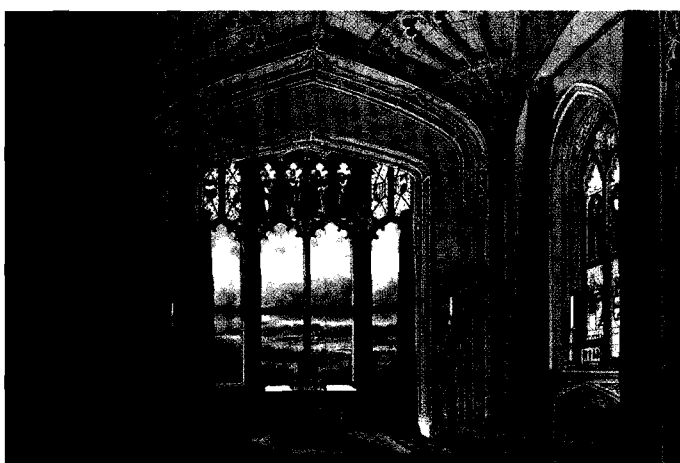
The Leasowes, ogrody W. Shenstone’a i jego Opactwo-pustelnia. Ryc. ok. 1750.



Pałac Strawberry Hill, biblioteka Walpole'a. Akwarela J. Cartera z 1788.

Pałac Strawberry Hill, tzw. Pokój Holbeina, po 1750. Akwarela J. Cartera z 1788.

Pałac Strawberry Hill, tzw. Kaplica, względnie Gabinet Walpole'a, ryc. z 1772.



Fonthill Abbey, widok ogólny. Ryc. z albumu J. Rittera, 1823.

Fonthill Abbey, wnętrze oktagonálnego salonu pod wieżą, ryc. z albumu J. Rittera, 1823.

Galerie Fonthill Abbey, ryc. z albumu J. Rittera, 1823.

gład włości tudzież żalodne i czcigodne a związane z nimi podania godziły się przedziwnie z uczuciem zupełnego osamotnienia, co mnie zagnało w te odległe (...) strony”. Wyznania te, i następnie relację z przekształcania wnętrza klasztornej ruiny na pełen przepychu pałac, bohater opowiadania *Ligeia* Edgara Allana Poe spisywał u końca doby Romantyzmu.<sup>24</sup> Już jednak u jej początków opactwa i ich ruiny stanowiły przedmiot swoistego kultu, utwierdzonego głównie przez „powieść gotycką”. Arcydzieło tego gatunku, *Mnich* Lewisa, już samym tytułem przywołuje taką scenę. Sławny architekt angielski, John Soane w swoim niesamowitym domu-muzeum w Londynie nie pominął, oczywiście, przemyślnie zaaranżowanej „celi mnicha”.

Tuż przed końcem Wieku Świata, w Anglii obfitującego w takie i inne jeszcze mroczne epizody, w roku 1798 młody malarz angielski, William Turner otrzymał od lorda Elgina (tego samego, któremu Londyn zawdzięcza zdobycie marmurów Partenonu) propozycję udania się do Aten w charakterze rysownika topografa, szkicującego tamtejsze zabytki. Odrzucając to kuszące zaproszenie, późniejszy największy malarz Wielkiej Brytanii przyjął jednocześnie zamówienie na wykonanie serii widoków wznoszonej właśnie ekscentrycznej budowli lorda Beckforda w jego rodzinnym Fonthill w zachodniej Anglii. Czym owo prowincjonalne Fonthill Abbey, może oprócz niebywalej fortuny Beckforda, mogło przyciągnąć znakomitego romantyka? Skarby klasycznej Grecji nie przeważały w rywalizacji ze sławną już wtedy, w trakcie budowy, siedzibą pisarza, kolekcjonera, podróżnika, wizjonera architektury.

William Beckford spędził długie życie (1760-1844) na zadziwianiu swoich bliźnich. Odziedziczoną olbrzymią fortunę, a także inteligencję i talent literacki trwonił w szczególnie efektowny sposób. Czarne msze, orgie, rozmaite skandale ciążyły na jego reputacji do tego stopnia, że nie był mile widziany w Londynie. Stąd też podróże zagraniczne i samotnia-rezydencja stały się dlań wyrokiem losu. Jego najślawniejszym utworem literackim była wschodnia powiastka fantastyczna *Wathek*, napisana w trzy dni, a wydana w 1787 r., najpierw po francusku. Stanowiła swoistą konkurencję z *Zamczyskiem w Otranto*, nawiązując jednocześnie do orientalnych powiastek Woltera. Tytułowy *Wathek*, kalif zmyślonej wschodniej krainy, kieruje się niepohamowaną pychą (porównywalną jedynie chyba z megalomanią samego Beckforda), wznosząc m.in. podniebną wieżę, z której „ludzie wydają mu się niczym mrówki, góry jak muszle, a miasta jak ule z pszczołami”.<sup>25</sup> Spośród pięciu przegromionych rezydencji *Watheka*, „pałac zwany Rozkoszą Oczu albo Podporą Pamięci był nieustannym zachwycciem. Znajdowały się tam (...) osobliwości zgromadzone z wszystkich świata zakątków. (...) *Wathek*, najciekawszy z ludzi, nie pominął w tym pałacu niczego, co mogłoby zaspokoić ciekawość tych, którzy go zwiedzali”.<sup>26</sup>

