

Wpływ malarstwa XVIII i XIX w. na styl ogrodów krajobrazowych i ich współczesne odniesienia

Emilia Śliwczyńska, Tadeusz J. Chmielewski

The Influence of the
18th and 19th Century
Painting on the Style
of the Landscape
Gardens and their
Contemporary
References

Wprowadzenie

Introduction

Malarstwo i sztukę ogrodową różnią tak fundamentalne cechy, jak stosowane materiały i techniki, a także rodzaj uzyskanego efektu artystycznego. Dzieło malarskie to iluzja trójwymiarowej przestrzeni (lub jej przetworzenie) na dwuwymiarowej płaszczyźnie. Raz ukończone, istnieje potem w stanie niezmiennym. Ogród to trójwymiarowa, wieloprzestrzenna kompozycja, która żyje: rozrasta się, dojrzewa i obumiera. Artystę malarza podczas tworzenia dzieła ogranicza tylko jego własna wyobraźnia i umiejętność. Projektant ogrodu musi się liczyć z zastanym ukształtowaniem terenu, warunkami klimatycznymi i wodnymi, charakterem siedliska oraz żywego tworzywa roślinnego. Mimo to, w każdej epoce zaobserwować można przepływ idei i inspiracji między tymi dwoma dziedzinami sztuki. W Europie osiągnął on swoje apogeum w wieku osiemnastym, przynosząc głębokie zmiany, których skutki widoczne są w malarstwie pejzażowym i ogrodach przez następne półtora stulecia. Jednak w drugiej połowie XX wieku drogi malarstwa interpretującego krajobraz oraz sztuki ogrodowej rozeszły się. Na początku XXI wieku obie te dziedziny cechują już coraz bardziej niezależne źródła inspiracji i odrębne drogi rozwoju.

Prymat natury nad sztuką

The primacy of nature over art

Krajobraz barokowy był kształtowany przez człowieka według ściśle przyjętych zasad estetycznych. Wśród charakterystycznych cech ogrodów barokowych szczególną rolę odgrywały towarzyszące pałacom bogate ornamentowe partery, otoczone ścianami strzyżonych szpalerów, prostoliniowe ciągnące się często przez wiele kilometrów aleje itp. (ryc. 1). Te zasady kompozycyjne wynikały z panujących konwencji estetycznych, opartych na założeniu wyższości sztuki nad naturą.

W osiemnastowiecznej europejskiej myśli o sztuce na czoło wysunął się pogląd, od dawna żywy na Dalekim Wschodzie, o doskonałości natury i jej prymacie nad sztuką, która jest tym lepsza, im bardziej w naturze osadzona. W związku z tym zaczęto, podobnie jak w starożytnych Chinach, traktować malarstwo krajobrazowe i projektowanie ogrodów niemal jak tę samą dziedzinę sztuki, stosując wobec nich te same zasady i kanony piękna. Zmiany te warunkowała, w większym nawet stopniu, niż wpływy Wschodu, rodzima tradycja.

W malarstwie europejskim od czasów renesansu obecny był topos miejsca idealnego w naturze (*locus amoenus*) opisywanego w czasach antyku przez Teokryta,

Ryc. 1. Zespół parkowo-pałacowy w Kozłówec (fot. T. J. Chmielewski, 2010)

Fig. 1. Palace and park complex in Kozłówka (photo by T. J. Chmielewski, 2010)

Wergiliusza, Owidiusza, Horacego, Pteroniusza, Tyberianusa i innych pisarzy. W XVIII wieku był on przywoływany przez teoretyków sztuki, a swój szczytowy wyraz znalazł w twórczości Claude'a Lorraina i Nicolasa Poussina. O żywotności toposu *locus amoenus* decydowała naturalna tęsknota człowieka za życiem pierwotnym na łonie natury, jako przeciwieństwem życia w mieście. Z toposem arkadyjskim łączył się zatem wątek antyurbanistyczny, który będzie obecny w malarstwie pejzażowym aż do XIX wieku [Kra-kowski 1976, Giełdoń-Paszek 2006]. Także autorzy modnej wówczas literatury sentymentalno-pastoralnej (zwłaszcza takich dzieł jak *Nowa Heloiza* oraz *Sielanki* Jana Jakuba Rousseau i *List o malarstwie krajobrazowym* Johanna Salomona Gessnera) opisywali miejsce idealne – samotnię, gdzie człowiek mógł żyć w zgodzie z naturą, wolny od negatywnych skutków życia oficjalnego i zurbanizowanego.

