

Szafrańska, Małgorzata

Ogród jako kolekcja. XVI-wieczna geneza idei

Kronika Zamkowa 1-2 (57-58), 65-99

2009

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Małgorzata Szafrńska

OGROD JAKO KOLEKCJA.
XVI-wieczNA GENEZA IDEI*

HOSPITES VENIRE

Do ogrodu znakomitego humanisty Joosta Lipsa (1547-1606) niełatwo było wejść. Przy bramie widniała tablica z tekstem precyzującym warunki dostępu, którego autorem okazywał się Janus Bifrontis, nazywający siebie klucznikiem tego ogrodu. Flamandzki filozof urządził swój lejdejski ogród jako przybytek Muz i Gracji, twórczości i rozmowy, elegancji słowa i gestu, dyskusji równie kunsztownej jak sploty roślinnych ornamentów na rabatach.

(...)

GRATIARUM *hic locus est.*

*Siquid AMOENIUS Tamen in
STUDIES;*

Inter AMBULANDUM

Difere, dulce disce.

ETMUSARUM hic locus est (...).

Miejsce wyjątkowe, *otium* myśliciela, wymaga stróża przy wejściu. Z drugiej jednak strony spisanie „warunków dostępu” świadczyło o tym, że pojawiali się goście - liczni, różnorodni, o różnych obyczajach, nie zawsze podzielanych przez gospodarza i jego krąg, wśród których należało przeprowadzić wstępną a kategoryczną selekcję. Dokonywał jej Janus o dwóch obliczach - rzymski bóg bram i mostów, symbolizujący również początek i zmianę. Jego czujna obecność przy furtce ogrodu filozofa podkreślała wyjątkowość tej przestrzeni. Tu - inaczej niż wchodząc na dziedziniec budynku

mieszkalnego - penetrowało się nie sferę mówiącą otwarcie o właścicielu w jednoznacznym, gromkim języku nowożytnej alegoryki, lecz raczej obszar jego upodobań i głęboko osobistych przyjemności dzielonych z przyjaciółmi. Nowożytna fasada jest jak portret właściciela - w strzeżonym przez Janusa ogrodzie właściciel wycofuje się, staje za szpalerem, pozwalając gościowi odnajdywać się stopniowo, odkrywając krok po kroku, alejka po alejce wspólne wartości i podzielaną kulturalną tradycję. Nic więc dziwnego, że wchodzących trzeba było selekcjonować.

Lips znał, pewnie tylko ze słyszenia, okazały ogród pełen rzadkich roślin, jaki we Wrocławiu założył ok. 1580 r. medyk Laurentius Scholtz (1522-1599)². Wrocławski ogród, co było niemal regułą przy domostwach XVI-XVII-wiecznych lekarzy, stanowił żywą aptekę i naukową ekspozycję, pozwalającą badać rośliny i o nich dyskutować. Scholtz także sformułował „prawa ogrodowe”, podobnie jak Lips nie zawsze poważnie określając, komu i co wolno robić w jego ogrodzie. Zapraszał oczywiście uczonych, badaczy roślin. A przede wszystkim tych, którzy przyjdą doń dla ratowania zdrowia (w domyśle: że po spacerze w ogrodzie poproszą o konsultacje właściciela-medyka). Był też ogród miejscem wznoszenia toastów za Muzy i Apollina³. Wrocławskiego wirydarza strzegł Janus 0 czterech twarzach, którego zalecenia 1 przestrogi dla wchodzących zostały przez właściciela ogłoszone drukiem.

* Artykuł ten powstał dzięki stypendium Fundacji z Brzezia Lanckorońskich (Rzym, listopad 2008 r.).

Są one zbyt długie, żeby można było sądzić, iż umieszczono je w samym ogrodzie. Janus oświadcza bez ogródek, że nienawidzi profanów, a jego słowa pokazują ogród (zwłaszcza centralnie usytuowaną altanę) jako świętą przestrzeń nauki.

(...)

*Odi profanum vulgus & procul arce,
Haec pergola aedes est, sacellum est:
hinc herus*

*Studiorum habet domicilium, habet
sapientiae:*

*Naturae in hoc acana scrutari soleris,
Nova, mira quaerens, ante nulli cognita (...)*⁴.

Zwyczaj spisywania „regulaminu ogrodu” (*Lex hortorum*) rozpowszechnił się w XVI w. zwłaszcza w Rzymie⁵. Jak mało zjawisk renesansowej kultury, nie był zapożyczeniem ze starożytności. Świadczył o dwóch nowych zjawiskach: pojawieniu się ogrodów-kolekcji oraz nasilaniu się zwyczaju zwiedzania, w tym przez coraz liczniejsze osoby nieznanne właścicielowi i dokonujące oględzin bez jego obecności. Na pierwszy rzut oka zwyczaj przedstawiania „praw wejścia” wydaje się praktyką otwartości i dostępności. Nie było to jednak regułą. Tablica Lipsa jest przede wszystkim tekstem literackim, zredagowanym w całej soczystości humanistycznej retoryki. Coffin pisze o „regulaminach” rzymskich, że były często umieszczane nie przy bramie wejściowej od strony drogi, ale wewnątrz posiadłości. „Regulamin” Scholtza pokazuje wyraźnie, że ogród (a zwłaszcza ogród-kolekcja) stanowił miejsce ekskluzywne, do którego niełatwo było wejść. Rozszerzały się jednak kręgi osób, dla których utrudnienie dostępu było tylko bodźcem do starań o wejście. Byli i tacy, którzy czerpali z tego zyski: do rzymskiej Villa Ludovisi można było wejść, kupując bilet u portierów albo ogrodników, którzy rozwijali ten zbójcecki proceder (ok. 1800 r.), gdy właściciel - książę Piombino - wyjeżdżał z Rzymu.

OGRODY RZEźB

Co właściwie chcieli zobaczyć ci, którzy domagali się wejścia do prywatnego ogrodu? Wspaniałość i splendor siedziby właściciela to nie wynalazek renesansu. W dobie humanizmu jednakże pojęcia te związane m.in. z posiadaniem dzieł sztuki starożytnej, a zwłaszcza jej najbardziej okazałych obiektów, czyli rzeźb. A duże, niemieszczące się w budynku rzeźby zaczęto ustawiać właśnie w ogrodach. Dziedziny i ogród pozwalały nie tylko umieścić bez trudu wielki posąg, kilka sarkofagów czy elementy architektoniczne. Plenerowy kontekst takiej kolekcji był również wynikiem badań starożytnych siedzib. Odślaniane pozostałości antycznych willi ukazywały bogactwo rzeźbiarskiej dekoracji obecnej w ogrodach, perystylach, zazielenionych przestrzeniach o różnych funkcjach (il. 1). Znajomość ogrodów starożytnego Rzymu i sposób przypominania tej tradycji w sztuce ogrodowej XV-XVI w. to zagadnienie wciąż jeszcze należycie niebadane⁶. Ogrody, podobnie jak architekturę, starano się uczynić odbiciem wykopalisk, wskrzeszoną formą ogrodu. Trudno na pierwszy rzut oka zrozumieć, spacerując np. po ogrodzie Villa d'Este w Tivoli, na jakiej podstawie mógł on wydawać się „neoantyczny”. Jednym z kodów zaszyfrowujących jego starożytniczą treść była dekoracja rzeźbiarska (il. 2). W średniowiecznych wirydarzach rzeźby pojawiały się sporadycznie, na ogół w związku z ozdobną fontanną. Wraz z kulturą renesansową powróciły do ogrodów na wielką skalę i na trwałe, wskrzeszając antyczny *usus* za pomocą oryginalnych posągów, sarkofagów i detali architektonicznych lub rzeźb współczesnych.

Włoskie ogrody rzeźb to zjawisko ważne dla historii muzealnictwa, historii ogrodów, ich recepcji, znajomości sztuki starożytnej w dobie renesansu oraz naukowego i estetycznego do niej stosunku⁷. Starożytne wykopaliska niemal z dnia na dzień zmieniły swój charakter

1. Villa Hadriana w Tibur (ob. Tivoli), badana w XVI w. m.in. przez Pirra Ligorio - Kanopos. Fot. M. Szafrńska / Hadrian's Villa at Tibur (now Tivoli), which was excavated in the 16th century by, among others, Pirro Ligorio - The Canopus. Photo M. Szafrńska

2. Villa d'Este w Tivoli - aleja Stu Fontann. Fot. M. Szafrńska / Villa d'Este, Tivoli - Alley of the Hundred Fountains. Photo M. Szafrńska

3. Ogród Palazzo Medici przy Via Larga we Florencji (rzeźby widoczne na zdjęciu ustawione w XVIII w.). Fot. M. Szafrąńska / Garden at the Palazzo Medici, Via Larga, Florence (the sculptures visible in the photograph were installed in the 18th century). Photo M. Szafrąńska

- z materiału budulcowego lub elementu ozdobnego gotowych do ponownego użycia stały się obiektami, których „powtórne używanie” miało charakter kultu estetycznego i (lub) naukowego. To, co do tej pory wydobyte z ziemi było wrzucane w fundamenty właśnie wznoszonych budowli, zaważyło teraz ogrody ich szczęśliwych posiadaczy, pyszniących się zbiorem i formułujących pośpiesznie warunki zwiedzania. Nieraz nowe wille wznoszono na ruinach starożytnych, wykorzystując ponownie materiał architektoniczny oraz znajduwane rzeźby, a także kontynuując ze znawstwem historyczną i literacką tradycję takich miejsc⁸. W tych początkach nowoczesnego historyzmu i zabytkoznawstwa marmurowy tors bez głowy i kończyn, ułamek gzymsu, twarz bez nosa zyskały nową, wartościującą cechę dawności. Wskazywano je jako źródło wzorów i inspiracji malarzom i poetom⁹, zamykając ich ciasno i kategorycznie w widnokręgu starożytnego świata i jego współczesnego odbicia. Ogród stawał się miejscem kształtującym i chroniącym modele wizualne, jego wcześniejsze znaczenie - przestrzeni plenerowych rozrywek - ustępowało funkcjom prezentacji, dydaktyki, oceny, dyskusji.

Ogrodem rzeźb - przybytkiem artystów był ogród na placu San Marco we Florencji¹⁰. Wcześniej pewna ilość starożytnych dzieł znalazła się w niewielkim

ogrodzie pałacu Medyceuszów przy Via Larga (Michelozzo Michelozzi, od 1444 r., il. 3)¹¹. Rozmieszczanie tej kolekcji zakończył Lorenzo de' Medici, któremu też florency artyści zawdzięczali udostępniony im ogród antyków na placu San Marco, wślawiony anegdotami i być może przesadzonymi ocenami przez sprawne pióra, m.in. Vasariego i Condiviego - biografa Michała Anioła (il. 4). „Lorenzo kazał założyć ogród - pisał Vasari - który dziś znajduje się na placu San Marco, po to, aby trzymać w nim wiele starożytnych posągów marmurowych, jak również obrazów, a wszystkie doskonałe, ażeby w ten sposób prowadzić szkołę dla młodych, którzy będą kształcić się w rzeźbie, malarstwie i architekturze pod kierunkiem rzeźbiarza Bertolda, ucznia Donatella”¹². Lektura „żywotu” Pietra Torrigianiego daje okazję zajrzenia przez uchyloną bramę do tego miejsca: w czasie swej młodości rzeźbiarz „był trzymany przez Wawrzyńca Starego Medyceusza w ogrodzie, który ten wspaniały obywatel miał na placu Świętego Marka we Florencji;

4. Mur ogrodu San Marco we Florencji. Fot. M. Szafrąńska / Wall of the garden of San Marco in Florence. Photo M. Szafrąńska

5. Widok dziedzińca Villa Giulia w Rzymie, z prawej strony mur z niszami przeznaczonymi do prezentacji rzeźb starożytnych. Fot. M. Szafrńska / View of the courtyard at the Villa Giulia, Rome, on the right is the wall with niches designated for ancient statues. Photo M. Szafrńska

[ogród był] wypełniony rzeźbami antycznymi i pięknymi, loggia, aleje i wszystkie budynki były ozdobione dobrymi posągami starożytnymi z marmuru, a także malowidłami oraz innymi dziełami wykonanymi ręką najlepszych mistrzów, jacy kiedykolwiek byli we Włoszech lub gdzie indziej. Wszystkie te dzieła, poza tym, że stanowiły wspaniałą dekorację tego ogrodu, były jakby szkołą i akademią dla młodych malarzy i rzeźbiarzy i wszystkich innych, przykładających się do rysunku, a w szczególności młodych szlachciców¹³.

Ogrody ze starożytnymi rzeźbami powstawały we Florencji, Mantui, Neapolu, ale najbardziej liczne kolekcje zakładano w Rzymie, gdzie o tego typu zabytki było bardzo łatwo. Już począwszy od pierwszej z nich - dziedzińca rzeźb Belwederu przy pałacu watykańskim (ok. 1510 r.) - widać starania o włączanie antyków w kompozycję całej przestrzeni¹⁴. Rozmieszczano je - jak i współczesne naśladownictwa - na narożnikach kwater

parterów, na zamknięciach alei, wzdłuż muru czy elewacji budynków, czasem tworząc dla nich specjalne konstrukcje, murowane lub trejażowe nisze itp. Niektóre belwederskie rzeźby zostały ustawione w specjalnych niszach, a *Kleopatra* i *Tygrys* - ponad sarkofagami, otoczone skałkami, z których spływała woda. *Apollo Belwederski*, zanim znalazł się na watykańskim dziedzińcu, zdobył kopułę pawilonu w ogrodzie kardynała Giuliana della Roverego. Rytmizowano ciągi obiektów, urządzając dla nich nisze w murze lub szpalerze, ustawiając między nimi ławki, które także mogły być podbudowane fragmentami antycznej architektury. W Orti Farnesiani posągi stały m.in. na balustradzie między pawilonami wolier. Humanista Angelo Colocci, właściciel 300 tablic ze starożytnymi inskrypcjami i tylko 14 posągów, ale za to „wielu głów, wielu płaskorzeźb i sarkofagów, różnych waz”, rozmieścił kolekcję w swojej willi „między drzewami”¹⁵, a że drzewa sadzono

6. Widok Villa Medici w Rzymie. Fot. M. Szafrąńska / View of the Villa Medici, Rome. Photo M. Szafrąńska

7. Casa del Curato w Rzymie - domek w winnicy, pocz. XVI w. Fot. M. Szafrąńska / Casa del Curato, Rome - house in the vineyard, early 16th century. Photo M. Szafrąńska

wówczas w układach geometrycznych, więc można przypuszczać, że ta kompozycja miała charakter bardziej lub mniej regularny. W winnicy kardynała Rodolfa Pio da Carpięgo (przed 1564 r.) znajdowało się ponad 120 rozmaitych kamiennych starożytności w różnym stanie zachowania. Duże rzeźby (siedzący sta-

rzec, Vertumnus z psem ponadnaturalnej wielkości, ołtarz czy wielki tors, „który był Romą”) ustawiono na skrzyżowaniu alei, na końcu jednej z nich, na środku placu otoczonego szpalerem z bluszczu oraz przy bramach; hermy stały, jak to było w zwyczaju, w niszach żywopłotu¹⁶. Jednakże rysunek Martena van Heemskercka przedstawiający fragment ogrodu Jacopa Galli lub wspinały widok rezydencji kardynała Federica Cesiego pędzla tego samego artysty pokazują trudności we włączeniu w symetryczną, klarowną strukturę renesansowego ogrodu licznych, niezwykle zróżnicowanych w kształcie i wielkości rzeźb oraz innych elementów kamiennych. Obok posągów były też „nogi i głowy, biusty, stopy, ręce, ramiona i inne fragmenty”¹⁷. Wyjściem było umieszczanie tego kolekcjonerskiego chaosu w architektonicznych ramach. Obsadzony roślinami dziedziniec pałacu kardynała Andrei Della Vallego lub dziedziniec Villa Giulia (między budynkiem a nymphaeum - il. 5) pokazują udane próby takiego uporządkowania. We wspomnianej winnicy da Carpięgo część fragmentów lub małych antyków osłonięto loggią, a pod pergolą umieszczono „fragment Bachanalii, małą część kolumny, niewielkie putto, część kobiety, trzy różne pilastry”¹⁸. W ogrodzie kardynała Giuliana Cesariniego dla kolekcji antyków wzniesiono specjalny pawilon (przed 1560 r.)¹⁹. Pomiedzy światem zwyczajów ogrodowych a tym budynkiem już prawdziwie „muzealnym” można usytuować ażurową altanę Rodolfa Pio da Carpięgo, gdzie siedząc wokół na niskich ławkach, można było do woli przyglądać się stojącym w krąg posągom Wenus, Minerwy, Domicjana, Liwii i innym²⁰.