Powiastka zapewniła młodemu Beckfordowi, nazwanemu niebawem „kalifem z Fonthill”, sławę u współcze-

snych (m.in. Byrona) i potomnych (aż po Baudelaire’a i Mallarmégo). Jeszcze większy jednak podziw przyniosła mu niebawem najbardziej ekstrawagancka rezydencja w Europie. Oryginał ów zamówił tę kolosalną siedzibę, przypominającą zarazem zamek, katedrę i klasztor u specjalisty w dziedzinie neogotyckich rezydencji, architekta Jamesa Wyatta. Fonthill Abbey wznoszono w latach 1796-1815.<sup>27</sup> Tu średniowieczna ruina była budowana od podstaw, i to nie jako pawilon-ustronie w parku przypałacowym, lecz jako właściwy pałac. Pierwotnie dominujący aspekt „zrujnowanego konwentu” (Beckfordowi obcy był ideał zakonnika, ale postawa odosobnienia coraz bardziej wchodziła wtedy w modę) zanikł zresztą z czasem na rzecz okazałego i eleganckiego, nieregularnie zróżnicowanego „klasztoru”. Na zewnątrz, na dziedzińcu-wirydarzu z fontanną i we wnętrzach panował styl gotycki, aż po meble (w tym autentycznie stare i te wykonywane specjalnie dla Beckforda) oraz witraże. Po roku 1800 sam lord, inspirowany m.in. wzorami weneckimi i arabskimi, projektował także przedmioty złotnicze, które następnie wykonywano dla jego kolekcji. Beckford, który w dużym stopniu narzucał architektowi ogólne koncepcje, czerpał inspiracje ze swoich podróży, np. olbrzymi oktagon wieży jest podobno wynikiem wrażenia, jakie zrobił na nim portugalski klasztor gotycki Batalha, wrażenia opisanego zresztą przezeń ciekawie pod koniec życia. Ogólny zaś aspekt rezydencji jako świata grozy i zaskoczeń stanowił oddźwięk przeżyć doznanych w alpejskich przełęczach. Kolosalna wieża „opactwa” stała się realizacją literacko wcześniej ujętej w *Watheku* wizji.<sup>28</sup>

W pałacu zebrana została też wspaniała kolekcja dzieł sztuki, jedna z największych, jakie kiedykolwiek powstały na Wyspach Brytyjskich; lord wykorzystał nie tylko swoje włoskie podróże, ale i wyprzedaje zbiorów królewskich oraz arystokratycznych we Francji po wybuchu rewolucji. Kupił też w całości bibliotekę wielkiego historyka angielskiego Edwarda Gibbona. W gotyckich galeriach „opactwa” Fonthill wisiały m.in. arcydzieła malarstwa europejskiego, od Belliniego i Rafaela po Rubensa, Rembrandta, El Greca, Velasqueza, stały przedmioty z japońskiej laki i romańskie relikwiarze. Protektor artystów wspomagał największych malarzy brytyjskich swojego czasu: Benjamina Westa (temu, pierwszemu malarzowi Akademii Królewskiej, wypłacał roczną pensję o wysokości równej jego pensji państwowej!), Cozensa, Louthourbourga, Blake’a, Turnera, Danby’ego, Martina. Nie tylko zbierał ich dzieła, ale i je zamawiał (np. kupił dla Fonthill, od razu po namalowaniu w 1800 r., pierwsze wielkie arcydzieło Turnera, obraz *Piąta plaga egipska*).

Trudno się dziwić, że fantastyczne „opactwo” Fonthill, pełne zbytku i niespodzianek, silnie oddziaływało na współczesnych. Beckford umożliwiał niemal turystyczne zwiedzanie siedziby. Publikował jego widoki. Podobno młodzieńcza powiastka „gotycka” Shelleya *Zastrozzi* powstała pod wpływem Fonthill Abbey.

Wspomniany akademik West z emfazą równą jego pensji u Beckforda określał jego siedzibę jako dzieło raczej magii niż rąk ludzkich.