Ogromną rolę w kształtowaniu się XVIII-wiecznej estetyki pejzażowej odegrały również podróże naukowo-archeologiczne i krajoznawcze – do Włoch, a później do Szwajcarii. Dzięki nim do stałego repertuaru tematów pejzażowych weszły antyczne ruiny i góry [Woźniakowski 1974] (ryc. 2).

Zmiany, zachodzące w postrzeganiu pejzażu przez artystów, dostrzegła akademia. J. B. Deperthes, w uchodzącej za niezwykle klasyczną książce *Theorie du paysage*,



uwzględnił specyficzny typ scenarii, wzorowanej na XVIII-wiecznych powieściach grozy i powieści gotyckiej, popularnych zwłaszcza w Anglii [Giełdoń-Paszek 2006]. Nieprzypadkowo, to właśnie Anglia stała się kolebką nowej koncepcji sztuki.

Koncepcja natury w XVIII-wiecznej myśli angielskiej odbiegła znacznie od racjonalizmu kartezjańskiego, który był podstawą doktryny akademickiej. Nawiązywała raczej do neoplatonizmu, który głosił, że Sztuka rządzi się tymi samymi prawami, co Natura. Ideę taką wyrażał Bacon w roku 1600 w *Esejach o pięknie* [Majdecki 2008] oraz Kant (1790)

w *Krytyce władzy sądenia* [Rylke 2002]. Uważano, że świat stworzony przez Boga jest celowy i piękny, zatem natura jest najlepszym przejawem boskiego geniuszu i cechuje ją harmonia oraz jedność w wielości. Zgodnie z tą tendencją, piękno natury (przez którą rozumiano przyrodę, ale także zwierzęta i ludzi) stawiano wyżej niż piękno stworzone ludzką ręką (sztukę). Takie stanowisko prezentowali wszyscy czołowi pisarze XVIII i XIX wieku podejmujący tę tematykę: od Hume'a poprzez Denisa, Walpole'a, Addisona, Pope'a, Price'a po Gilpina [Giełdoń-Paszek 2006].



Ryc. 2. Claude Lorrain, *Widok Tivoli*

Fig. 2. Claude Lorrain, *View of Tivoli*

Wzniosłość i malowniczość

Sublimity and picturesqueness

Pojęcia kluczowe dla zrozumienia XVIII-wiecznej estetyki angielskiej to wzniosłość (*sublime*) i malowniczość (*picturesque*). Wzniosłość (*hypsos*), już w I w. n.e. pojawiła się jako odmiana stylu retorycznego w dziele Pseudo-Longinosa *O wzniosłości*, a cechować ją miały: szlachetność, patos uczuć i żarliwość. W 1683 roku Dzieło Pseudo-Longinosa przetłumaczył na język francuski Nicolas Boileau, jeden z klasyków teorii akademickiej w literaturze. Pierwszy angielski komentator Pseudo-Longinosa, John Baille (*Essey on the Sublime*, 1739) łączył wzniosłość z wielkością przedmiotów oraz nieskończonością i uważał ją za najbliższą boskości ze wszystkich uczuć ludzkich. Z kolei Burke w swym głównym dziele *An Philosophical Enquiry into the origin of*

your Ideas of the Sublime and Beautiful (1757) zdefiniował wzniosłość jako kategorię estetyczną wywołującą przyjemność, występującą bezpośrednio po doznanej nieprzyjemności. *Wzniosłość kojarzy się z właściwościami przedmiotów, tym, co wielkie, groźne, mroczne. Towarzyszy jej samotność, milczenie, nagła zmienność. Wywołuje ona podziw, patos, zdumienie, grozę. Jest kojarzona z tym, co najwyższe (góry), najszlachetniejsze, uroczyste. Jest doznawaniem wielkości świata, który przerasta człowieka* [Giełdoń-Paszek 2006] (ryc. 3).

Wzniosłość w ujęciu Burke'a, kojarzona z grozą i wielkością, oddziaływała na teorię pejzażu angielskiego, a także na malarzy niemieckich doby romantyzmu, którzy chętnie sięgali po tematykę górską. Na grunt niemieckiej recepcji Burke'a dokonał Emanuel Kant w dziele *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* [Giełdoń-Paszek 2006].