Przybytkiem starożytnej sztuki stawały się na równi z rzymskimi pałacami winnice, które wraz z willami rozprzestrzeniły się na wzgórzach (il. 7)²¹. Znakomity klimat tych wyniesionych obszarów, chłodniejszych niż wnętrze miasta i podanych działaniu korzystnych wiatrów,

był jednym z powodów zażartych bojów toczonych dla zdobycia takiej posiadłości, np. sprzedawanej w wyniku śmierci właściciela. Jeszcze dziś, mimo transformacji miasta, można ulec urokowi dawnych winnic i łatwo zrozumieć podstępne działania tych, którzy w XVI w. chcieli w owych błogosławionych strefach o „prawdziwie najłagodniejszym powietrzu”, „leczniczym klimacie” i „wodzie najlepszej w całym Rzymie”²² założyć swoje wypoczynkowe siedziby. Były to też obszary udanych wykopalisk²³, o czym mogli się przekonać choćby poszukiwacze zakopanego skarbu, którzy nieoczekiwanie odkryli wspaniały fresk nazwany później *Weselem Aldobrandini*²⁴.

XVI-wieczne opisy ogrodów z kolekcjami rzeźb (w formie topograficznych inwentarzy, wspomnień z podróży lub też zawarte w listach) nie wskazują na istnienie konkretnej trasy zwiedzania. Kolejność opisywanych obiektów jest wynikiem ich położenia przy mniej lub bardziej przypadkowo wybranej drodze (na lewo, na prawo, wyżej, niżej, „w innej części ogrodu”). Kolekcje nie były uporządkowane, a rozmieszczeniem rządził najwyżej rozmiar i kształt eksponatów. Cechą charakterystyczną obecności rzeźb antycznych w ogrodach renesansowych, w których - co zostało wyżej powiedziane - pojawiły się one nagle 1 w wielkiej ilości, było stopienie się znaczenia zabytku i dzieła sztuki. Jako cenne (również materialnie!) zabytki stanowiły element ekspozycyjnej kolekcji. Równocześnie jednak, traktowane jako piękne czy ozdobne przedmioty, używane były do kształtowania ogrodu - np. w gęszczy rustykalnie stylizowanej rzymskiej siedziby 18 antycznych herm podtrzymywało pergole ocienione winoroślą²⁵. Znamy dobrze te XVI-wieczne pergole wsparte na hermach przede wszystkim dzięki ówczesnemu malarstwu i grafice. Popularność tego motywu świadczy o masowej produkcji herm jako ogrodowych podpór wzorowanych na starożytnych. Co było oryginalną rzeź-

8. Rzeźba Sybilli z Melicertesem - fontanna Owalna w Villa d'Este w Tivoli. Fot. M. Szafrąska / Statue of Sybil and Melicertes - Oval Fountain at the Villa d'Este, Tivoli. Photo M. Szafrąska

bą czy inskrypcją antyczną - nie zawsze dawało się jasno określić. Mnożyły się nimfy śpiące w grocie, nawiązujące do watykańskiej *Kleopatry*²⁶ czy kupidyny z wazą jako fontanny²⁷. W rzymskiej willi Ciriaca Matei w pawilonach na zamknięciu ogrodowych alei podziwiano współczesne fontanny otoczone posągami antycznymi. W pomieszczeniach towarzyszących rozbudowanym fontanom i nymphaeom można było, jak w Ninfeo della Pioggia w Orti Farnesiani, umieścić małą kolekcję antyków, a po bokach nowej fontanny w tym samym ogrodzie ustawić dwa piękne, antyczne posągi *Wenus*²⁸. W rezultacie zacierała się różnica między eksponatową a ozdobną funkcją antyków. Możliwe, że patrząc na fontannę Owalną w Villa d'Este w Tivoli, nie było się pewnym, czy postaci nimf, Sybilli, Melicertes a i personifikacje rzek są wykopane łopatą renesansowego archeologa, czy są współczesne, czy też stanowią melanz epok (il. 8). Jakie to miało zresztą znaczenie, skoro jedna

z inskrypcji *Legis hortorum* w siedzibie kardynała Andrei Della Vallego mówiła, że dzieła starożytne są tam eksponowane po to, by „zachować pamięć naszych przodków, a pobudzić chęć rywalizowania [z nimi] ich następców”²⁹? Kiedy książę Ludwigo von Anhalt-Köthen wszedł po raz pierwszy w życie do wypełnionego arcydziełami sztuki starożytnej medycejskiego ogrodu Boboli we Florencji (podczas podróży do Włoch w latach 1598-1601), zauważył tylko, że „posągi z białego marmuru olśniewają tym bardziej, że kontrastują z głęboką zielenią drzew”³⁰. Niemiecki książę miał dopiero 19 lat, kto inny na jego miejscu zapewne doceniłby również wartość historyczną zbioru. Nie ulega jednak wątpliwości, że ogrodowe kolekcje rzeźb zarówno były ekspozycją gromadzonych obiektów, jak i należały do porządku estetycznego ogrodu. Zmienić tę sytuację, przesunąć punkt ciężkości w kierunku pogładowo-naukowym, mogło tylko odcięcie się od kuszącej zmysły przestrzeni ogrodu i zamknięcie rzeźb w pawilonie, galerii, loggii czy choćby w altanie - co też czasami czyniono. Zwyczaj gromadzenia antyków w plenerze rozszerzył charakter ogrodów, willi, winnic, dodając do znaczenia siedziby czy prywatnego ustronia aspekt publicznego zainteresowania. W średniowieczu podróżnik czy po prostu człowiek ciekawy świata mógł zabiegać o prawo wejścia do sławnego ogrodu wtedy, gdy znajdowały się w nim nadzwyczajne urządzenia, zwłaszcza hydrauliczne, jak to było normą np. w rezydencjach kultury islamu. W dobie humanizmu ogrodowe zamknięte raje zaczynają kusić zbiorami starożytności. Społeczność ludzi wykształconych (jak i ciekawskich młodych podróżników) wprowadza do swej wymiany myśli przedmiot jako medium intelektualnego kontaktu. Te pożądania godne rzeczy kryją się m.in. za murami ogrodów. *Lex hortorum* pozwala wejść ludziom uczonym oraz - jak chce Scholtz - „białogłom cnotliwym, a w kwiecie wieku i pięknym”³¹. Ogród został otwarty już

nie tylko dla zaproszonych towarzyszy biesiady czy tańców, ale dla nieznanym i nieoczekiwanych. Obraz Hendrika van Cleve III *Widok Rzymu* (1589) pokazuje grupę gości, którzy właśnie zaczynają zwiedzać watykański ogród rzeźb. Symptomatyczna dla tej nowej sytuacji jest obecność (niewidocznego na obrazie) napisu nad wejściem: *Procul este Prophani*, podkreślającego ekskluzywność przestrzeni zbioru i trudność w dostępie do niego oraz (co widzimy na obrazie) obecność przewodnika - osoby, która objaśnia zwiedzającym to, co widzą, interpretuje, podsuwa kod rozumienia, uruchamia program znaczeniowy, jaki nieraz był kolekcjom nadawany. Goście nieprzygotowani specjalnie do samodzielnego studiowania dzieł asymilowali narrację przewodnika, zadowoleni, że znaleźli się w wyjątkowej strefie przeznaczonej tylko dla wybranych.

KOLEKCJE ROŚLIN

Ludzie, a dokładniej - jak chciał Scholtz - mężczyźni i „kobiety w kwiecie wieku”, starali się wejść do cudzego ogrodu bez osobistego zaproszenia nie tylko po to, aby podziwiać zgromadzone tam dzieła sztuki. Ciekawość dotyczyła również - czy raczej przede wszystkim - kolekcji roślin. W reprezentacyjnym dla XVI-wiecznej idei willi tekście Bartolomea Taegia obok opisu rozkoszy wiejskiego, zdrowego i spokojnego życia spotykamy wątek kolekcjonerski. Ogród willi to nie tylko mikroświat, w którym można zobaczyć „cudowne płaskorzeźby, marmurowe posągi i niezliczone przepiękne antyki”, a także rośliny i zwierzęta „tysiąca odmian”, zaś w sadzawce oprócz przyglądania się rybom - zachwycać się różnorodnością spoczywających na dnie kamyków. Ogrodowy gaj to prawdziwa kolekcja: „widać strzelisty świerk, potężny dąb, wysoki jesion, sękaty kasztan, wyniosłą sosnę, cienisty buk, delikatny tamaryszek, niezniszczalną lipę, orientalną palmę, pogrzebowy cyprys, twar-

9. Widok ogrodu kolekcjonerskiego, w: C. de Passe [Mł.], *Hortus floridus* (1615) / View of a Collector's Garden, in: C. de Passe [the Younger], *Hortusfloridus* (1615)

dy dereń, pokorną wierzbę, miły platan i inne najpiękniejsze drzewa³². Odkrycie Ameryki, penetracja Azji i Afryki spowodowały napływ do Europy nowych roślin. Zasiadły one ogrody ciekawych świata właściciele willi i pałaców. Już w XV w. pojawiła się pewna maniera we włoskich opisach ogrodów, polegająca na długim wyliczaniu gatunków roślin, wskazująca na kolekcjonerski charakter tych kompozycji³³.

Humanieści w swym nowym rozumieniu świata ustawili przyrodę w rzędzie zjawisk szybko przesuwających granice wiedzy o świecie i o jego ukrytych mechanizmach, a zatem wartych zauważenia i zbadania. W średniowieczu przyroda (jeśli można sobie pozwolić na tak wielkie uogólnienie) była zamkniętym, całościowym darem od Boga. Jej szyfr, jedyna tajemnica do odkrycia, stanowił system symboliki, święty język porozumiewania się Najwyższego z człowiekiem. W dobie renesansu świat natural-

ny objawił się jak ludzkie ciało w coraz popularniejszych „teatrach anatomicznych”: poddane obserwacji zarówno okiem, jak i szybko doskonalącymi się instrumentami, krojone i otwierane, porównywane, rysowane, odtwarzane i przetwarzane. Ugruntowane w badaniach nad przyrodą przekonanie nauk hermetycznych o powszechnym związku i odpowiedniości wszystkiego, co tworzy nasz świat, przydawało rangi odkryciom w każdym zakresie studiowanej rzeczywistości i na każdym poziomie jej skomplikowania. Rośliny przybywające do ogrodu z innych kontynentów rozszerzały jego mury na cały świat. Objawiając nieznanne właściwości, zachwycając kształtem czy też budząc odrazę, kojarząc się z częściami anatomicznymi ludzi, zwierząt i ptaków, splatając swoje historie z przesądem i mitem, naruszały stabilność dotychczasowej wiedzy, a stawiając pytania, zwlekały z odpowiedzią.

10. Frontyspis, w: R. Dodoens, *Cruydt-boeck* (1644, wyd. I 1554) / Frontispiece in: R. Dodoens, *Cruydt-boeck* (1644, Pubi. I 1554)

W ogrodzie willi opisanej przez Erazma z Rotterdamu jako modelowe ustronie filozoficznego namysłu nad człowiekiem i światem znalazł się sad, a w nim „wiele egzotycznych drzew, które - mówi gospodarz - usiłują powoli oswoić z naszym klimatem”. Tańszą metodą niż pozyskiwanie, a później aklimatyzacja i żmudna pielęgnacja rzadkich roślin zielnych było ich namalowanie. Na ścianach krużganku otaczającego ogród m.in. „wymalowano według ich przyrodzonego wyglądu wszelkiego rodzaju ważniejsze zioła; rzecz, która słusznie mogłaby budzić wasz podziw, to to, że tutaj można bezpiecznie nie tylko oglądać do woli rozmaite trucizny, ale i dotykać ich można bezpiecznie”³⁴. Wielkie znaczenie dla poszerzania znajomości roślin, badań botanicznych, a także poniekąd i dla rozkwitającej wówczas sztuki portretowania roślin miał florencki ogród Niccolò Gaddiego,

stanowiący część siedziby słynącej również z kolekcji „naturaliów” i przedmiotów sztuki³⁵.

Olivier de Serres - szlachcic na ziemiach w Pradel, agronom i badacz jedwabników - podobnie jak Erazm uważał, że ogródek roślin lekarskich jest przy domu niezbędny. W swym opasłym podręczniku prowadzenia wiejskiej siedziby, noszącym piętno „cnotliwego umiarkowania” (nieobce pewnym nurtom francuskiej umysłowości końca XVI w.) i ostentacyjnej rezygnacji z modnych a kosztownych elementów wystroju ogrodu, przedstawił Ogród Ozdobny i Ogród Lekarski jako dwa niezbędne komponenty zespołu. „Lecz o ile Ogród Ozdobny zakładany jest przede wszystkim dla przyjemności, o tyle Ogród Lekarski - dla korzyści i dla ulżenia nam w chorobie. Dom wyposażony w oba te ogrody - i przyjemności, i pożytku - będzie wygodniejszy i rozkoszniejszy, niż gdyby zdobyły go najbardziej wyszukane rzeczy”³⁶. Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że de Serres, dobry znajomy przyrodników uniwersytetów w Montpellier i Lejdzie, zaproponuje przeciętny zielnik, *herbularium*, o którym zapewne myślał 80 lat wcześniej Erazm. Nie, to co pan z Pradel poleca „Ojcu rodziny”, to okazała tarasowa konstrukcja na podobieństwo ziguratu. Tarasy pozwolą hodować rośliny o różnych potrzebach; w przyziemiu znajdzie się możliwość przechowywania zimą „drzew Pomarańczowych i innych rzadkich drzew”. Na najwyższym poziomie „placyk, usytuowany na szczycie Górki (...), a na jego środku - fontanna służąca do podlewania roślin Ogrodu. Miejsce to może być zasadzone sosnami, (...) świerkami lub innymi drzewami Górkami” (il. 11)³⁷. Ogród ten jest kosztowny, przyznaje autor, ale „cel cnotliwy i pożyteczny”, bo „Ojciec rodziny” dzięki niemu „do pożywienia dodaje ludziom środek utrzymania ich w zdrowiu i wyrwania ich chorobie”. A więc to fabryka, mówiąc współcześnie, suplementów dietetycznych, których działa-

nie jest opisywane i rozumiane z pewnym odcieniem etycznym, zgodnie zresztą z XVI-wiecznym pojmowaniem zarówno możliwości medycyny jako umiejętności i wiedzy, jak i dobroczynnego działania roślin (przyroda jako rajski ogród Boga).