Beckford urządził już w swojej pierwszej, klasycystycznej rezydencji niezwykle spektakle. Święta Bożego Narodzenia roku 1781 uświetniła trzydobowa „nekromancko-podziemna” maskarada w inscenizacji malarza Phillipe’a-Jacquesa Louthourbourga. W nowym Fonthill Abbey szalone fety odbywały się bez ustanku, np. w 1800 r. szerokim echem odbiło się wspaniałe przyjęcie na cześć admirała Nelsona, z którym zresztą Beckforda łączyło romansowanie z tą samą sławną lady Hamilton.

Jak wszyscy angielscy arystokraci, Beckford z zapamiętaniem urządził też ogrody.<sup>29</sup> Otoczył włości wokół swojego klasztoru kamiennym murem, ukształtował jezioro, które przypominać miało otchłań, otwierającą się do wnętrza ziemi, założył malowniczy „ogród alpejski”, który miał mu przypominać podróże szwajcarskie. W Fonthill obok m.in. wschodnich pawilonów pojawiła się drewniana „chata norweska” i sztuczne grotty. Przede wszystkim jednak, nienasycony jak jego Wathek, Beckford prześcignął konkurentów w ściąganiu „wszystkich roślin świata” do swojego parku, który pod tym względem nie miał sobie równych.

W 1822 r. lord, znudzony swoim dziełem, porzucił Fonthill na zawsze i przeprowadził się do kurortu Bath, gdzie wybudował również wieżę przy pałacu Lansdown Tower.<sup>30</sup> Uprzednio urządził wielką wyprzedaż zawartości „opactwa” i opublikował dwa olśniewające albumy z jego widokami. Zdawać by się mogło, że dalsze losy pałacu-opactwa układały się według konsekwentnie zaplanowanego scenariusza: Fonthill Abbey zaczęło się rozpadać, zupełnie jakby dla opowieści Poe’a, już bezpośrednio po opuszczeniu. W pośpiechu budowana wieża zvaliła się całkowicie w 1825 r., grzebiąc cały pałac. Po wspaniałym opactwie pozostały do dziś tylko bramy wjazdowe do parku.

Fonthill Abbey i Strawberry Hill były realizacjami architektury niearchitektonicznie pomyślanej. Mimo udziału architektów w ich tworzeniu były raczej sublimacją literatury. Ani rezydencji Pope’a, ani ich nie można też liczyć do właściwej historii pracowni artystów. Są jednak wybitnymi przykładami „domu artysty”, a więc miejsca, które w sposób z jego twórczością związany różnymi niemi kreuje jego środowisko: kompleks inspiracji i kontekst odbioru.

#### Przypisy

- <sup>1</sup> Tekst ten stanowi rozwinięcie kilku artykułów popularyzujących angielskie siedziby XVIII wieku, które publikowałem w „Domu i Wnętrzu”, 1999, nr nr 5, 6, 7
- <sup>2</sup> W kontekście nowej interpretacji wzorów klasycznych w Anglii początku XVIII wieku rozpatruje tę próbę H. F. Clark, *Eighteenth Century Elysiums. The Role of 'Association' in the Landscape Movement*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 1943, s. 166
- <sup>3</sup> Materiały dotyczące tej rezydencji zawiera katalog: *Alexander Pope's Villa. Views of Pope's Villa, Grotto and Garden: a Microcosm of English Landscape*, Twickenham 1980. Zob. też wszechstronne omówienie w: V. Hammerschmidt, J. Wilke, *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1990, s. 32-36