Pojęcie malowniczości pojawiło się pod koniec XVII wieku jako odpowiednik holenderskiego *Schilderachtig*, oznaczającego wybór pewnych, nadających się dla malarstwa, elementów natury. Najpełniejszym wyrazem klasycznego ujęcia malowniczości w XVII wieku była twórczość N. Poussina. Zgodnie z estetyką angielską kategorię malowniczości zdefiniował William Gilpin (1724–1804) – arystokrata, duchowny, rysownik, typowy przedstawiciel XVIII-wiecznych *dilletanti*. Ustalił on, że czynniki, potrzebne do uzyskania malowniczości (*picturesque*) to: zachwianie harmonii i spokoju (w praktyce malarskiej – urozmaicenie linii i kierunków), wprowadzenie nagłej zmienności (np. góry na tle spokojnej tafli jeziora, ruiny – na tle wybujałej zieleni, itp.), niezwykłość oraz surowość i dzikość. Pod wpływem jego dzieł (*A Dialogue upon the Garden of the Lord Viscount Cocham, at Stow in Buckinghamshire* – 1748, *Essay of prints* – 1768, *A tour trough England* – 1774) masowo zaczęły ukazywać się książki z opisem malowniczych miejsc Anglii, Szkocji, Walii, z rysunkami tych miejsc i poradami dla malarzy pejzażu [Woźniakowski 1974, Giełdoń-Paszek 2006].

Rozwijając formę parków (bo tak teraz nazywano ogrody), odwołano się zatem do wzoru występującego w naturalnym krajobrazie, w którym poszczególne wnętrza krajobrazowe występują w łączności widokowej z wnętrzami sąsiadującymi [Mulewska 2000]. Zrezygnowa-



Ryc. 3. Caspar David Friedrich, *Opactwo w dębowym lesie*

Fig. 3. Caspar David Friedrich, *The Abbey in the oak forest*

no z prowadzenia wzroku wzdłuż ścieżek i linii kompozycyjnych, ponownie natomiast zastosowano układ punkt widokowy-widok. Kierunek widoku mogły określać: prześwit wyznaczany z punktu widokowego kulisami, prowadzenie wzroku przez zagłębienie terenowe (najlepiej wypełnione wodą) oraz dominanta, którą mógł być zarówno element architektoniczno-rzeźbiarski, jak i element natury, zaobserwowany w przyrodzie i powtórzony w ogrodzie (pojedyncze drzewa – syngieltony lub grupy drzew – klomby) [Rylke 2002].

Geopolityczne i artystyczne inspiracje kompozycji ogrodowych XVIII wieku

Geopolitical and artistic inspirations of garden compositions in the 18th century

Oprócz nowych teorii estetycznych, o narodzinach nowego stylu w Anglii zdecydowała polityka. Barok, styl katolicyzmu i monarchii absolutnych, organizował przestrzeń w duże, uporządkowane hierarchicznie struktury, podporządkowane punktowi centralnemu. Nie mógł rozwinąć się w Anglii, państwie protestanckim i rządzonego przez parla-

ment. Jako mocarstwo morskie, Anglia miała możliwość szukania inspiracji poza Europą. Atrakcyjny wzór organizowania przestrzeni odnalazła w naśladowujących naturę ogrodach Chin [Rylke 2002].

Europejskie ogrody od czasów renesansu były z reguły projektowane przez architektów i traktowane jak dzieła architektury. Tymczasem w Chinach od najdawniejszych czasów malarstwo pejzażowe i sztuka ogrodowa (...) *rozwickły się razem: część chińskich koncepcji postrzegania ogrodów pochodziła od malarzy, a twórcy ogrodów przekazywali je malarzom z powrotem* [Keswick 2007]. Wiedza o „malowniczych” ogrodach chińskich zaczęła przenikać do Europy w XVII wieku, za sprawą misjonarzy jezuitów [Majdecki 2008]. Spopularyzował ją William Temple książką *The Garden of Epicurus* (1685). Temple podkreślał nieregularną formę i asymetryczność chińskich ogrodów, którą uważał za znacznie ciekawszą, niż geometria i symetria ogrodów barokowych [Hobhouse 2005]. W 20 lat później J. Addison, w swoich słynnych wypowiedziach nawołujących do wzorowania się na pięknie przyrody i do naturalnych ogrodów, wskazywał na ogrody chińskie jako wzór do naśladowania (*On the Pleasures of Imagination, Spectator* 25.06.1712) [Majdecki 2008].