Cudzoziemskie rośliny wypełniały najczęściej ogrody medyków. Badacze natury, którym zależało na aktywności dydaktycznej lub badaniach naukowych finansowanych przez dwory, musieli legitymować się kolekcją zarówno książek, jak i eksponatów botanicznych, zoologicznych, anatomicznych, mineralnych czy rozmaitych instrumentów. Większość lekarzy-botaników prowadziła przy swoim domu ogrody roślin leczniczych. Taką plenerową apteką był m.in. ogród Scholtza, który zapraszał doń podupadających na zdrowiu wrocławian, gdyż sama przechadzka po nim miała być uzdrawiająca. W tej siedzibie absolwenta padewskiego uniwersytetu znalazła urzeczywistnienie wiara w leczniczy klimat ogrodu i jego naturalną aromaterapię - szczególnie rozwinięta w renesansowych Włoszech. W ogrodach botaników i lekarzy pojedyncze okazy zamorskiej flory były pielęgnowane, badane, w miarę możliwości rozmnażane, demonstrowane uczonym, a nawet szerszemu gronu ciekawych. Ich malarskie wizerunki, nasiona czy inne części wędrowały do znajomych

botaników, często na drugi koniec Europy. Te przydomowe ogrody nie były dostosowane do zwiedzania bez ograniczeń - ich wąskie ścieżki dopasowywano do potrzeb właściciela czy ogrodnika. Nie można więc tam było wchodzić i krążyć samemu, bez towarzysztwa właścicieli. Stąd też i objaśnień pisanych ogród taki nie wymagał, gdyż jego zawartość (stale się zmieniająca) właściciel miał w głowie.

Jednak rozszerzająca się potrzeba kontaktu z takimi kolekcjami sprawiała, że stopniowo zaczęto pozwalać na samodzielne zwiedzanie prywatnych ogrodów. *Lex hortorum* Laurentiusa Scholtza dopuszczała wejście, po pierwsze, chorych, po drugie, przyjaciół, a po trzecie, właśnie innych, nieznanym, ale też nie wszystkich - *sed aut eruditorum, aut eruditionis amantium*. Wprawdzie - podobnie do dużo wcześniejszej przestrogi u wejścia do belwederskiego ogrodu rzeźb - napisane było: *Vulgus profanum procul abesto: locum sacrum nec oculis, nec pedibus violato*, jednak autor dodatkowo zakazywał niszczenia grządek i dotykania roślin³⁸. Niedawno powstałe pierwsze uniwersyteckie ogrody miały ten sam problem. Niewielka powierzchnia, wąskie alejki, niewielkie rabaty przy najwyraźniej ogromnym zainteresowaniu naciskającej na bramy publiczności powodowały nieuchronne zniszczenia. W Montpellier przy wejściu

11. Projekt ogrodu roślin leczniczych, w: O. de Serres, *Le Théâtre d'Agriculture et Mesnage des champs* (1600) / Plan for garden of medicinal plants, in: O. de Serres, *Le Théâtre d'Agriculture et Mesnage des champs* (1600)

do ogrodu zwiedzający mógł przeczytać zdanie: *Hic Argus esto non Briareus*³⁹, przeciwstawiające postać o stu oczach gigantowi o stu rękach (podobne zalecenie formułuje Scholtz: „Roślin dotykać okiem, nie ręką”).

Zapewne niewiele lat później na wewnętrznej stronie bramy ogrodu uniwersytetu w Lejdzie pojawiła się prośba do gości o powstrzymanie się od niszczenia roślin i uważanie na końce rapierów, robiących wiele szkód za plecami ich posiadaczy kręcących się z zaciekawieniem na wąskich alejkach:

(...)

At caveas quaeso caras mihi laedere plantas,

Nesparias avida semina carpta manu.

Dumquae per angustos calles speculator obertas

Ne gladius noceat retro cavere velis.

(...)⁴⁰.

Inny napis wyrażał prośbę podobną do dezyderatu medyka z Wrocławia, żeby nie wchodzić na grządki ani przez nie nie przeskakiwać, nie dotykać roślin, nie zrywać kwiatów i nasion, nie wrywać cebulek i korzeni, nie odłamywać gałęzi - wolno tylko patrzeć i wachać⁴¹. O tym, że nie były to próżne obawy, może świadczyć los akademickiego ogrodu w Padwie, gdzie tuż po skompletowaniu kolekcji, „ponieważ ogród nie był otoczony murem, w ciągu kilku nocy zostały skradzione wszystkie piękne gatunki roślin, które się tam znajdowały” - co spowodowało podjęcie decyzji o wzniesieniu muru⁴². To naganne zachowanie padewczyków świadczy niewątpliwie o tym, że w XVI w. botanika stała się dziedziną znaną nie tylko uczonym, rzadkie rośliny okazały się przedmiotem godnym zainteresowania, a ich kolekcje były rozmaicie wykorzystywane.

Przy bramie w tym solidnym ogrodzeniu botanicznej kolekcji w Padwie na marmurowej tablicy znalazło się siedem zasad, jakimi powinni kierować się wchodzący, sformułowanych prawdopo-

dobnie przez Danielego Barbarę⁴³. Nie ma tu, jak w rzymskich ogrodach rzeźb, zachęt do wejścia i przyjacielskich zwrotów, są natomiast przestrogi, zakazy i groźby. Najwidoczniej tamte kolekcje były w gruncie rzeczy zamknięte, a *Lex hortorum* stanowiła humanistyczny frazes, podczas gdy prawdziwie nowoczesnym zbiorem otwartym dla anonimowych zwiedzających, którzy robili czasem użytek ze swej pewnej bezkarności, stały się ogrody botaniczne. Pierwszy w Europie uczelniany ogród botaniczny miał powstać w Salerno przy szkole lekarskiej, gdzie istniał już w 1317 r.⁴⁴. Następne zaczęto zakładać przy renesansowych uniwersytetach - najpierw w Italii, a później w innych stronach. Instytucja ogrodu botanicznego, bardziej lub mniej publicznego, należącego do zakładu dydaktycznego lub naukowego, wydaje nam się zjawiskiem oczywistym i ujętym w powtarzający się schemat organizacyjny. W XVI w., kiedy zasady te dopiero się kształtowały, płynną była granica między naukowym ogrodem prywatnym a publicznym, „lekarским” a „botanicznym”, takim, którego kolekcję dziedziczyła rodzina właściciela, a tym publicznym, z którego można było ukradkiem wynieść w kieszeni cenną bulwę. Sytuację tę przybliży nam zapoznanie się z okolicznościami powstania ogrodu uniwersyteckiego w Lejdzie. Narodzinom ogrodu towarzyszyło poszukiwanie jego zarządcy. Nie chodziło tylko o obsadzenie tego stanowiska uczonym znanym w europejskim świecie botanicznym, lecz również - czy przede wszystkim - o to, by uczony ten miał bogatą kolekcję roślin i innych przyrodniczych eksponatów, które przywiózłby z sobą i po prostu umieścił w ogrodzie⁴⁵. Wybór w końcu padł na jednego z największych ówczesnych botaników - Charles'a de L'Ecluse (Carolusa Clusiusa), którego prywatne zbiory nie rozczarowały lejdejskich; zachowane inwentarze pokazują także równie okazałą prywatną kolekcję naturalistów profesora botaniki tego uniwer-

sytetu Pietera Paauiwa, która była ekspozowana w ogrodzie dla studentów i szerszej publiczności⁴⁶. Wartość uczonego przenoszącego się z jednego naukowego (czy dworskiego) ośrodka do innego opierała się nie tylko na jego dorobku badawczym, lecz również na posiadanych „rzeczach”: książkach, instrumentach, zbiorach obiektów właściwych jego zainteresowaniom. Cenne kolekcje mieli znani przyrodnicy: Giuseppe Casabona, Francesco Malocchi, Ulisses Aldrovandi, jego przyjaciel Francesco Calzolari. Te zbiory miały niemałą wartość materialną, a po śmierci właścicieli stawały się obiektem pożądania i bywały zakupywane, np. przez uczelnię. Warsztat uczonego - w postaci kolekcji cennych obiektów - był podstawą i rozszerzeniem jego badań prezentowanych w formie publikacji lub wykładów. Dla odwiedzających go zwolenników i adwersarzy był konieczny jak przypis i jak ilustracja w rozprawie. Pokazywał horyzont jego odkryć. Zamykał go w tej przestrzeni, przesadzając o granicach świata i granicach niewiedzy.

Ogrody botaniczne, epatujące nowo odkrytymi rarytasami: koroną cesarską, pomidorem, tulipanem, zakorzenione były w ogrodach roślin leczniczych, które - jak powiedziano wyżej - prowadzili przy swych domach lekarze. A że byli oni niejednokrotnie czynnymi badaczami botaniki, więc w ich ogrodach pojawiały się rośliny właśnie odkryte - europejskie lub egzotyczne - których naturę studiowali również z myślą o ustaleniu ich ewentualnych właściwości leczniczych. Olivier de Serres nazywa ogrody botaniczne „lekarскими”, zauważając ich podobieństwo do herbariów lekarzy „Cel tak cnotliwy i pożyteczny dla ludzi [tj. leczenie za pomocą roślin] sprawił, że udomowiliśmy zioła i rośliny zamorskie, rzadkie i wyszukane, mające wiele korzystnych cech, a nieznanym naszym Przodkom. Wielu Książąt i wiele Miast urządziło z ogromnym nakładem środków Ogrody Lekarskie, żeby zaprezentować i oddać

do użytku publicznego dobroczynne remedia. We Florencji, Pizie, Padwie, Genui oraz innych miejscach Włoch i innych krajów znajdują się piękne Ogrody Lekarskie, których założenie dużo kosztowało, a które cieszą wszystkich tych, którzy je zwiedzają, a zwłaszcza tych, którym z pomocą przyszły leki przez nie wyprodukowane⁴⁷.

Ulisses Aldrovandi - sławny badacz przyrody z Bolonii o rozległych zainteresowaniach dotyczących też sztuki i historii - znacznie bardziej finezyjnie rozróżniał odmiany włoskich „ogrodów botanicznych” (prywatnych i publicznych). Widział wśród nich takie, w których hoduje się rośliny jadalne i drzewa owocowe dla pożytku, a także tzw. lekarские, w których spotkać można rośliny nieozdobre, dzikie, ale mające właściwości lecznicze, oraz takie, w których pojawiają się obok roślin leczniczych również aklimatyzowane egzoty⁴⁸. Ostrożnie uogólniając, można powiedzieć, że ogrody „lekarские”, w których od średniowiecza kultywowano rośliny również całkowicie nieefektywne wizualnie, zyskały w XVI w. swą odmianę „botaniczną”, gdzie zaczęły się z czasem pysznić również nowo odkrywane rośliny - przede wszystkim obce i rzucające się w oczy urodą lub dziwnością kształtu. Wśród wielu innych znany botanik Jean Robin rozsyłał rośliny z Ameryki Północnej swym korespondentom we Włoszech i w Anglii. Na początku XVII w. we Francji o jakości ogrodu świadczyły egzoty⁴⁹. Ogrody botaniczne w nowoczesnym rozumieniu, jako kolekcje prezentujące „wszystkie” rośliny bez względu na ich wygląd i rzadkość, wykształcały się równoległe z rozwojem nauk przyrodniczych i gustów publiczności. To zaczęło się zmieniać już pod koniec XVI w., czego symptomatycznym objawem mogą być np. pierwsze prace poświęcone owadom⁵⁰ i pierwsze przedstawienia pospolitych roślin i owadów wykonane np. przez Jorisa i Jacoba Hoefnagłów, znajdujące się w zbiorach cesarza Rudolfa II⁵¹. Przewrotność manierystycznych

12. Widok Ogrodu Botanicznego w Pizie (trzecia lokalizacja z lat 90. XVI w.). Fot. M. Szafrąńska / View of the Botanical Garden at Pisa (third place of planting, dating from the 1590s). Photo M. Szafrąńska

upodobań umożliwiła odkrycie za granicą wyrafinowania prostoty i powszechności natury.

Niemal równocześnie powstały ogrody przy uczelniach w Pizie i Padwie (1543 r. - il. 12, 13), później w Bolonii (1568 r.). Poza ogrodem w Lejdzie (1590 r.), do którego już zaglądaliśmy, publiczne botaniczne zbiory rozkwitły w Lipsku (1580 r.) i Montpellier (1593 r.). Dworskie okazałe kolekcje botaniczne założono we Florencji (ok. 1550 r. - il. 14), Watykanie (1556 r.), Mantui (po 1605 r.)⁵². Słynny botanik Pier Andrea Mattioli, zwracając się „do uczonych czytelników”, podkreślał przydatność ogrodu botanicznego dla studentów medycyny i lekarzy⁵³. W niektórych ośrodkach obok wykładowcy mówiącego o roślinach działał *ostensor*, który przygotowywał pod kątem tematu zajęć rośliny z ogrodu i demonstrował je, zwykle po wykładzie, studentom⁵⁴. Franciszkanin Zenobio Bocchi, współpracujący z ogrodem

13. Ogród Botaniczny w Padwie, w: P. Tomasini, *Gymnasium Patavinum* (1654) / Botanical Garden in Padua, in: P. Tomasini, *Gymnasium Patavinum* (1654)

14. Widok Ogrodu Botanicznego we Florencji. Fot. M. Szafrńska / View of the Botanical Garden, Florence. Photo M. Szafrńska

botanicznym we Florencji, zaproszony do Mantui przez Vincenza I Gonzagę, który pragnął założyć kolekcję botaniczną, wykonał rysunek przedstawiający plan przyszłego ogrodu, a zadedykował go księciu oraz „lekarzom, chirurgom i specjalistom” (ci ostatni, domyślnie, w dziedzinie botaniki). Ogrody o funkcji dydaktycznej odziedziczyły po ogrodach lekarskich nastawienie na eksponowanie użyteczności roślin, do czego dołączyła w czasach renesansu chęć poznania i zaprezentowania flory świata. Skutkiem tego była obecność w nich (jak i w drukowanych herbariach) roślin dziko rosnących, pospolitych i nieefektywnych. Roślinne rarytasy i egzoty wypełniały natomiast bez reszty kolekcjonerskie ogrody prywatne. Korespondencja między Ulisesem Aldrovandim a Franceskiem de' Medicim dobrze pokazuje tę predylekcję możliwych do „skarbcowej” konwencji swoich zbiorów - również roślinnych⁵⁵.