- <sup>4</sup> Anonimowa *An Epistolary Description of the Late Mr. Pope's House and Gardens at Twickenham* z 1747 r., cyt. w: *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820* (red. J. D. Hunt i P. Willis), Cambridge (Mass.) 1988, s. 249-250
- <sup>5</sup> Cyt. w: *Alexander Pope's Villa...*, op. cit., s. 9
- <sup>6</sup> Por. M. Mack, *A Poet in His Landscape. Pope at Twickenham*, w: *From Sensibility to Romanticism*, Oxford 1970, s. 13
- <sup>7</sup> Zob. A. Aleksandrowicz, *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, Lublin 1998, s. 196
- <sup>8</sup> Wśród licznych omówień twórczości architektonicznej Burlingtona oraz znaczenia Chiswick wyróżnia się: J. Harris, *The Palladian Revival. Lord Burlington, His Villa and Garden at Chiswick*, Cambridge 1994
- <sup>9</sup> R. Castell, *Villas of the Ancients Illustrated*, London 1728. Publikacja ta odegrała wielką rolę w upowszechnieniu stylizowanego na antyczny model rezydencji kształtowanej zgodnie z ideałem malowniczej różnorodności, nasyconej wielorakimi odniesieniami literackimi i historycznymi.
- <sup>10</sup> Najpełniejsze omówienie *The Leasowes* w: J. Riely, *Shenstone's Walks: The Genesis of the Leasowes*, „Apollo”, 1979, September, s. 202-209; V. Hammerschmidt, J. Wilke, op. cit., s. 100-104
- <sup>11</sup> Cyt. w: *The Genius of the Place...*, op. cit., s. 289-297
- <sup>12</sup> Ruina gotyckiego opactwa pojawia się również w twórczości literackiej autora. „Powinniśmy interpretować 'opactwo' w świetle poezji Shenstone'a” – twierdzi M. Charlesworth, *The Ruined Abbey: Picturesque and Gothic Values*, w: *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics Since 1770* (red. S. Copley i P. Garside), Cambridge 1994, s. 67-69. Takie dosłownie klasztorne odosobnienie twórcy znajdujemy później m.in. w siedzibie Byrona w Newstead Abbey. Zob. jego opis w: B. Mądra-Shalcross, *Dom romantycznego artysty*, Kraków 1992, s. 193-199
- <sup>13</sup> A. Aleksandrowicz, op. cit., s. 198
- <sup>14</sup> Z. Sinko, *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Pamiętnik Literacki”, LXIII, 1972, z. 3, s. 34
- <sup>15</sup> Cyt. w: M. McCarthy, *The Origins of the Gothic Revival*, New Haven-London, s. 63. Praca ta stanowi najbardziej wnikliwą prezentację historii powstania Strawberry Hill, ukazanej w kontekście tendencji odrodzenia gotyckiego w Anglii.
- <sup>16</sup> Zob. na ten temat m.in. A. Aleksandrowicz, op. cit., s. 222-225; B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej 1736-1816*, Wrocław 1976, ss. 61 i 183
- <sup>17</sup> M. Przymanowska, *Posłowie*, w: H. Walpole, *Zamczysko w Otranto*, Kraków 1974, s. 112
- <sup>18</sup> Cyt. za: B. Mądra-Shalcross, op. cit., s. 24
- <sup>19</sup> Richard Bentley, jeden ze współtwórców pałacu Strawberry Hill, przedstawił właściciela na tle jego siedziby, w towarzystwie... Demokryta i Heraklita na rycinie z 1753 r., stanowiącej frontyspis do jednego z historycznych dzieł Walpole'a. Jakże to charakterystyczny spłot odniesień!
- <sup>20</sup> List z 1761 r., cyt. za: J. Mordaunt Crook, *Strawberry Hill Revisited*, Country Life 1973, Junce, s. 17
- <sup>21</sup> Doskonale analizę kolekcji Walpole'a oraz jej powiązania z całą koncepcją rezydencji daje C. Wainwright, *The Romantic Interior. The British Collector at Home 1750-1850*, New Haven-London 1989, s. 71 i n.
- <sup>22</sup> Por. J. Summerson, *Architecture in Britain 1530 to 1830*, London 1977 (VI wyd.), s. 474-475
- <sup>23</sup> Rezydencji tej, a także innym „zamkom” romantycznych pisarzy i artystów, poświęcę osobne omówienie.
- <sup>24</sup> E. A. Poe, *Ligeia* (tłum. S. Wyrzykowski), w: tegoż, *Opowieści niesamowite*, Kraków 1976, s. 298
- <sup>25</sup> W. Beckford, *Wathek. Opowieść arabska* (tłum. A. Jasińska), Kraków 1975, s. 7
- <sup>26</sup> Tamże, s. 6
- <sup>27</sup> Zob. wyczerpujące omówienia: H. Wischermann, *Fonthill Abbey – Studien zur profanen Neugotik Englands im 18. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1979; C. Wainwright, op. cit., s. 109 i n.
- <sup>28</sup> Zob. na ten temat m.in. Z. Sinko, *Posłowie*, w: W. Beckford, *Wathek...*, op. cit., s. 105; K. Murawska, „An image of mysterious wisdom won by toil: The Tower as Symbol of Thoughtful Isolation in English Art and Literature from Milton to Yeats”, „Artibus et Historiae”, 1982, nr 5, ss. 142, 149-151, 156-157
- <sup>29</sup> Zob. m.in. R. J. Gemmett, *Beckford's Fonthill: The Landscape as Art*, „Gazette des Beaux-Arts”, LXXX, 1972, decembre, s. 335-356.
- <sup>30</sup> Zob. m.in. K. Murawska, op. cit., s. 159