Wpływy chińskie w ogrodach angielskich zaznaczyły się nie tylko w elementach budowlanych, ale również w kompozycji przestrzen-

nej, oraz w układzie dróg tworzących gęstą, nieregularną, arabeskową siatkę [Majdecki 2008]. Już rokoko podzieliło ogród barokowy na rozwiązane indywidualnie wnętrza, z których część, jak w wersalskim Petit Trianon, aranżowano naturalistycznie. Zmieniła się także praktyka użytkowania ogrodów barokowych. Rygory geometrii uległy rozluźnieniu i w układy kompozycyjne swobodniej wkroczyła przyroda [Rylke 2002]. W scenach *fête galante* na obrazach Watteau, rozgrywających się w ogrodach autentycznych, widać wyraźnie, że ich kompozycja, wśród swobodnie rosnących roślin, koncentruje się na pawilonach i grupach rzeźbiarskich, upodabniając się do ogrodów angielsko-chińskich [Rylke 2002]. To ostatnie określenie, powszechne zwłaszcza w literaturze francuskiej, wzbudzało sprzeciw angielskich teoretyków. Horace Walpole w pracy *On Modern Gardening (Complete Works, London 1798)* polemizował z nim, mocno podkreślając oryginalność myśli angielskiej w ukształtowaniu ogrodu krajobrazowego [Majdecki 2008]. Istotnie, w Anglii *nie powtarzano w zasadzie scenerii ogrodów chińskich, a kompozycję wokół poszczególnych pawilonów kształtowano według motywów arkadyjskich, czyli kompozycji malowniczej rozwiązanej wokół centralnie umieszczonego pawilonu lub rzeźby* [Rylke 2002] (ryc. 4).

Wzory stanowiły włoskie pejzaże, których piękno łączone było z mi-tem arkadyjskim, przewijającym się



Ryc. 4. William Marlow (1740–1813),
The Chatsworth House

Fig. 4. William Marlow (1740–1813),
The Chatsworth House

był Claude Lorrain (1600–1682), malujący krajobrazy urozmaicone ruinami świątyni i innych budowli starożytnego świata, pełne słońca, pogody i harmonijne w układzie [Majdecki 2008].

W poszukiwaniu nowej estetyki

In search of new aesthetics

Pejzaże Poussina, Rosy i Verneeta uważano, zgodnie z XVIII-wiecznym klasycystycznym gustem za kwintesencje malowniczości. Pejzaże Constable'a, Turnera, oraz Cromé'a i jego „szkoły z Norwich”, tworzone w duchu nowej estetyki, głoszonej przez Gilpina, także oddziaływały na wyobraźnię twórców ogrodów. Za ich sprawą w sztuce ogrodowej kategorii malarskie ostatecznie wzięły górę nad architektonicznymi.

Głównymi krytykami stylu barokowego w Anglii byli: Joseph Addison (1672–1719) w esejach publikowanych w piśmie „Spectator” i Alexander Pope (1688–1744) w „Guardianie”. W *The Pleasure of Imagination* Addison potępił geometryczne linie i strzyżone rośliny. Twierdził, że park powinien być zintegrowany z wiejskim krajobrazem: *Co do mnie, wolałbym patrzeć na Drzewo w całym jego bogactwie i rozłożystości Konarów i gałązek niż na przycięte w figurę geometryczną: wyobraźcie sobie, że sad w Kwiatkach wygląda nieskończenie rozkoszniej niż*

w literaturze i malarstwie od XVI wieku. Wykształcony młody panicz angielski, wyruszający na *Grand Tour*, obeznany był sielankowymi wstawkami *Georgik* Wergiliusza i listami Pliniusza Młodszeo opiewającymi błogie życie na wsi. Znajomość dzieł antycznych pozwalała mu rozszyfrować alegoryczne przesłania ogrodów renesansowych willi, które zwiedzał podczas podróży po Europie. Oprócz ogrodów, poznawał także krajobrazy Włoch. „Stąd tylko jeden krok dzielił go od uznania możliwości stworzenia podobnych krajobrazów w bogatszej w zieleni scenarii Anglii. Wróciwszy z poby-

tu we Włoszech w 1719 roku, William Kent i lord Burlington gotowi byli geometryzację i proste linie królujące w ogrodach zastąpić bardziej wymyślnymi krzywiznami” [Hobhouse 2005].