Ogrody publiczne zakładano przede wszystkim dla studentów. Potrzebne były profesorom medycyny (i botaniki). Już kilkanaście lat przed założeniem ogrodu na uniwersytecie w Padwie

domagał się tego Francesco Bonafede wykładający *materia medica*, zawierającą również dyskurs o roślinach, zwierzętach i minerałach⁵⁶. 14 lat czekał Ulisses Aldrovandi na akceptację jego idei założenia publicznego ogrodu botanicznego przez senat Bolonii⁵⁷. Studenci uniwersytetu w Krakowie musieli czekać znacznie dłużej. Lekarz Jan Zemelka (Zemelius) - fundator pierwszej katedry botaniki zastosowanej do potrzeb medycyny (1602 r.) - „zalecał nauczanie *vel in campo, vel in horto*, a część fundacji przeznaczył na założenie ogrodu botanicznego⁵⁸. Doszło do tego jednak dopiero po prawie 180 latach. Aptekarz, kolekcjoner i badacz przyrody Francesco Calzolari wyrażał nie tylko własną opinię, twierdząc, że wiedzy o roślinach nie można osiągnąć, tylko czytając książki⁵⁹. „Herboryzowanie”, czyli badanie i zbieranie roślin w terenie (*in campo* słowami Zemelki), stało się w XVI w. nie tylko popularnym zajęciem uczonych i ich studentów, ale również rozrywką zalecaną szlachetnie urodzonym, spędzającym długie miesiące w wiejskich siedzibach, willach, z dala od niebezpiecznych, a kuszących miejskich rozrywek. Taki

15. Widok Ogrodu Botanicznego w Lejdzie, I.C. Visscher wg J.C. Woudanusa, 1610, fragment ze zwiędzającymi w trakcie dyskusji, w: E. de Jong, *Nature and Art. Dutch Garden and Landscape Architecture, 1650-1740* (2000) / View of the Botanical Garden in Leiden, I.C. Visscher after J.C. Woudanus, 1610, detail showing visitors in discussion, in: E. de Jong, *Nature and Art. Dutch Garden and Landscape Architecture, 1650-1740* (2000)

pan „będzie mógł na samotnej przechadzce rozważać budowę korzeni, ziela, kwiatów, owoców i ich właściwości” - pisał de Serres w traktacie w rozdziale „o szlachetnych rozrywkach Szlachcica”⁶⁰. Kilka lat wcześniej niemłody już Charles de L'Ecluse, zaskoczony propozycją, która nadeszła z Lejdy, dotyczącą objęcia zarządu nowo powstającego ogrodu, wymawiając się od ciężkich obowiązków, zgłaszał jednak chęć odbywania z młodzieżą wycieczek botanicznych „w teren”⁶¹.

Ostensio żywych okazów w toku nauczania musiało być jednak praktyką nietrafiającą szybko do przekonania, bo w *Studio* pizańskim trzeba było zwracać studentom uwagę, żeby pilnie uczęszczali do ogrodu⁶². Leonhart Fuchs - lekarz i znawca roślin - jako rektor uniwersytetu w Tybindze (1536-1565) zarządził, że latem profesor nauczający botaniki „powinien często odwiedzać pola i góry ze studentami medycyny”⁶³.

Herboryzowanie w terenie, zwłaszcza ze studentami, nie było egzotycznymi wyprawami, ale wycieczkami w najbliższe okolice. Sprzyjało to wzrostowi zainteresowania florą miejscową, „pospolitą”, i budowało bazę materiałową dla rozwoju systematyki. Przekonanie o wadze eksploracji rodzimej przyrody żywili eksperenci XVI-wiecznej botaniki, jak Luca Ghini czy Ulisses Aldrovandi⁶⁴.

Roślina w ogrodzie była przedmiotem obserwacji, badań, demonstracji i dyskusji. Graficzne widoki ogrodów w Lejdzie i Montpellier pokazują takie sytuacje (il. 15). Agostino del Riccio pisał o ogrodzie w Pizie, że „udają się tam szanowni studenci razem z Panami Doktorami, żeby rozprawić o cechach tych roślin”⁶⁵. Renesans jednak był *par excellence* kulturą książki - nie mogło więc obyć się bez słowa drukowanego w ogrodzie botanicznym. Wchodzono tam z książkami botanicznymi lub z katalogami zbioru, opracowywanymi i publikowanymi przez

16. Widok Ogrodu Botanicznego w Lejdzie, I.C. Visscher wg J.C. Woudanusa, 1610, fragment ze zwiędzającym w trakcie robienia notatek, w: E. de Jong, *Nature and Art. Dutch Garden and Landscape Architecture, 1650-1740* (2000) / View of the Botanical Garden in Leiden, I.C. Visscher after J.C. Woudanus, 1610, detail showing a visitor making notes, in: E. de Jong, *Nature and Art. Dutch Garden and Landscape Architecture, 1650-1740* (2000)

zarządzających ogrodami od samego początku (il. 16)⁶⁶. Kompedia botaniczne, coraz liczniejsze w XVI w., były też coraz bardziej obficie i atrakcyjnie ilustrowane⁶⁷. Botanik i lekarz Heinrich Ritze w utworze *Botanologicon* (1534 r.) przyznawał się do przyjemności, jaką czerpie ze spacerów, podczas których robi studia porównawcze nad roślinami, „o których czytał w domu” i które może porównać „z obrazami zmagazynowanymi w pamięci”⁶⁸. To znaczy, że książki miały ilustracje (il. 17). Nie inaczej było w przypadku „Szlachcica” - adresata traktatu Oliviera de Serres. Właśnie dlatego mógł on podczas przechadzki czerpać przyjemność z rozpoznawania roślin, że miał w domu książki botaniczne, które czytał przed wyjściem⁶⁹. Kiedy przychodziła zima, ogród zamierał, a studentom oraz ich profesorom pozostawały rośliny zasuszone, a także ich rysunkowe i malarskie portrety XVI w. jest okresem narastającej ilości tych przedstawień, nie zawsze przeznaczonych do druku, a często wysokiej jakości wizualnej. Wiemy, że istotnie studenci używali akwarelowych wizerunków roślin do nauki zimą⁷⁰. Znana też jest praktyka natychmiastowego utrwalania odkrywanych roślin podczas wypraw naukowych (na które specjalnie zabierano malarza). Botanicy nie tylko wymieniali się żywymi

17. Pierwiosnek, w: L. Fuchs, *New Kreütterbuch* (1543) / Cowslip: L. Fuchs, *New Kreütterbuch* (1543)

i zaszuszonými roślinami i ich częściami, ale przesyłali sobie wizerunki „jak żywe”. Można nabrać przekonania, że ilustracja stała się ważniejsza od rośliny, która - z trudem zdobyta - mogła każdej chwili zniszczyć. Książę Francesco de' Medici pisał do Ulissesa Aldrovandiego: „Otrzymałem wizerunki roślin i zwierząt razem z informacjami i dyskursem o nich, które są dla mnie prawdziwie bardzo cenne i jestem wam za nie bardzo wdzięczny”⁷¹. Doskonałe, nienaruszone obrotem pór roku, malowane rośliny w coraz większych zbiorach zaczęły towarzyszyć ogrodom botanicznym, przewyższając wartością pogładową zielniki wypełnione zaszuszonými eksponatami. Podstawą wiedzy botanicznej stały się ilustrowane herbaria - coraz bardziej opasłe „atlas” roślin. Ogród botaniczny, ledwo powstał jako nowoczesny instrument dydaktyki, już został prześcignięty w skuteczności przez medium oddające kształt świata w sposób trwały, choć tylko dwuwymiarowy.

Ulisses Aldrovandi zgromadził ogromny zbiór malowanych przedstawień roślin, który rozszerzał, poszukując uporczywie niemałych funduszy potrzebnych na ten cel⁷². Korespondujący z nim na temat znaczenia ilustracji wybitny botanik Pier Andrea Mattioli we wstępie do wspomnianych *Discorsi*, zwracając uwagę, że ilustracje botaniczne pozwalają lepiej zapamiętać rośliny, dodał szczerze, iż również „niemało cieszą oko”. Giuseppe Casabona zamówił u malarza Daniela Froeschla wizerunki wszystkich roślin z ogrodu botanicznego w Pizie, którym zarządzał⁷³. Botaniczni poszukiwacze przeczesywali nowe dla siebie obszary Azji Mniejszej czy Afryki, botanika przesuwiała swoje granice, zamieniając od razu nowe rośliny w nowe obrazy. Finezyjne rysunki, kolorowe akwarele stawały się dowodem istnienia świata. Akwarele jednak to nie prawdziwa roślina. Znaczenie ilustracji botanicznej, będącej jednym z rezultatów rozwoju renesansowej sztuki w aspekcie podboju świata widzialnego, ukazuje swoi-

stą estetyzację przedmiotu botaniki. Ogród okazywał się kolekcją eksponatów, z których każdy mógł stać się modelem dla malarza przekształcającego go w kierunku pewnego ideału⁷⁴. Sztuka pomagała odkrywać i badać przyrodę. Informacja na stronie tytułowej popularnego *florilegium* Crispijnia van de Passe⁷⁵ - że pozwala ono „ciekawym amatorom kwiatów” samodzielnie kolorować ryciny „właściwymi kolorami” - świadczy o rozpowszechnianiu się tej praktyki. Badanie i odtwarzanie, które było wyraźnie tworzeniem, zbliżyły się zaskakująco, a sytuacja ta była pewnie nieobca i układom botanik-malarz. W ogrodzie w Pizie według słów przyjaciela jego zarządcy rozważało się równocześnie charakterystykę roślin oraz ich piękno, a profesorowie i ich uczniowie „byli zapraszani przez Pana Giuseppe Casabona, żeby zobaczyć ten piękny Ogród, i rozprawiali czarująco o wszystkich roślinach, które znajdowały się w tym miłym i zajmującym wirydarzu”⁷⁶. Szybkie spopularyzowanie się ilustracji botanicznej mogło sprawiać, że uczony, wchodząc z takim materiałem w rękę do ogrodu, odnosił rzeczywistość do sztuki. *Ostensio* wracało do *lectura*, praktyka demonstrowania była weryfikowana przez system interpretacji, przyroda okazywała się krajobrazem idei i systematyzujących je kodów.

Relacja z wizyty pewnego Anglika w ogrodzie botanicznym w Padwie (w 1608 r.) pokazuje nam zwiedzającego jako poruszającego się w dość chaotyczny sposób po kolekcji, zatrzymującego się przy szczególnych roślinach⁷⁷. Pojawienie się katalogów roślin ogrodów botanicznych pozwoliło przynajmniej tym zwiedzającym, którzy ich używali, odbierać kolekcję jako pewną konstrukcję myślową jej naukowych opiekunów. Te pierwsze ogrody botaniczne nie miały charakteru estetycznego, mimo że dziś pociągają nas urokiem swych kształtów, proporcji, szmerem „rajskiej” fontanny w centrum. To były przede wszystkim zgromadzenia eksponatów - żywych,

więc należało im przygotować zamiast słoja ze spirytusem kawałek grządki z ziemią, a określenie „piękny”, czasem wobec nich używane⁷⁸, odnosiło się raczej do zawartości kolekcji: jej bogactwa, cenności i rzadkości roślin.

ZBIORY PRZYRODNICZE

Ogrody botaniczne były demonstracją wiedzy o florze świata. W prawie każdym można było znaleźć budynek zawierający z kolei zbiory ukazujące zwierzęta świata i jego minerały. To trójkrolestwo natury było prezentowane wspólnie w XVI-XVII w. w ogrodzie botanicznym w celu dydaktycznym lub - co szczególnie znamienne - bez tego celu, bo w ramach rezydencji prywatnej (np. w pałacu Gonzagów w Mantui). Trzeci element towarzyszący w mniejszej lub większej skali temu zespołowi to biblioteka zawierająca księgozbiór pozwalający identyfikować i porównywać eksponaty. Ta przy ogrodzie w Pizie zawierała 100 książek, 5 zbiorów wizerunków roślin i zwierząt oraz zielniki roślin zasuszonych⁷⁹. Studenci uniwersytetu w Lejdzie latem mieli codzienne zajęcia w ogrodzie, zimą natomiast dwa razy w tygodniu zbierali się w galerii nazwanej *Ambulacrum*, gdzie wśród eksponowanych naturalistów oraz map świata słuchali wykładów o minerałach⁸⁰. W ten sposób naukowe problemy przyrody: charakterystyka jej tworów, ich oddziaływanie na człowieka, zostały skojarzone z różnorodną przestrzenią instytucji naukowej i ruchem w niej. Inna tematyka, miejsce, intensywność poruszania się podczas zajęć w miesiącach ciepłych i słonecznych, a inna w porze roku zimnej i pochmurnej spajały przestrzeń i znaczenie, tworzyły swoisty, symbolicznie skondensowany model świata natury, w którym jego reprezentanci wchodzili w dyskurs profesora i byli prezentowani słuchaczom nie bez związku z aktualnym położeniem Ziemi w kosmosie, stronami świata, biegiem czasu.

Zbiory naturalistów towarzyszące ogrodom były tego samego rodzaju, co w powstających równocześnie gabinetach osobliwości i *Wunderkammerach*⁸¹. Zawierały rośliny, zwierzęta i ich części rozmaicie zakonserwowane, skamieniałości oraz minerały, a także eksponaty, które dziś nazwalibyśmy etnograficznymi, oraz dzieła sztuki. O ile w ogrodzie „lekarskim” hodowano rośliny wyłącznie lecznicze, a w botanicznym również inne - krajowe i egzotyczne, to kolekcje naturalistów były nastawione na niezwykłość obiektów: pochodzących z daleka, monstrualnych, uprawomocnionych przez mit, przesąd, podanie, praktyki magiczne. Między człowiekiem a światem stał obiekt, który ten świat miał interpretować, a był np. rogiem jednorożca, namalowanym ptakiem czy jego jajem objętym złożoną podstawą. Lejdejskim studentom w zimowe dni pokazywano zapewne zwykle ułamki różnych skał, we Florencji jednak Francesco de' Medici budował swoją kolekcję kamieni niezwykłej urody tylko z takich, które przeszły przez wirtuozowskie ręce rzemieślników w manufakturach książęcych i stały się kielichem, wazonem czy gemmą⁸². Wraz z renesansem świat okazał się wprawdzie bezpośrednio dostępny badaniu, wychynął zza parawanu komentujących go przez stulecia tekstów, ale zaraz stał się artefaktem, obiektem o walorach czysto estetycznych, a zawsze ekspozycyjnych. Znowu umknął - tym razem w konwencji praktyki artystycznej i kolekcjonerskiej, które pod pretekstem uwieczniania poddały go muzealniczej estetyzacji. Czy ten aspekt ilustracji naukowej był wówczas dostrzegany? Być może nie. Ilustratorzy przyrody byli odbierani jako dokumentaliści. Pochwałą wizerunku np. Iwa, wykonanego dla Ulissesa Aldrovandiego pod auspicjami florenckiego właściciela ogrodu cennych roślin i gabinetu kolekcjonerskiego, było stwierdzenie, że „portret samca jest jak najbardziej naturalny, tak że naprawdę nie można było go lepiej zrobić”⁸³, a Jacopo Ligozzi - malarz kwiatów i zwierząt

18. Ogród Botaniczny w Pizie, fragment elewacji ogrodowej budynku ze zbiorami przyrodniczymi. Fot. M. Szafrąńska / Botanical Garden in Pisa, detail showing the garden elevation of the building incorporating natural objects. Photo M. Szafrąńska

19. Ogród Botaniczny w Pizie, fragment elewacji ogrodowej budynku ze zbiorami przyrodniczymi. Fot. M. Szafrąńska / Botanical Garden in Pisa, detail showing the garden elevation of the building incorporating natural objects. Photo M. Szafrąńska

- zyskał miano „nowego Apellesa”⁸⁴. Niewątpliwie jednak te portrety (rysunki, akwarele, obrazy olejne), wchodząc w skład kolekcji, nieraz dekorując gabinety osobliwości, zastępując żywe rośliny, stawały się sobowtórem przyrody. Ich sens tylko pozornie ograniczał się do opisywania świata natury. W rzeczywistości ich znaczenie z lekkością przekraczało te granice, pociągając za sobą rozumienie przyrody również jako odizolowanych od siebie obiektów mających wartość kolekcjonerską, prestiżową, artystyczną, rozrywkową. Aldrovandi zapewniał, że opisuje w swoich pracach tylko to, co zobaczył na własne oczy, a następnie włączył do „swojego małego świata przyrody” (czyli swego Muzeum) w formie wizerunku lub zakonserwowanego eksponatu⁸⁵. Przyroda przedstawiała badaczom (bo dla nich Aldrovandi, jak pisał, gromadził tę kolekcję) swój substytut - „mały świat”, a w nim okazy namalowane, zasuszone, zamknięte w słoju, wsypane do pudełka, bardziej lub mniej przypadkowe, poddane własnej klasyfikacji właściciela.