Inspiracji dostarczyło także malarstwo włoskie, szczególnie twórczość Salvatoro Rosy (1616–1673), który malował krajobrazy z dziką scenografią skał, wodospadów i szumiących drzew. Z twórczości Nicolasa Poussina (1594–1665), artyście szczególnie związanego z Rzymem, czerpano wzory krajobrazu klasycystycznego (ryc. 5). *Drugim czołowym reprezentantem tego typu malarstwa*



Ryc. 5. Nicolas Poussin, Cztery Pory Roku:
Jesień

Fig. 5. Nicolas Poussin, The Four Seasons:
Autumn

wszystkie te małe labirynty większości wypracowanych Parterów [Hobhouse 2005].

W 1713 roku w „Guardianie” Pope postulował powrót do „miłej prostoty nie poprawionej natury”. W roku 1728 pisał w liście do Josepha Spence’a, profesora poezji w Oksfordzie i pisarza poruszającego tematykę parków krajobrazowych: *Podczas rozplanowywania parku pierwszą i główną rzeczą, jak należy wziąć pod uwagę, jest duch danego miejsca. On decyduje, jakie elementy należy podkreślić i jakie mankamenty naprawić* [Hobhouse 2005]. To stwierdzenie stało się podstawową zasadą twórców parków krajobrazowych.

Wielcy kreatorzy ogrodów krajobrazowych i ich wpływ na malarstwo pejzażowe

Great creators of landscape gardens and their influence on landscape painting

Pierwszym praktykiem, który konsekwentnie i w pełni zastosował nowe zasady w projektowaniu ogrodów, był William Kent (1685–1748) [Majdecki 2008]. Jego twórczość obrazowo scharakteryzował Horace Walpole w eseju *On Modern Gardening: Przeskoczył przez płot i uj-*

rzał, że cała natura jest ogrodem [Hobhouse 2005]. Nieco później, główny piewca ogrodów opartych na pięknie naturalnym, William Mason, w swoim poemacie *The English Garden*, (1772), nazwał Bacona prorokiem nowego stylu, Milтона jego heroldem, zaś Kenta – obok Addisona i Pope’a – mistrzami nowoczesnego ogrodnictwa i dobrego smaku [Majdecki 2008].

Charakter sztuki Kenta określało jego malarskie wykształcenie, a co za tym idzie, malarskie pojmowanie pejzażu [Charageat 1978]. W latach 1716–1719 przebywał we Włoszech, gdzie studiował malarstwo i zapoznał się z ogrodami, architekturą oraz z włoskim krajobrazem [Majdecki 2008]. W swoich ogrodach starał się naśladować formy występujące w naturze, natomiast otoczenie ogrodu „porządkował”, aby zatrzeć granicę pomiędzy parkiem a krajobrazem. Posługiwał się efektami malarskimi, uzyskiwanymi w kontrasto-

waniu światła i cienia, roślinności ziemozielonej z liściastą, z kształtowaniem perspektyw i modelowania terenu. Do zaakcentowania zakończeń widoków i ważnych kompozycyjnie miejsc w ogrodzie stosował rzeźby, wazy, obeliski, kolumny i świątynie. Eksponował je zazwyczaj na kontrastowo ciemnym tle zieleni. Elementy te były świadectwem wpływów włoskich i antycznych i zgodnie ze słowami Horece Walpole’a, upodabniały park do pięknego krajobrazu okolic Albano [Majdecki 2008].

Kent korzystał także w szerokim zakresie z rzeźby terenu, a nawet zlecał sztuczne modelowanie nierówności gruntu. Niekiedy (np. w Kensington) umieszczał w ogrodach martwe drzewa. Była to próba nadania swistego realizmu i wzmożenia efektów malarskich, która w późniejszym okresie została jednak oceniona jako *egzaltowana i niezupełnie szczerą próbą powrotu do natury* [Charageat 1978]. Innowacją Kenta było również



Ryc. 6. Park pałacowy Czartoryskich w Puławach, Świątynia Sybilli (fot. T. J. Chmielewski, 2010)

Fig. 6. Czartoryski's palace and park complex in Puławy, Temple of Sibyl (photo by T. J. Chmielewski, 2010)

wprowadzenie drzew zimozielonych w grupach samodzielnych oraz zmieszanych z drzewami liściastymi, a zwłaszcza z dębami, bukami i wiązami, co miało stanowić nawiązanie do cyprysowych i dębowych gajów krajobrazu klasycznego. Najważniejszym z licznych dzieł Kenta jest urządzenie ogrodu Stowe, ale najbardziej typowe i nie przekształcone później przez innych planistów jest założenie ogrodowe Rousham w Oxfordshire [Majdecki 2008].