W nazwach i opisach gabinetów, w których znalazły się roślinne eksponaty - nawet tych przy uniwersyteckich ogrodach botanicznych, np. w Lejdzie - podkreślano, że gromadzą rzeczy rzadkie i „ciekawe”. W galerii ogrodu w Pizie według XVII-wiecznych podróżników były *all curiosities of Nature* (il. 18, 19)⁸⁶. W takim towarzystwie pojawiły się przedstawienia roślin - rysunkowe, malarskie, graficzne, gotowe do samodzielnego pokolorowania - obok przedstawień zwierząt i minerałów, a także wizerunków czysto dekoracyjnych, powstałych ze względu na przyjemność oglądania czy też wygodę artystów - jak przyrodnicze portrety Hoefnaglów lub album fantastycznych widoków ogrodów Hansa Puechfeldnera, również znajdujący się w zbiorach cesarza Rudolfa II⁸⁷. O ich wartości decydowała oryginalność modelu i (lub) wirtuozeria naturalistycznego przedstawienia. Przez ówczesnych lekarzy - a to oni przede wszystkim zaj-

mowali się badaniem przyrody, odwiedzali gabinety osobliwości i zakładali własne kolekcje - oglądanie ciekawych rzeczy było rozumiane nie tylko jako nauka i rozrywka. Czynność ta pozwalała rozjaśniać myśli, zwalczać depresję i była zalecana nawet jako remedium przeciw zarazie. W czasie jej rozprzestrzeniania się - radzono - należy starać się o zachowanie „wesołości ducha”, „nie myśleć o śmierci”, „uciekać przed melancholią”, a „bardzo wzmacnia ducha oglądanie złota, srebra i cennych przedmiotów, kto może”⁸⁸. Wśród tych radujących ducha rzeczy były i rośliny „jak żywe” - czy to wykonane np. ze srebra, czy namalowane. Sformułowanie kolekcjonera Antonia Gigantiego: *Natura atque artis tot rerum millia in una*, skojarzone z Muzeum Aldrovandiego⁸⁹, przywołuje problem stosunku sztuki do natury, z którym konfrontowali się wielokrotnie

20. Grota w Villa d'Este w Tivoli. Fot. M. Szafrńska / Grotto at the Villa d'Este, Tivoli. Photo M. Szafrńska

badacze gabinetów kolekcjonerskich. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż żywiłowo i efektownie rozwijająca się sztuka dokumentowania przyrody należała zarówno do porządku naukowego, jak i do świata kolekcji rządzonych przez kult przedmiotu, uczucie zdumienia i estetyczną wartość wirtuozerii wykonania. Na pewno kolekcje przyrodniczo-etnograficzne miały różne odcienie w zależności od preferencji czy profesji właściciela. Mogły być bliższe ówczesnej naukowej idei świata przyrody - jak Muzeum Aldrovandiego - lub - jak zbiór Gigantiego - prezentować „obraz natury, odbieranej przez niego jako pełnej tajemnicy, niepokoju i cudowności”⁹⁰.

Rozwój gabinetów wypełnionych po brzegi np. muszlami, koralami i minerałami wyprzedziły w pewnym sensie o kilkadziesiąt lat grotty ogrodowe, które wychodząc z innych przesłanek, a mianowicie odtwarzania modelu antycznego, prezentowały ten sam materiał w czysto estetycznym (i czasami symbolicznym) kontekście. Pumeks wulkaniczny, najróżniejsze rodzaje kamieni, gałązki koralu rozmaitych odcieni, połyskliwe wnętrza muszli, a przy tym kawałeczki ceramiki i stalaktyty zrobione ze stiuku pokrywały ściany we wnętrzach renesansowych grot, czyniąc z nich prawdziwe przyrodnicze ekspozycje (il. 20). Pojawienie się grot w ikonografii nauk okultystycznych, zgłębiających świat natury, świadczy o tym, że te niezwykle budowle, służące przede wszystkim jako miejsce odpoczynku lub biesiady, zwracały uwagę swą szczególną koncepcją 1 kolekcjonerskim materiałem, z trudem nieraz zdobywanym i przywożonym z daleka. Dla twórców obrazowej alegoryki, np. alchemicznej, ważna była nie tylko sama „gabinetowa” w charakterze kolekcja minerałów, muszli, fosylii, oblewanych wodą, pod dotknięciem której jakby realizowała się transmutacja jednych bytów w inne, lecz także umiejscowienie tych materiałów w grocie symbolizującej wnętrze Ziemi⁹¹.

STRUKTURA KOLEKCJI

Rozmieszczenie kolekcji w przestrzeni to jedno z podstawowych zagadnień ogrodów botanicznych i gabinetów. W wielu z nich, jak można sądzić na podstawie ikonografii i inwentarzy, usytuowanie obiektów było przypadkowe. To właśnie daje wizerunkom pierwszych gabinetów urodę pełną czaru i tajemniczości. W ogrodach rośliny umieszczano na rabatach w różnych porządkach. XVI w. to okres tworzenia pierwszych nowoczesnych schematów klasyfikacji roślin (np. Andrea Cesalpino) i nic na razie nie było obowiązujące. Spisy powstawały w różnych celach. Były to wykazy pozwalające uzupełniać braki dzięki pomocy znajomych, którym zostały wysłane, bądź inwentarze związane np. ze sprawami spadkowymi, bądź też katalogi dla zwiedzających, przede wszystkim studentów⁹². W tym ostatnim przypadku wymienianie alfabetyczne roślin⁹³ nie wystarczało - spis musiał pozwolić zidentyfikować je w ogrodzie, a więc np. w Pizie, Padwie, Lejdzie rabaty miały oznaczenia literowe, a rośliny - cyfrowe.

Pragnienie opanowania całej wiedzy o przyrodzie i jej pogładowego usystematyzowania, które w XVII w. miało zaowocować kolejnymi próbami sklasyfikowania roślin czy projektem encyklopedii natury rzymskiej Accademia dei Lincei, w ramach XVI-wiecznej, humanistycznej kultury naukowo-kolekcjonerskiej przybrało charakter muzeów. Gabinety obejmowały *naturalia*, *artificialia* i *curiosa*, świat Natury przedstawiał się w trójpodziale: zwierzęta, rośliny i minerały. Gabinetom towarzyszyły często ogrody, a przy uczelniach były konstruowane „teatry anatomiczne”; zawsze w tym zespole znajdowały się księgozbiory. Inwentarz kolekcji Rudolfa II zawiera odsyłacze do literatury przedmiotu⁹⁴. Ikonografia tych kolekcji ukazuje jeszcze w XVIII w. ich najściślejszy związek z bibliotekami (często dzieliły te same wnętrza). Muzy były opiekunkami takich zbiorów właśnie dlatego, że

w ślad za starożytnymi łączono je z twórczością i wiedzą zawartą w książkach⁹⁵. Jeszcze Jan Amos Komensky będzie rozumiał muzeum jako „miejsce, gdzie uczony, w sekrecie przed innymi, sam przesiaduje, oddając się studiom, czytając książki”⁹⁶. Muzy patronowały różnym dziedzinom aktywności intelektualnej. Symbolicznie przyjmowano, że te dzie więć zakresów zainteresowania ludzkiej myśli i wyobraźni to wszystko, co przedstawia sobą świat. A więc przybytek Muz, kolekcja rzeczy przybyłych ze „wszystkich części świata”⁹⁷, stanowi obraz *universum* ludzkiej wiedzy.

W gabinetach ten niejednorodny materiał układano, wiążąc go często z czterema żywiołami⁹⁸. Katalogi zbiorów przyrodniczych powstawały niejednokrotnie z myślą o zwiedzających. To dowód przekształcania się prywatnej kolekcji, intymnego *studiolo* odwiedzanego przede wszystkim przez właściciela, w instytucję publiczną, gdzie między zwiedzającym a obiektem staje komentarz, niekiedy już utrwalony przez druk, czyniący z zasuszonej rośliny czy zwierzęcia w spirytusie muzealny eksponat. Przygotowanie sposobu zwiedzania przez napisanie katalogu lub wyszkolenie asystentów przewodników dawało właścicielowi możliwość prezentacji własnej koncepcji świata natury, zakotwiczonej i w zbiorze eksponatów, i w towarzyszącym księgozbiornym - obu kolekcjach, rzecz jasna, indywidualnych i z różnych punktów widzenia dalece niekompletnych.

Przyjmuje się, że charakter i zakres XVI-wiecznych kolekcji dobrze charakteryzuje praca Samuela Quiccheberga *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* (München 1565)⁹⁹. Zbiory przyrodnicze nie zawsze zawierały obiekty wszystkich opisanych tu klas, ale ich właściciele widzieli je również w horyzoncie „całości”, „wszystkiego”, i w związku z tym używali czasami dla ich określenia słowa „teatr”. Spośród innych Ulisses Aldrovandi (którego zbiory Quiccheberg oglądał zresztą w Bolonii) posługiwał się tą

nomenklaturą, tytułując np. rękopiśmienny dokument *Microcosmi nostri, sive theatri nostri naturae descriptio in genere*¹⁰⁰. „Teatr” w tytułach nowożytnych dzieł oznaczał szeroki, w miarę kompletny przegląd jakiegoś rodzaju zjawisk oraz podkreślał dwie cechy przedstawiania materiału: objęcie całości tematu oraz ukazanie go w sposób uporządkowany i wyrazisty dla odbiorcy (odbiorcy, dodajmy, pasywnego jak widz w teatrze).

Takimi swoiście i różnorodnie systematyzowanymi zbiorami „całej” flory świata były ogrody botaniczne. Zaskakująco i trudny z punktu widzenia kompozycji i użytkowania przez ogrodników kształt okrągłego ogrodu w Padwie przywodzi na myśl tradycyjne obrazy świata i jego doskonałego embrionu - ogrodu rajskiego. W pochwalę władz Wenecji za stworzenie tego ogrodu Pierre Belon określa go jako „teatr ziemny” (porównując z budowlą teatru marmurowego), gdzie „kazano pojawić się i rosnać wielu drzewom i ziołom”¹⁰¹. W tych ogrodach rośliny na grządkach prezentowały się oku wchodzącego jak eksponaty na półkach i w szufladach w gabinecie. Rozmieszczenie mogło - choć jak wspomniano wyżej, nie musiało - ujawniać ukrytą strukturę świata roślin. Doskonałym teatrem wiedzy o roślinach świata (a dokładniej: o drzewach) był ogród istniejący tylko na papierze, opisany w *Hypnerotomachii Poliphili* (1499). Symbolicznie okrągłą wyspą Wenus była podzielona na pierścienie ogrodów. Zewnętrzny krąg tworzyły gaje „wszystkich” rodzajów drzew, usystematyzowane zgodnie z czterema kierunkami świata. W ogrodzie botanicznym w Montpellier przestrzeń kształtowało kilka części, w których znajdowały się rośliny z różnych biotopów. Do każdej części prowadziła bramka z odpowiednim napisem (np. *Plantae quae in dumis, spinetis et dumetis adolescent*)¹⁰². W ogrodzie opisanym przez Erazma z Rotterdamu „każdy gatunek ma swoją grządkę” opatrzoną napisem „wyrażającym jakąś szczególną jego właściwość”¹⁰³.

Te różne sposoby łączenia rośliny z jej nazwą i charakterystyką oraz próby ukazywania wewnętrznych powiązań królestwa Flory, a także dalekosiężnych związków roślin z całym Kosmosem¹⁰⁴ w ogrodzie demonstrowano w sposób szczególnie sugestywny, bo znaczenie było przyjmowane łącznie z przestrzenią, którą zwiedzający przemierzał. W dobie silnych związków ogrodnictwa z „domową” astronomią, z obserwacją nieba, przestrzeń niewielkich wówczas ogrodów botanicznych łatwo wiązała się z kierunkami świata, drogą Słońca na niebie. Krajobraz w miniaturze, uzyskany dzięki specjalnym górkom dla roślin leczniczych, jakie proponował np. de Serres, sprowadzał myśli o różnorodnym ukształtowaniu skorupy ziemskiej i wynikającej stąd różnorodności środowisk życia. Teatr ogrodu botanicznego daleko bardziej abstrakcyjnie niż *mappamondo* Filareta przedstawiał świat pod kątem królestwa roślin. Różnorodne ich ugrupowania i sąsiedztwa, próby uwidocznienia ich pokrewieństw, ukazywanie zależności od różnych stref klimatycznych były swoistym językiem opisu świata.

Interesującym zagadnieniem jest częsta obecność w ogrodach (nie tylko kolekcjonerskich) pracowni przeznaczonych do przetwarzania roślin i innych substancji. O „domku dla wódek” schowanym w głębi ziemiańskiego ogrodu pisywano jeszcze w XVII-wiecznych podręcznikach gospodarskich, a lokalizacja ta wynikała przede wszystkim z bliskości przerabianego materiału i pewnego niebezpieczeństwa przeprowadzanych procesów. W ogrodach o charakterze „teatru Flory” towarzyszenie pracowni miało charakter wyraźnie poglądowy, miało być uzupełnieniem wiedzy o roślinach i produkcji leków, przekazywanej np. studentom. W Padwie według (niezrealizowanego) programu Giacomina Antonia Cortusa na zewnątrz ogrodu, wokół muru, miały znaleźć się pomieszczenia, które „będą służyć różnorodnym operacjom związanym z materią medyczną, jak na przykład Laboratoria alchemiczne, Destylatornie i inne podobne. A w innych (...) będzie się przechowywać minerały i wszystkie cudowne monstra, które rodzi morze, sole, gąbki, korale i temu

21. Fragment planu ogrodu zamku w Heidelbergu (z lewej strony pawilon, na środku ogród kwiatowy), w: S. de Caus, *Hortus Palatinus* (1620) / Detail of the design for the garden at Heidelberg Castle (the pavilion is on the left and the flower garden is in the centre), in: S. de Caus, *Hortus Palatinus* (1620)

podobne. Inne pomieszczenia będą służyć zwierzętom lądowym, a inne - ptakom, które będą wysuszone i dobrze zakonserwowane. W ten sposób tak zróżnicowany porządek eksponatów stworzy najpiękniejsze i cudowne Muzeum dla pożytku Uczonych tej rzadkiej profesji. I w tym małym Teatrze, jak w małym świecie, wystawi się spektakl wszystkich cudów Natury¹⁰⁵.