Inną ważną dla rozwoju ogrodu krajobrazowego osobowością był Lancelot Brown, znany później pod przydomkiem Capability (1716–1783). Jako uczeń Kenta, pomagał mu przy urządzaniu ogrodu w Stowe. Później, już jako samodzielny planista, kontynuował idee Kenta. Współpracował z wybitnymi architektami, Robertem Adamem (1728–1792) oraz Henry Hollandem (1745–1806). Był od 1764 r. inspektorem ogrodów królewskich w Hampton Court [Majdecki 2008]. Arkadyjskie krajobrazy Browna tak dokładnie naśladowały naturę, że trudno było określić, gdzie kończy się ogród, a zaczyna krajobraz. *Owe sielskie idylle zaplanowane tak, by podkreślać relacje człowieka i natury i stymulować nastroje i emocje, często uważa się za typowe wytwory XVIII-wiecznego racjonalizmu* [Hobhouse 2005].

Romantyczna harmonia

Romantic harmony

Pierwszy traktat teoretyczny, całościowo ujmujący zagadnienie ogrodów krajobrazowych, pojawił się dopiero w 1770 roku. Była to książka *Observations on Modern Gardening* Whatley'a [Majdecki 2008]. *Whatley podkreślał znaczenie efektów mieszania różnych odcieni liści i mieszania różnych zieleni, zastanawiał się nad kolorami zieleni stosownymi do budowli z którymi sąsiadują, do oświetlenia w poszczególnych porach dnia. Pisząc o lasach, używał terminów: wzniosłe, malownicze i jasne, o skałach – majestatyczne, przerażające i cudowne. (...) Jest to wyrażona inwazja programowego sentymentalizmu głoszonego przez teoretyków o estetyczno-litrackim zacięciu* [Charaegat 1978].

Kiedy Humphrey Repton rozpoczął działalność zawodową, przybrała na sile reakcja na trzydziestoletnią dominację Browna. Krytycy piętnowali monotonię tworzonych przez niego krajobrazów i domagali się w ogrodach malowniczości, „dzikości” terenu, podkreślanej ruinami zamków czy opactw. Postulowali, iż krajobraz, zamiast naśladować malowidło, powinien się charakteryzować „dzikością”, romantycznych scenerii, które natychmiast przemówiłyby do malarza. Termin „malowniczy” (*picturesque*) definio-

wano za Williamem Gilpinem (*Observations Relative to Picturesque Beauty*, 1789), łącząc go ze specyficzną jakością scenerii, gdzie naturę charakteryzuje nieregularność i nagła zmienność oraz surowość i niezwykłość. Słowa, takie jak „romantyczny” i „wzniosły”, odnoszono do niepoprawionej przez człowieka natury (Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and Beautiful*). Richard Payne-Knigt i sir Uvedale Price krytykowali krajobrazy Browna, pełne miękko falujących wzgórz i poprzącinanych roślin, jako *fałszywe piękno*. Według zwolenników malowniczości, kompozycję powinny ożywiać różnorodność, ruch, asymetria i budowle reprezentujące prawie dowolny okres lub styl – neoklasycy, chiński, turecki, elżbietański czy gotycki [Hobhouse 2005] (rys. 6). Zalecali zwłaszcza formy neogotyckie, jako szczególnie malownicze i odpowiednie dla angielskiego klimatu. Price i inni używali w odniesieniu do gotyku określenia *picturesque*, w przeciwieństwie o architektury klasycznej, którą uznawali za piękną (*beautiful*), czyli podpadającą pod inną kategorię estetyczną. Za malownicze uznawali też ruiny, stare młyny, wiekowe dęby – formy wyrażające przemijanie, przekwitanie, rozpad, a więc bardzo urozmaicone, nieregularne, poszarpane, zdeformowane, o surowej grubej fakturze. Price uważał, że formy piękne łatwo łączą się z malowniczymi i powinny występować razem – tak

w naturze, jak i w kompozycji ogrodowej i zgodnie z tą tezą ukształtował swój ogród w Foxley. Inne sztandarowe przykłady ogrodów malowniczych to posiadłość Payne-Knigha w Shropshire i założenie Stourhead, do którego odwoływał się Price w swoich pismach [Majdecki 2008].