Fonderia i inne medycejskie warsztaty we Florencji, których najlepsze produkty trafiały do *Studiola* Francesca I w Palazzo Vecchio, pokazują rodzaj zainteresowania technologiami rzemiosł, ich związek ze sztuką i badaniem przyrody oraz chęć ujmowania zjawisk świata jako całości, kompletnego przeglądu. Ten świat miał trzy zakresy: natury, człowieka i ten trzeci, który tworzyły produkty operacji dokonywanych przez człowieka na przyrodzie. W warsztatach florenckich pracowano m.in. nad destylacją olejków z roślin, produkcją leków roślinnych, zwierzęcych i mineralnych, nad kryształami, porcelaną; wykonywano arcydzieła z kamieni szlachetnych i półszlachetnych, o których pisał Vincenzo Borghini, że „nie należą w pełni ani do natury, ani do sztuki, ale obie one są w nich po części, pomagając sobie nawzajem”¹⁰⁶. Salomon de Caus, znawca mechaniki i filozofii przyrody, umieścił w zaprojektowanym przez siebie książęcym ogrodzie w Heidelbergu pawilon z pracowniami¹⁰⁷ niedaleko od kolistego ogrodu kwiatowego zaplanowanego jako pokaz obiegu pór roku (il. 21). Projekt idealnego muzeum Samuela Quiccheberga przewidywał obecność takich pracowni, jak drukarnia, tokarnia, wytwórnia leków, kosmetyków, laboratorium „ognia alchemicznego i kowalskiego”¹⁰⁸, które mieściły się w koncepcji zbioru rzeczy cennych, ciekawych i rzadkich. Pracownie (i biblioteka) służące zgłębianiu praw natury, powtarzaniu ich, naśladowaniu i przekształcaniu znalazły się w projekcie idealnego ogrodu Bernarda Palissy'ego, który nadał temu miejscu znaczenie

metafizycznego *refugium*, doskonałej przestrzeni odbijającej echa ogrodu rajskiego czy niebiańskiej Jerozolimy¹⁰⁹.

Ogród Palissy'ego, jak i niektóre inne idealne ogrody - np. wyspa *Wenus* w *Hypnerotomachii Poliphili* czy „ogród królewski” *Agostina del Riccia* - zdradzają pewną bliskość z praktykami *artis memoriae*¹¹⁰. Ta popularna w średnio-wieczu, starożytna w genezie praktyka retoryczna, w XVI w. wciąż używana, przekształcała się w metodę organizacji wiedzy. Przy organizacji ogrodów mających prezentować „cały świat” (przynajmniej natury) mogła być pomocnym schematem. Tam, gdzie zamiast kompozycji roślin rządzącej się jakimiś prawami artystycznymi spotykamy monotonne wylizanie drzew „wszystkich gatunków” czy równie nużące, powtarzające się schematy kwadratów dzielonych na cztery i komponowanych z różnych, kolejno pojawiających się materii przyrody umieszczanych w tych kwadratach jak w przegródkach kolekcji, podobieństwo z poglądowymi układami sztuki pamięci wydaje się oczywiste. W ramach mnemotechnicznego słownictwa teatr zajmował miejsce uprzywilejowane, pozwalając ująć całość jakiejś tematyki i podkreślając poglądowy sposób prezentacji. *Theatron* to „miejsce do oglądania”. W sposób jednoznaczny ujawnia to słynny Teatr Pamięci Giulia Camilla Delminia, który mało kto widział, ale wielu o nim pisało w XVI w. i później¹¹¹. Sztuka pamięci, która wcześniej pomagała po prostu zapamiętywać, teraz pomaga zapamiętać „wszystko”, całą wiedzę o świecie, dzięki dwom narzędziom. Pierwszym była systematyzacja, w której ustaleniu pomagały nauki szczegółowe, a drugim - wizualizacja. Mnemotechnika wychodziła z założenia, że łatwiej zapamiętać pojęcie, gdy skojarzy się je z jakimś obrazem. Koncepcja teatru natomiast pozwalała ustawić te symboliczne figury i słowa w sposób niesłychanie przejrzysty. Forma amfiteatralna umożliwiała rozmieszczenie w porządku nawet wielkiej

ilości obrazów-pojęć oraz rozwinięcie tego całego zespołu przed oczami widza stojącego w jednym punkcie. Starożytne techniki wizualizacji, to znaczy medytacji przed obrazem lub wywoływania go w pamięci w celu przypomnienia go sobie czy nawiązania głębszego kontaktu z całym bogactwem jego treści, zostały reaktywowane przez humanistów (np. Marsilia Ficina) studiujących starożytne teksty hermetyczne i eksperymentujących na różnych drogach poznania i funkcjonowania myśli. Stojąc w teatrze pamięci, patrząc mógł osiąść całą wiedzę świata i przez wizualizację docierać do najgłębszych pokładów znaczeń.

Trudno oprzeć się wrażeniu podobieństwa do tych procedur, gdy czyta się relację Federica Zuccariego z odwiedzin w parku w Turynie (1608 r.): „Przy wejściu do parku, przeszedłszy przez most nad Dorą, napotykamy teatr z drzew, z którego bierze początek pięć osiowo ustawionych alei (...). Środkowa aleja jest otwarta i szeroka, przecina gaj środkiem i biegnie wzdłuż otwartych pól tegoż Parku; każda z dwóch bocznych alei, zakrytych drzewami, pomyślana została i przemyślnie dostosowana do rozmaitych naszych działań i zachowań, zarówno cnotliwych, jak i grzesznych. Pierwsza aleja na lewo od wchodzącego prowadzi do pięknego ogrodu zdobionego fontannami, a jest ona poświęcona zmysłom: są tam labirynty, fosy i wielkie zapadnie, które sprawiają, że ten, kto nie kroczy ostrożnie, może w nie łatwo wpaść, przy czym co jakiś czas napotkać można wskazówki, sentencje i zgrabne ostrzeżenia, dzięki którym człowiek uważny może bez szkody dla siebie po tym miejscu spacerować.

Druga droga (...) prowadzi wzrok ku przepięknej, okrągłej świątyni, poświęconej sztukom wyzwolonym (...). Dwie pozostałe drogi znajdują się po prawej stronie: wejście do pierwszej otwiera rozległy widok, który prowadzi ku oddzielającej ją Dorze, miastu oraz łąkom wokół, z rozgałęzieniami innych dróg o dużym uroku, prowadzącymi to

do rzeki, to do gaju. Owa długa i prosta droga poświęcona jest wzniosłym studiom i mogą rozkoszować się nią do woli wszyscy pisarze (...), prawnicy i poeci. Sąsiadująca z nią, czwarta, jest również, jak inne, osłonięta drzewami: ta opasuje prawą stronę gaju dłużej niż pozostałe i posiada różne odgałęzienia i miłe dróżki, po których kroczy się spokojnie, spacerując i filozofując, jak kto woli, po różnych częściach gaju; jest ona poświęcona matematycznym naukom spekulatywnym, których różnorodności odpowiadają rozmaite alejki, które zbiegają się potem w jedną, otwierając się na łąki lub wdzięczne ustronia, zachęcając do rozmyślań filozoficznych i kontemplacji nieba, gwiazd, planet i wszystkich sfer niebieskich. Wzdłuż tej alei również znajdują się gdzieś tam sentencje i przedstawienia przyrządów matematycznych, splecionych z odpowiednich gałęzi drzew, takich jak globusy, kule, mapy gwiazdne i tym podobne. (...) Piąta, środkowa aleja, rozdzielająca obie części gaju i prowadząca zeń na otwarte pola, odnosi się do kontemplacji nieba lub Bożych tajemnic objawionych przez Świętą Teologię, dlatego też po jednej i po drugiej stronie posiada tabernakula i kaplice w miejscu przeznaczonym do odpoczynku, posągi kapłanów, murowane pawilony poświęcone roztropności i rozumowi, wdzięczne sentencje oraz inskrypcje, które wynoszą umysł do kontemplacji Boga, jako że znajduje się ona pośrodku teatru. A na tej alei cnót czynnych i kontemplacyjnych dostrzec można teorię i praktykę, i rozumnie została ona wytyczona na samym środku po to, by oznaczała najbardziej godne miejsce w ludzkim intelekcie: jest szeroka, długa, przestronna i otwarta, jako ta, która najpełniej zna najwznioślejsze i najbardziej szlachetne spośród zajęć, jakie może wyobrazić sobie umysł człowieka: jest jasna, promienna i świetlista, albowiem brak tu woalu mroków ziemskich rzeczy, które mogłyby rzucić na nią cień lub zaplaścić¹¹². Aleje, rozchodząc się na wzór

wachlarzowych układów teatrów pamięci, prezentowały najważniejsze dziedziny myśli i sposoby bycia człowieka w świecie. Pomysł włączenia elementów sztuki ogrodowej (rodzaj i szerokość alei, widok na ich końcu, mała architektura, rzeźby, labirynt, symbole i sentencje wykonane w *artis topiariae*) do języka wyrażania programu tego miejsca świadczy z jednej strony o świadomym odbiorze rozwijających się szybko form ogrodowych, a z drugiej - o zakorzenionej w sztuce pamięci łatwości kojarzenia pojęć ze zjawiskami przestrzennymi.

Ta niezwykła koncepcja ogrodowo-mnemotechniczna powstała równocześnie z Wielką Galerią turyńskiego pałacu (1605-1608), stanowiącą - jak pisał Zuccari w tekście skierowanym do księcia Karola Emanuela I Sabaudzkiego - „kompedium wszystkich rzeczy Świata”¹¹³. W galerii sklepienie pokrywały wyobrażenia astronomiczne,

w oknach, na ścianach, na mozaikowej posadzce widniały „figury Matematyczne i Kosmografia całej Ziemi”, zwierzęta lądowe, wodne i latające zgrupowane według swoich środowisk, portrety, a w szafach były zgromadzone książki, rękopisy, instrumenty naukowe, dzieła sztuki, *oggetti preziosi e curiosi*¹¹⁴. Bliskość tych dwóch zjawisk świadczy przede wszystkim o popularności myślenia encyklopedycznego i chęci pokazywania konstrukcji myślowych obejmujących całość problemów ziemskich, a nawet metafizycznych, dzięki różnym mediom, takim np. jak galeria z kolekcją, ogród, teatr pamięci lub książka - traktat o naturze rzeczy lub też opasek herbarium z wszystkimi znanymi roślinami, przygotowanymi do wizualizacyjnych praktyk dzięki atrakcyjnym ilustracjom.

Ogrody kolekcjonerskie, które powstawały w ramach rodzącej się i rozwijającej kultury humanistycznej, były pełne

23. Demonstrowanie zbiorów: fragment ryciny, w: F. Imperato, *Historia naturale* (1599) / Showing the collections: detail of an engraving, in: F. Imperato, *Historia naturale* (1599)

zwiedzających. Cieszyły się niemalym powodzeniem wśród *virtuosi*¹¹⁵ i coraz większej grupy ludzi zajmujących się badaniem bądź przyrody, bądź też starożytnej przeszłości. Upowszechnienie druku spowodowało szybkie rozszerzenie się informacji zarówno o odkryciach i hipotezach naukowych, jak i o samych ludziach wplecionych w procesy szukania, kolekcjonowania, eksperymentowania. Drukowane rozprawy naukowe, katalogi zbiorów i ogrodów, „encyklopedie”, herbaria i podobne im zestawienia zwierząt, minerałów czy innych zjawisk, a także przewodniki i topograficzne albumy rycin tworzyły coraz gęstsza sieć przepływu informacji, wiążąc ze sobą uczonych, amatorów, zbieraczy i turystów, przyśpieszając rozszerzanie się wiedzy np. o nowych roślinach, pomagając w ich wędrówkach między ogrodami botanicznymi.

Ogrody rzeźb odnosiły się do kulturowego dziedzictwa i łatwo wpisywały się w humanistyczny model estetyczno-lite-

racki. Zapraszano tam, jak powiedziano wyżej, artystów i poetów. Natomiast ogrody botaniczne i gabinety przyrodniczych osobliwości otwierały świat inny - świat, który zaskakiwał. Każdy nowy odnaleziony antyk wpisywał się w ustalony kanon, natomiast każde nowe odkrycie przyrodnicze kwestionowało dotychczasowe ustalenia, często nie dając odpowiedzi, szkicowało kolejne pytania. Gabinety naturalistów, w których - jak u Aldrovandiego - było tłumnie, nie przyciągały uwagi ani artystów, ani poetów. W księdze gości, w której boloński przyrodnik spisywał odwiedzających jego Muzeum, wśród 1579 nazwisk było tylko sześciu malarzy i jeden poeta¹¹⁶. Ogrody o charakterze botanicznym zaczęły dostarczać modeli temu szczególnemu nurtowi malarstwa, jakim stało się w XVI w. portretowanie roślin. Weszły one także w sferę kolekcjonerskich mód i zbierackich paroksyzmów, gdy pod koniec XVI stulecia zaczęto hodować

24. Demonstrowanie zbiorów: fragment frontyspisu, w: B. Besler, *Continuatio variorum et aspectu dignorum varii generis* (1616) / Showing the collections: detail of frontispiece, in: B. Besler, *Continuatio variorum et aspectu dignorum varii generis* (1616)

25. Demonstrowanie zbiorów: fragment ryciny, w: L. Legati, *Museo cospiano* (1677) / Showing collections: detail of an engraving, in: L. Legati, *Museo cospiano* (1677)

tulipany, z nie mniejszą pasją odnosząc się do innych roślin cebulowych.

Co łączy kolekcjonerskie ogrody dzieł sztuki i roślin - ogrody, które w dobie renesansu pojawiły się i utrwaliły tak, że są tworzone do dziś? Przede wszystkim uznanie ogrodu za miejsce, które nie jest tylko zbiorem roślin, miejscem do spacerowania, lecz może stać się przestrzenią goszczącą porządek innego rodzaju. W przypadku rzeźb zaletą ogrodu jest jego określona przestrzeń o konkretnych, chronionych ogrodzeniem granicach, dająca możliwość nie tylko zgromadzenia dużych obiektów, ale także kompozycji w sposób ujawniający ich cechy artystyczne, historyczne lub symboliczne. Chyba żadnego typu wnętrze w XVI-wiecznych budynkach nie dawało możliwości połączenia na taką skalę ustawienia z interpretacją, rozmieszczenia eksponatów w sposób znaczący i kierujący odbiorem zgodnie z założeniami właściciela¹⁷. Te muzealne w swej naturze eksperymenty, a przede wszystkim lektura starożytnych opisów i myśli

o ogrodach sprawiły, że dekorowanie rzeźbami stało się normą w sztuce ogrodowej. Również i to renesansowe odkrycie utrzymało się w urządzaniu ogrodów do dziś.

Ogrody z kolekcjami roślin także zrodziły się z przekonania, że ogród to przede wszystkim zamknięta przestrzeń i może ją wypełnić jakiś szczególny program. W przełamaniu tendencji do estetycznego komponowania roślin na rabatach pomogła stara tradycja ogrodów lekarskich, gdzie sposób uporządkowania był mniej ważny od jakości różnorodnego materiału botaniczno-medycznego. Ogrody botaniczne powstawały w czasach intensywnych poszukiwań systematyki roślin, a z drugiej strony - jako miejsca dydaktyki - w sytuacji współistnienia starych i nowych metod nauczania i zapamiętywania, mnemotechniki oraz wyraźnie wzrastających potrzeb opisu świata w sposób encyklopedyczny. Połączenie nauczania słownego z widzeniem, które miało zatrumfować w XVII w. w popularności prac Komensky'ego, znajdowało pewne odbicie w strukturze ogrodów botanicznych, które służyły oglądaniu i porównywaniu „widzianego” ze słowem wykładu, słowem drukowanym lub też z innym „widzianym”, czyli ilustracją w książce.

W ogrodach kolekcji rzeźb i roślin pojawił się zwiedzający. Jak już powiedziano wyżej, pojawił się również przewodnik (il. 22.) Orowadzanie stało się konieczne zwłaszcza w gabinetach, gdzie miejsca było mało, a obiektów mnóstwo, i to niepodpisanych. Podpisane lub oznakowane bywały czasami rośliny w ogrodzie. Ale i tam najważniejsza wydawała się eksplikacja profesora. Interpretację zespołu eksponatów, pojawiającą się już przy ich rozmieszczaniu, dopełniało słowo przewodnika i narzucana przez niego trasa zwiedzania (il. 23, 24, 25). Gość był biernym odbiorcą intelektualnego (czy również artystycznego) dzieła, za jakie uznawano kolekcję. Z różnych względów stosowano zresztą w XVI w. i później zwyczaj pokazywania

ogrodów (i częściowo wewnątrz domu) chętnym przez majordomusa, sekretarza czy innego członka dworu. Zawsze była to więc jakaś całościowa wizja, do której zwiedzający na ogół nie mógł się samodzielnie odnieść.

Trudno wyobrazić sobie współczesny świat bez wciąż powstających ogrodów

rzeźb i ogrodów botanicznych. Dla rodzącej się w dobie renesansu kultury kolekcjonerskiej ogród okazał się doskonałym miejscem zbioru, ofiarowującym atrakcyjną, dającą się modelować przestrzeń oraz bezpieczeństwo w postaci muru i spisanych na tablicy przy bramie *Leges hortorum*.

PRZYPISY

¹ M. Venturi Ferriolo, *Justus Lipsius tra giardino e paesaggio. L'etica neostoica alle origini del barocco*, w: *Il giardino delle Muse. Arti e artifici nel barocco europeo. Atti del IV Colloquio Internazionale*, Centro Studi Giardini Storici e Contemporanei, Pietrasanta 8-10 settembre 1993, red. M. Giusti i A. Tagliolini, Firenze 1995, s. 70.

² K. Eysymontt, *Ogród Laurentiusa Scholza we Wrocławiu i jego europejskie parantele*, „Biuletyn Historii Sztuki” LI: 1989, nr 1, s. 5-6. O ogrodzie Scholtza por.: D. Nespiak, *Wawrzyniec Scholz (1522-1599) twórca pierwszego ogrodu roślin lekarskich we Wrocławiu i wydawca źródeł do historii medycyny*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” XXII: 1977, z. 3, s. 535-548; P. Oszczanowski, *Wrocławski ogród Laurentiusa Scholtza St. (1552-1599) - sceneria spotkań elity intelektualnej końca XVI wieku*, „Śląska Republika uczonych - Schlesische Gelehrtenrepublik - Slezská vedecká obec” I: 2004, s. 98-145. Widok ogrodu z krótkim opisem opublikował (za M. L. Gothein) W. Hansmann, *Gartenkunst der Renaissance und des Barok*, Köln 1983, s. 71-73.

³ Janus *Quadrifrons custos Horti Scholtziani AdHospitem, Leges Hortenses i Leges Convivales*, w: *In Laurentii Scholzii Medici Wratisl. Hortum Epigrammata*, Wratislaviae 1594.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Głównym badaczem tego zjawiska jest D.R. Coffin, *The „Lex Hortorum” and Access to Gardens of Latium During the Renaissance*, *Journal of Garden History* II: 1982, s. 201-232; *idem*, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton (NJ) 1991, s. 244-257, 268-269.

⁶ M. Szafrąńska, *Kuszenie starożytności (Antyk w ogrodach renesansu)*, „Rocznik Historii Sztuki” XIX: 1992, s. 103-139.

⁷ Badaniem włoskich ogrodów rzeźb zajmowali się: E. Blair MacDougall (*Il Giardino all'Antico: Roman Statuary and Italian Renaissance Gardens*, w: *Studia Pompeiana and Classica in Honor of Wilhelmina*

F. Jashemski, red. R. Curtis, t. II, New Rochelle 1989, s. 139-154), I. Belli Barsali (*Il Giardino di statue antiche nella Roma del '500*, w: *Gli Orti Farnesiani sul Palatino. Atti del Convegno Internazionale*, Roma, 28-30 novembre 1985, red. V. Cazzato, M. Lenoir, G. Morganti i M.A. Tomei, Roma 1990, s. 341-372) i D.R. Coffin (*Gardens and Gardening...*, s. 17-27); por. też: Z. Ważbiński, *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej. Wiek XV i XVI*, t. I, Toruń 2006, s. 61-82.

⁸ E. Talamo badała ostatnio znajomość pozostałości starożytnych willi w Rzymie nowożytnym (*Le ville nobiliari del Cinquecento e del Seicento*, w: M. Cima i E. Talamo, *Gli Orti di Roma antica*, Roma 2008, s. 36-49). Podobną tematykę badawczą w odniesieniu do Frascati - starożytnego Tusculum - podjęła T.L. Ehrlich, *Landscape and Identity in Early Modern Rome. Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge 2002, s. 49-62.

⁹ *Lex hortorum* w rzymskiej siedzibie kardynała Andrei della Vallego (ok. 1530) mówiła m.in., że kolekcja ta jest „dla ogrodu starożytności jako pomoc dla malarzy i poetów” (cyt. w: Coffin, *Gardens and Gardening...*, s. 246).

¹⁰ A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959, s. 19-25; Z. Żygulski, *Muzea na świecie*, Warszawa 1982, s. 24; Ważbiński, *op.cit.*, s. 62-65; L. Fusco i G. Corti, *Lorenzo de' Medici, collector and antiquarian*, Cambridge-New York-Melbourne 2006, s. 114.

¹¹ Rekonstrukcja układu rzeźb w ogrodzie: W.A. Bulst, *Uso e trasformazione del Palazzo Mediceo fino ai Riccardi*, w: *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, red. G. Cherubini i G. Fanelli, Giunti: Firenze 1990, il. 135; Fusco, Corti, *op.cit.*, s. 35, 110-114.

¹² G. Vasari, *Ragionamenti sopra i dipinti da lui eseguiti nel Palazzo Vecchio di Firenze* (cyt. w: Fusco, Corti, *op.cit.*, s. 347 [Doc. 227]). Tłumaczenia cytatów nieopatrzonych nazwiskiem tłumacza pochodzą od Autorki.

¹³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, red. R. Bettarini i P. Barocchi, t. IV, G.C. Santoni: Firenze 1966, s. 124.

¹⁴ A były to nie byle jakie rzeźby bo m.in. grupa Laokoon, Apollo nazwany Belwederskim, Venus Felix, Torso belwederskie, Ariadna uchodząca wówczas za Kleopatę, personifikacja rzeki określonej jako Tygrys (J. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Vatican 1954, s. 182).

¹⁵ J.-J. B oissard, *I Pars Romanae Urbis topographiae*, Francoforte 1597, s. 115.

¹⁶ S. Eiche, *Cardinal Giulio della Rovere and the Vigna Carpi*, „Journal of the Society of Architectural Historians” XLV: 1986, nr 2, s. 131-132 (Document 5).

¹⁷ *Ibidem*, s. 129 (Document 1).

¹⁸ *Ibidem*, s. 131-132 (Document 5).

¹⁹ Coffin, *Gardens and Gardening...*, s. 24-25.

²⁰ U. Aldrovandi, *Delle statue antiche*, w: L. Mauro, *Le antichità della città di Roma*, Venezia 1556, s. 302.

²¹ Winnice pełniły nadal, oczywiście, funkcje rolnicze, dostarczając wina, warzyw, mleka i jego przetworów (E. G r i b a u d i Rossi, *Ville e vigne della collina torinese. Personaggi e storia dal XVI al. XIX secolo*, Torino 1981, s. 12).

²² Określenia Guronego Bertana odnoszące się do winnicy Rodolfa Pio da Carpięgo, znajdujące się w listach (1565 r.) do kardynała Giulia della Roverego, który chciał ją kupić - E i c h e, *op.cit.*, s. 129-131 (Document 1, Document 2, Document 3).

²³ O wykopywaniu w winnicach małych antyków - medali czy kamei - pisze Cellini (*Benvenuto Celliniego żywot spisany przez niego samego*, tłum. L. Staff, Warszawa 1949, s. 44). Por też.: Talamo, *op.cit.*

²⁴ O tym odkryciu wzmiankowanym przez Federica Zuccariego oraz o sposobach poszukiwania antyków, np. w rzymskich winnicach, pisze w swojej dysertacji K.M. B e n t z, *Cardinal Cesi and his garden: antiquities, landscape and social identity in early modern Rome*, The Pennsylvania State University. The Graduate School. College of Arts and Architecture, 2003 (na prawach rękopisu), s. 205-211.

²⁵ Belli Barsali, *op.cit.*, s. 368.

²⁶ Ważny dla renesansowych ogrodów temat nimfy śpiącej w grocie badała przede wszystkim E. Blair MacDougall, *The Sleeping Nymph: Origins of a humanist fountain type*, „The Art Bulletin”, 1975, nr 3, s. 357-365. Por. też.: P.P. Bober, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 1977, s. 223-239; Coffin, *Gardens and Gardening...*, s. 33-40.

²⁷ E.B. MacDougall, *L'Ingegnoso Artificio: Sixteenth Century Garden Fountains in Rome*, w: *Fons Sapientiae. Renaissance Garden Fountains*, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, V, red. E.B. MacDougall, Washington (DC) 1978, s. 91-97.

²⁸ L. Sensi, *La collezione archeologica*, w: *Gli Orti Farnesiani...*, s. 374.

²⁹ Cyt. w: Coffin, *Gardens and Gardening...*, s. 246.

³⁰ M. Azzi Visentini, *I Giardini di Boboli nelle testimonianze dei viaggiatori dell'Europa centrale nella prima metà del Seicento*, w: *Boboli 90. Atti del Convegno Internazionale di Studi per la salvaguardia e la valorizzazione del Giardino*, t. I, Firenze 1991, s. 133.

³¹ *Leges Hortenses...*

³² B. Taegio, *La Villa. Dialogo di...*, Milano 1559, s. 57-69.

³³ Odnośnie do słynnego opisu ogrodu Villa Medici w Careggi por.: M. Szafrńska, *Ogród renesansowy. Antologia tekstów*, Warszawa 1998, s. 252-255.

³⁴ Erazm z Rotterdamu, *Zbożna biesiada*, w: *idem*, *Trzy rozprawy*, wyd. II, Warszawa 1990, s. 233-240.

³⁵ Z. Ważbiński, *Ut Ars Natura, Ut Natura Ars. Studium z problematyki medycejskiego kolekcjonerstwa drugiej połowy XVI wieku*, Toruń 2000, s. 167-170.

³⁶ O. de Serres, *Le Théâtre d'Agriculture et Mesnage des Champs*, wyd. rozszerzone, Genève 1611, s. 706. O autorze por.: H. Gourdin, *Olivier de Serres: science, expérience, diligence en agriculture au temps de Henri IV*, Arles 2001.

³⁷ *Ibidem*, s. 728.

³⁸ *Janus Quadrifrons...*

³⁹ U. von Rath, *The function and architecture of the Botanic Garden of the University of Montpellier (1593-1622)*, w: *Studies in renaissance botany*, red. Z. Mirek i A. Zemanek, Kraków 1998, s. 96.

⁴⁰ E. de Jong przyjmuje datowanie tego napisu na ok. 1613 r. (*Nature and Art. Dutch Garden and Landscape Architecture, 1650-1740*, Philadelphia 2000, s. 203-204, przyp. 81).

⁴¹ *Ibidem*, s. 204, przyp. 93.

⁴² Dokument z 1551 r. przytacza M. Azzi Visentini, *L'Orto Botanico di Padova nelle testimonianze dei viaggiatori*, „Museologia scientifica” IX: 1992 (1993), s. 123.

⁴³ M. Azzi Visentini, *L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Milano 1984, s. 105.

⁴⁴ M. Venturi Ferriolo, *Il „Giardino dei Semplici” dall'antico mondo mediterraneo alla Scuola Medica Salernitana*, w: *Mater Herbarium. Fonti e tradizione del „giardino dei semplici” della Scuola Medica Salernitana*, red. M. Venturi Ferriolo, Milano 1995, s. 13.

⁴⁵ E. de Jong, *Nature and Art. The Leiden Hortus as „Musaeum”*, w: *The Authentic Garden. A symposium on gardens*, red. L. Tjon Sie Fat i E. de Jong, Leiden 1991, s. 47.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 43-44.

⁴⁷ Serres, *op.cit.*, s. 722.

⁴⁸ F. Morini, *La „Syntaxis plantarum” di Ulisses Aldrovandi*, w: *Interno alla vitae e opere di Ulisses Aldrovandi*, Bologna 1907, s. 202-203.

⁴⁹ A. Schnapper, *Le Géant, la Licorne, la Tulipe. Collections françaises au XVII^e siècle*, Paris 1988, s. 39-41.

⁵⁰ Np.: U. Aldrovandi, *De animalibus insectis libri septem*, Bologna 1602.

⁵¹ T. Vignau-Wilberg, *Devotion and observation of nature in art around 1600*, w: *Natura - Cultura. L'interpretazione del mondo liscio nei testi e nelle immagini. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Mantova, 5-8 ottobre 1996*, red. G. Olmi, L. Tongiorgi Tomasi, A. Zanca, Firenze 2000, s. 54.

⁵² F. Garbari, L. Tongiorgi Tornasi i A. Tosi, *Giardino dei Semplici: L'Orto botanico di Pisa dal XVI al. XX secolo*, Pisa 1991; L. Tongiorgi Tomasi, *Il giardino dei semplici dello studio Pisano. Collezionismo, scienza e immagine tra cinque e Seicento*, w: *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, Pisa 1980, s. 514-527; Azzi Visentini, *L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento...*; de Jong, *Nature and Art. The Leiden Hortus...*; von Rath, *op.cit.*; A. Rinaldi, *La costruzione di una cittadella del sapere: l'orto botanico di Firenze*, w: *La Città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Roma 1980, s. 193-202; D.A. Franchini, R. Margonari, G. Olmi, R. Signorini, A. Zanca, Ch. Tellini Pepina, *La scienza e corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova, fra Rinascimento e Manierismo*, Roma 1979, s. 127 i nast; J. Prest, *The Garden of Eden: The Botanic garden and the Recreation of paradise*, New Haven-London 1981.

⁵³ P.A. Mattioli, *I discorsi ne i sei libri della materia medicinale di Pedacio Dioscoride Anazarbeo*, Vinitia 1557.

⁵⁴ P. Findlen, *Possessing Nature. Museums, collecting and scientific culture in early modern Italy*, Berkeley-Los Angeles-London 1996, s. 260-261.

⁵⁵ *Ulisses Aldrovandi e la Toscana. Carteggio e testimonianze documentarie*, red. A. Tosi, Firenze 1989, s. 278, 283.

⁵⁶ Azzi Visentini, *L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento...*, s. 25.

⁵⁷ Findlen, *Possessing Nature...*, s. 258.

⁵⁸ A. Piekiełko, *Historia Ogródu Botanicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie*, Warszawa-Kraków 1983, s. 9.

⁵⁹ Findlen, *Possessing Nature...*, s. 156.

⁶⁰ Serres, *op.cit.*, s. 1189.

⁶¹ C. Swan, *The Uses of Botanical Treatises in the Netherlands, c. 1600, w: The Art of Natural History. Illustrated Treatises and Botanical Paintings, 1400-1850*, Washington 2008, s. 73.

⁶² L. Tongiorgi Tomasi, *Carolus Clusius and the Botanic Garden of Pisa*, w: *The Authentic Garden...*, s. 62.

⁶³ Cyt przez K. Dobata, *Leonhart Fuchs - Physician and Pioneer of Modern Botany*, w: L. Fuchs, *The New Herbal of 1543*, Koln-London-Madrid-New York 2001, s. 14.