W ciągu pierwszej połowy XVIII wieku nowy typ ogrodu krajobrazowego był zjawiskiem niemal wyłącznie angielskim [Majdecki 2008]. Dopiero później nowa forma i nowy sposób kształtowania przestrzeni ogrodu rozpowszechniły się w całej Europie. Pod koniec wieku wielkie angielskie parki, takie jak Stowe, Rousham, Painshill czy Stourhead, stały się wzorami dla całej Europy, określanymi i naśladowanymi jako *jardin anglaise*, *jardin anglo-chinois*, *englische Garten* lub *giardino inglese*. Okazało się przy tym, jak bardzo angielskie parki krajobrazowe zależne były od angielskiego klimatu i terenu. Ich naśladownictwa na kontynencie często stanowiły dziwaczne, słabe odbicia oryginałów, a czasem tworzone były po prostu jako przedłużenie istniejących ogrodów barokowych. Dopiero późne XIX-wieczne interpretacje – parki publiczne i *style paysager* – zbliżyły się do angielskiego ideału [Hobhouse 2005].

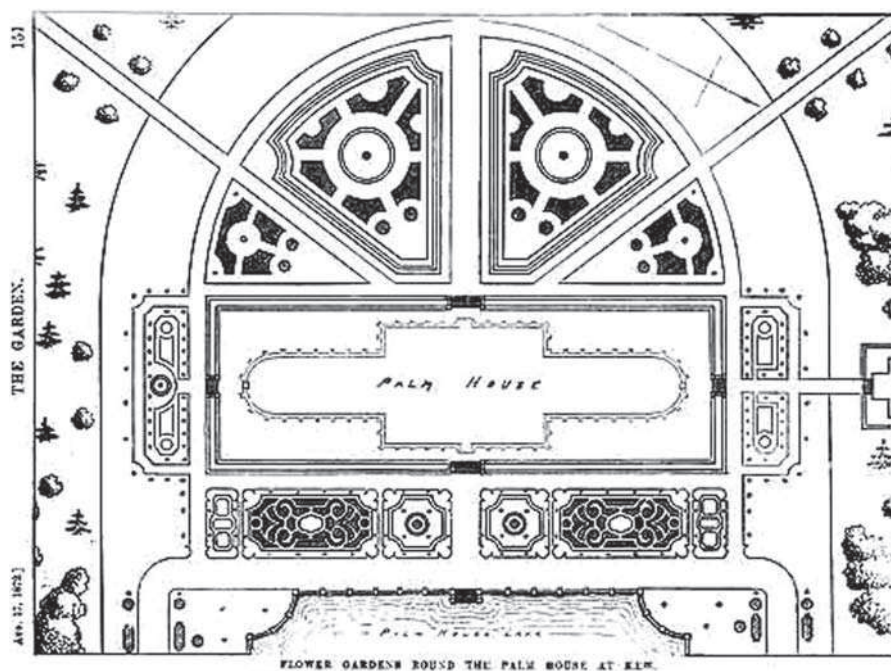
Wstrząsy epoki industrialnej

Shocks of the industrial era

Pod koniec XVIII wieku w Anglii rozpoczęła się pierwsza rewolucja przemysłowa, która wkrótce rozszerzyła się na Francję i inne kraje. Obiekty przemysłowe destrukcyjnie wpływały na krajobraz i powietrze miast, a coraz liczniejsi robotnicy – imigranci ze wsi, żyli w fatalnych warunkach. Styl romantyczny, ukształtowany w XVIII wieku, teraz święcił tryumfy jako wyraz tendencji eskapistycznych, rodzących się zwłaszcza wśród wyższych warstw społeczeństwa. Świadectwo zachodzących zmian stanowi uwaga, zanotowana przez Alexandre'a de Laborde w książce *Description des nouveaux jardins de la France et des ses anciens châteaux* (1808) – oto we Francji zaprzestano tworzenia ogrodów będących dekoracją do *fêtes galantes* [Charageat 1978]. Także w malarstwie nastąpiło przejście od akademickiego pejzażu idealnego do realizmu, które współcześni oceniali jako reakcję na wstrząsy rewolucyjne XIX wieku (J.A. Castagnary) lub jako próbę odreagowania presji, wywołanej przez postępującą urbanizację i uprzemysłowienie (J. Champfleury i bracia Goncourtowie). Dzięki grupie Barbizonończyków, około połowy wieku, pejzaż stał się jednym z najpopularniejszych rodzajów przedstawień [Giełdoń-Paszek 2006].