⁶⁴ Findlen, *Possessing Nature...*, s. 164-167.

⁶⁵ Cyt przez L. Tongiorgi Tomasi, *Scienza, arte e collezionismo nell'orto botanico di Pisa. Significati e uso delle fonti documentarie cinque-seicentesche*, w: *Nuovi paesaggi. Storia e rinnovamento del giardino botanico in Italia. Convegno internazionale*, Milano, 18-19 aprile 2002, red. A. Piva i P. Galliani, Venezia 2002, s. 128.

⁶⁶ Interesująca ilustracja ze zbioru wizerunków botanicznych Gherarda Cibo pokazuje podczas herboryzowania w terenie dwóch botaników, z których jeden demonstruje wyrwaną właśnie z ziemi roślinę, a drugi czyta z książki stosowny ustęp (Findlen, *Possessing Nature...*, s. 168, il. 11; o Cibo por.: L. Tongiorgi Tomasi, *Gherardo Cibo: Visions of Landscape and the Botanical Sciences in a Sixteenth-Century Artist*, „Journal of Garden History”, IX: 1989, s. 199-216).

⁶⁷ Bogatą literaturę na temat botanicznej ilustracji w XVI w. niech reprezentuje tu: A. Arber, *Herbals, their origin and evolution*, wyd. II, Cambridge 1953; F.J. Anderson, *An Illustrated history of Herbals*, New York 1977; A. Piekiełko-Zemanek, *Rola ilustracji w historii botaniki*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” XXXI:1986, nr 2, s. 505-522; L. Tongiorgi Tomasi i A. Tosi, *Flora e Pomona: L'orticoltura nei disegni e nelle incisioni dei secoli XVI-XIX*, Firenze 1990; A. Zemanek i J. de Koning, *Plant illustrations in the „Libri Picturati” (Jagiellonian Library, Cracow, Poland) and New currents in renaissance botany*, w: *Studies in Renaissance Botany*, red. Z. Mirek i A. Zemanek, Kraków 1998, s. 161-193; A.K. Wheelock Jr., *From Botany to bouquets. Flowers in Northern Art*, Washington 1999; Ważbiński, *Ut Ars Natura...*, s. 92-164; *The Art of Natural History...*

⁶⁸ Swan, *op.cit.*, s. 76.

⁶⁹ Serres, *op.cit.*

⁷⁰ Swan, *op.cit.*, s. 74, 76.

⁷¹ List z 1580 r. (*Ulisses Aldrovandi...*, s. 276).

⁷² Tongiorgi Tomasi, *Carolus Clusius...*, s. 64.

⁷³ Nazwisko malarza ustaliła Tongiorgi Tomasi, *Immagine della natura...*, s. 104.

⁷⁴ Rodząca się we Włoszech równoległe do tych zjawisk martwa natura błyskawicznie przeniosła wizerunek rośliny z płaszczyzny dokumentacji do kontekstu artystycznego, gdzie „obiekty były wybierane i komponowane z niewielkim tylko uwzględnieniem rzeczywistości” (T.J. Żuchowski, *Od świata przyrody do dzieła sztuki. Martwa natura jako problem autonomizacji sztuki*, w: *Spór o genezę martwej natury: Materiały sesji naukowej w Toruniu 26-27 X 2001*, red. S. Dudzik i T.J. Żuchowski, Toruń 2002, s. 13-27).

⁷⁵ *Hortus Floridus*, Arnheim 1614. O ręcznym kolorowaniu rycin botanicznych w drukowanych kompendiach por.: *Leonhart Fuchs...*, s. 21-22; K.W. Littger, *The Garden at Eichstätt. The History of the garden and the book*,

w: *The Garden at Eichstätt. The Book of Plants by Basilius Besler*, Köln-London-Madrid-New York 2000, s. 16-22.

⁷⁶ Cyt. przez Tongiorgi Tomasi, *Scienza, arte e collezionismo...*, s. 128.

⁷⁷ Opis cytowany przez Azzi Visentini, *L'Orto Botanico di Padova nelle testimonianze...*, s. 139-140.

⁷⁸ Jak napisał Agostino del Riccio o zadaniu „stworzenia pięknego ogrodu” przy uniwersytecie w Pizie, jakie Giuseppe Casabona (Joseph Goedenhuiz) otrzymał od księcia Ferdynanda de' Medici.

⁷⁹ L. Tongiorgi Tomasi, *Immagine della natura...*, t. I, Firenze 1983, s. 100.

⁸⁰ Swan, *op.cit.*, s. 72-73; L. Tjon Sie Fat, *Clusius' garden: a reconstruction*, w: *The Authentic Garden...*, s. 8.

⁸¹ Z bogatej literatury na temat tego rodzaju zbieractwa warto wymienić książkę, od której badania tego zjawiska się rozpoczęły: J. Schlosser, *Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1907, a także: A. Lugli, *Natura e Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983; *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, red. O. Impey i A. MacGregor, Oxford 1985; P. Findlen, *The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy*, „Journal of the History of Collection”, I: 1989, s. 59-78; *eadem*, *Possessing Nature...*; K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż - Wenecja. XVI-XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Warszawa 1996.

⁸² O znaczeniu w XVI-wiecznej kulturze technik i praktyk wykonawczych pisze P. Falguières, *Extases de la matière. Note sur la physique des maniéristes*, w: *Les Éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle, Actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux (17-21 septembre 1997)*, Paris 2004, *passim*.

⁸³ List z 1565 r., w: *Ulisses Aldrovandi...*, s. 170.

⁸⁴ Określenie Aldrovandiego użyte podczas wizyty we Florencji w 1577 r. (w: *Ibidem*, s. 28). On sam, kolekcjonując również dzieła sztuki, wynosił ponad wszystko naturalizm przedstawienia (Franchini, Margonari, Olmi i in., *op.cit.*, s. 13). Por. też: L. Tongiorgi Tomasi i G.A. Hirschauer, *The Flowering of Florence. Botanical art for the Medici*, Washington 2002, s. 36.

⁸⁵ Jego słowa przytacza Findlen, *Possessing Nature...*, s. 156.

⁸⁶ J.D. Hunt, *Garden and Grove. The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*, London-Melbourne 1986, s. 74.

⁸⁷ E. de Jong, *Habsburg gardening and Flemish influences in the late sixteenth century. A book of garden designs from 1593 for the Emperor Rudolf II in Prague*: Hans Puechfeldner's

„Useful Artbook of Gardening”, w: *Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Congreso Internacional, red. C. Afion Felitù, Aranjuez 1998, s. 173-189.

⁸⁸ T. del Garbo Fiorentino, *Consiglio di... Contro la pestilentia*, w: M. Ficino, *Contro alla peste*, Firenze 1576, s. 92.

⁸⁹ L. Laurencich-Minelli, *Museography and ethnographical collections in Bologna during the sixteenth and seventeenth centuries*, w: *The Origins of Museums...*, s. 19.

⁹⁰ G. Fragnito, *Il museo di Antonio Giganti da Fossobrone*, w: *Scienze, credenze occulte, libelli di cultura*, Firenze 1982, s. 531.

⁹¹ M. Szafrńska, *The philosophy of nature and the grotto in the Renaissance garden*, „Journal of Garden History”, IX: 1989, nr 2, s. 76-85.

⁹² Katalogi i spisy roślin ogrodów botanicznych w Pizie i Florencji sporządzone przez Ulissesa Aldrovandiego obejmowały przede wszystkim te „najpiękniejsze i najrzadsze” (*La corte, il mare, i mercanti. La rinascita della Scienza. Editoria e Società. Astrologia, magia e alchimia a Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, katalog wystawy, Firenze 1980, nr kat. 7.18, 7.20, 7.22, 7.45).

⁹³ Np.: *Catalogus stirpium tam indigenarum quam exoticarum quae Lutetiae coluntur a J. Robino botanico regio*, Paris 1601.

⁹⁴ E. Fucikova, *The Collection of Rudolf II at Prague: Cabinet of curiosities or scientific museum?*, w: *The Origins of Museums...*, s. 47.

⁹⁵ Findlen, *The Museum...*, s. 48, p. 1.

⁹⁶ A. Comenius, *Orbis sensualium pictus*, Norimbergae 1658.

⁹⁷ Słowa Agostina Riccia na temat Galerii przy ogrodzie botanicznym w Pizie (1597) cytuje Tongiorgi Tomasi, *Immagine della natura...*, t. I, s. 97.

⁹⁸ Np. w *Studiolo Francesca de' Medici* we florenckim Palazzo Vecchio (M. Bucci, *Lo studiolo di Francesco I*, Firenze 1965).

⁹⁹ Schlosser, *op.cit.*

¹⁰⁰ Franchini, Margonari, Olmi i in., *op.cit.*, s. 16.

¹⁰¹ Azzi Visentini, *L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento...*, s. 117.

¹⁰² Rath, *op.cit.*, s. 99-100.

¹⁰³ Erazm z Rotterdamu, *op.cit.*, s. 300-301.

¹⁰⁴ O związku między dyspozycją rośliną astrologią pisze L. Tongiorgi Tomasi, *Botanical Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, w: *The History of Garden Design. The Western Tradition from the Renaissance to the Present Day*, red. M. Mosser i G. Teyssot, London 1991, s. 81.

¹⁰⁵ Azzi Visentini, *L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento...*, s. 122.

¹⁰⁶ Cyt. w: Berti, *op.cit.*, s. 101. Por. też: V. Conticelli, „*Guardaroba di cose rare e preteiose*”. *Lo studiolo di Francesco I de' Medici. Arte, storia e significanti*, Lugano 2007. Znane jest zainteresowanie, jakim cesarz Rudolf II darzył alchemię, poszukiwanie metali i szlachečných

kamieni (R.J.W. Evans, *Rudolf II and his world. A Study in intellectual history. 1576-1612*, Oxford 1973, s. 196-242).

¹⁰⁷ To przypuszczenie wysunął R. Patterson, *The „Hortus Palatinus” at Heidelberg and the Reformation of the World*, „Journal of Garden History”, I: 1981, nr 1, s. 97-98.

¹⁰⁸ Lugi, *op.cit.*, s. 86.

¹⁰⁹ O teologicznej zawartości koncepcji Palissy'ego por.: F. Lestrignant, *Les jardins des origines: Palissy et du Bartas*, w: *Le jardin, notre double. Sagesse et déraison*, red. H. Brunon, Paris 1999, s. 101-123; oraz L.N. Amico, *Bernard Palissy. In search of Earthly Paradise*, Paris-New York 1996.

¹¹⁰ Zasygnalizowali to w odniesieniu do Palissy'ego: M. L e c o q, *The Garden of Wisdom of Bernard Palissy*, w: *The History of Garden Design*, s. 69-80, odnośnie do *Hypnerotomachii Poliphili*: F.A. Yates, *Sztuka pamięci*, tłum. W. Radwański, Warszawa 1977, s. 131, odnośnie do del Riccia: D. H e i k a m p, *Agostino del Riccio: Del Giardino di un Re*, w: *Il Giardino storico italiano*, Firenze 1981, s. 61.

¹¹¹ Yates, *op.cit.*, s. 137-178; F. Secret, *Les cheminements de la Kabbale à la Renaissance. Le Théâtre du monde de Giulio Camillo Delminio et son influence*, „Rivista critica di storia della filosofia”, XIV: 1959, s. 418-436.

¹¹² F. Z u c c a r i, *Il passaggio per Italia, con la dimora di Parma*, Bologna 1608, cytaty w tłumaczeniu

J. Mikołajewskiego w: M. Szafrńska, *Ogród renesansowy. Antologia tekstów*, Warszawa 1998, s. 301-302.

¹¹³ *Idem*, *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, Torino 1607, dedykacja.

¹¹⁴ M. Rossi, *Poemi e gallerie enciclopediche: la „Creazione del mondo” di Gasparo Murtola e il collezionismo di Carlo Emanuele I di Savoia*, w: *Natura - Cultura...*, s. 96-97, 100. Ostatnim wielkim przedsięwzięciem manieryzmu nazywa galerię turyńską G. Romano, porównując ją z galerią z Antiquarium Alberta V w Monachium (*Le origini dell'Armeria Sabauda e la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, w: *Le Collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, red. G. Romano, Torino 1995, s. 23-24).

¹¹⁵ Rzymski ogród Ciriaca Mattei ze starożytnościami i egipskim obeliskiem był według słów właściciela miejscem „odpoczynku i wielkiej przyjemności dla niego samego oraz rozrywki dla *virtuosi* i szlachetnych panów” (wypowiedź z 1610 r. cytuję Coffin, *Gardens and Gardening...*, s. 247).

¹¹⁶ Rękopis *Catalogas virorum, qui visitorunt Musaeum nostrum, et manupropria subscripserunt nostris libris Musaei* analizuje Findlen, *Possessing Nature...*, s. 141.

¹¹⁷ Takie możliwości dawało wnętrzu urbanistyczne - przykładem może być ustawienie współczesnych rzeźb na Piazza della Signoria we Florencji.

Małgorzata Szafrńska

COLLECTORS' GARDENS AND THEN 16TH CENTURY ORIGINS

SUMMARY

This article is devoted to a study of collectors' gardens in the fifteenth and sixteenth centuries. It was then that the basic layouts of sculpture gardens and botanical gardens were defined, and these became established to such an extent that they are still being designed today. In the section entitled *Hospites venite* the author discusses the accessibility of these gardens. The conditions for visiting them - which from the sixteenth century were inscribed on stone tablets placed in the gardens - describe the dangers connected with unsupervised visits by people of unknown name, as well as the new position occupied by the gardens of collectors.

In the section entitled *Sculpture Gardens* we are reminded of the beginnings of this type of open-air collection during the Renaissance era, when the practice was introduced of endowing even fragments of sculptures or "unaesthetic" pieces of architecture with value as a monument; original classical pieces stood alongside modern imitations, and they were often used simply for decorative purposes.

The section on *Collections of Plants* describes the process behind the creation of the first modern botanical gardens. They satisfied the needs of the new teaching methods (*ostensio*), new methods used for conducting research and the verification of their effects. The development of academic illustrations also flourished at that time. Collections of botanical drawings accompanied collections of dried plants and also live specimens growing in the botanical garden, and exhibits of these types - which could be used for demonstration or dis-

play purposes - became the basis for our knowledge of botany.

In the section entitled *Natural History Collections* the author emphasizes the similarity between the collector's garden and the cabinet of curiosities. The *Wunderkammern*, gardens full of valuable plants or classical statues began to emerge in the sixteenth century in order to fulfil new and common cultural needs. The intellectual climate meant that the garden plant began to acquire another meaning, other than a purely academic one - it also became an exhibit, a rare object taken out of its natural context, which was displayed to impress the viewers.

In the section entitled *Layout of the Collections* the author describes how the collections were arranged within a space and the role of catalogues and lists of the exhibits in conveying to the viewers/recipients the subject matter and meaning of the collection. A distinctive trait of collecting at that time was the desire that it be all-encompassing, and this, accompanied by the belief that what can be viewed physically is what can be best understood and also best remembered, in turn, led to the "art of memory" (*ars memoravita*) sometimes having an influence of the organization of the collection. Similarly to the theatre of memory, the botanical garden embraced "all" the plants in the world, segregated them and put them on display. These mnemotechnics helped in the design of a number of "encyclopaedic" gardens - the theoretical garden as described in *Hypnerotomachii Poliphili* or in Agostino del Riccio's treatise, or a real garden such as the park in Turin with its "scientific and moral" avenues.