Nadal popularne były malownicze wiejskie siedziby jako urocze *refugia* dla arystokracji, jednak obok parków prywatnych zaczęto także na masową skalę zakładać ogrody i promenady publiczne na użytek coraz liczniejszych mieszkańców miast. Wykształciły się charakterystyczne cechy formalne tych założeń, które jeszcze w poprzednim stuleciu były nieliczne i kształtowane na wzór ogrodów dworskich [Majdecki 2008]. W XIX w. *parki te rozrastały się znacznie, tworzone w nich wielkie aleje dla przejazdów powozami, aleje do jazdy konnej, rozległe tereny gier, itd. Wraz z przejściem parku z rąk prywatnego właściciela w ręce zbiorowych użytkowników zakładanie ogrodów stało się domeną urbanistów, którzy musieli myśleć o higienie życia publicznego* [Charageat 1978].

W zakresie formy ogrodu, dzięki wzrostowi liczby planistów pochodzenia miejscowego, wystąpiło większe zróżnicowanie w zależności od specyfiki kultury danego kraju. Nadal jednak przodujące ośrodki planistyczne ogrodów krajobrazowych, czyli Anglia i Francja, oddziaływały na całą Europę zarówno swym dorobkiem teoretycznym, jak i bogatą praktyką realizacyjną [Majdecki 2008]. Pod wpływem dwóch doświadczonych praktyków, H. Reptona i J. Thouina, formy ogrodów angielsko-chińskich i mieszanych ewoluowały, dając początek właściwym parkom krajobrazowym [Charageat 1978].



Ryc. 7. W. A. Nesfield, projekt terenu wokół Palm House w Royal Botanic Garden w Kew

Fig. 7. W. A. Nesfield, project of the terrain around the Palm House in Royal Botanic Garden in Kew

W drugiej połowie XIX wieku pojawiły się próby łączenia układów krajobrazowych i geometrycznych o cechach eklektycznych. Zaczęto wprowadzać partery i tarasy nawiązujące do wzorów z renesansu i baroku. Występując w charakterze ogrodów kwiatowych przy głównych budowlach, kontrastowały one z dal- szymi częściami o formie krajobrazowej [Majdecki 2008] (ryc. 7).

W Anglii, zdaniem P. Hobhouse, główne style XIX w., co najmniej do 1870 roku, trudno byłoby nazwać nowymi czy oryginalnymi. *Cechowały je <przeróbki> ostatnich innowacji z modami zmieniającymi się co pewien czas w ciągu całego stulecia* [Hobhouse 2005]. Najważniejsi twórcy i teoretycy końca XVIII wieku – Repton, Price, Payne-Knight i inni, działali także w początkach XIX wieku, reprezentując nurty artystyczne w kształtowaniu ogrodów z okresu poprzedniego. Były to tendencje romantyczne splatające się z nurtem klasycystycznym. Nadal trwały spory wokół *picturesque controversy*, czyli

kwestii malowniczości w ogrodzie [Majdecki 2008].

Ekлекtyzm, charakterystyczny dla sztuki połowy XIX wieku, wyraził się również w architekturze – różne formy stylowe łączono nawet w jednym budynku. Charles Barry zaprojektował nowy gmach Parlamentu w Londynie (1837), utrzymany w stylu późnego gotyku angielskiego, ale także budowle w stylu palladiańskim. Również w założeniach ogrodowych obok motywu parterów włoskich, spotykanych najczęściej, zapożyczano wzory francuskie, a także hiszpańskie razem z gotyckimi przy rozwiązywaniu różnych elementów, np. w ogrodzie w Newstead Abbey [Majdecki 2008].

Pojawienie się licznych nowych odmian roślin, sprowadzanych między innymi z Ameryki Południowej, stymulowało zainteresowanie zagadnieniem koloru w ogrodzie. Pod koniec lat trzydziestych XIX w. John Caie, starszy ogrodnik księcia Bedford z Bedford Lodge w Kensington w Londynie, pisał w *The Garde-*

ner's Magazine, że kolory należy zestawiać ze względu na kontrast, a nie harmonię, na kwietnikach raczej w kształcie kół niż skomplikowanych wzorów. W połowie XIX w. głównymi propagatorami teorii kolorów w komponowaniu roślin byli Donald Beaton i John Fleming. Beaton, starszy ogrodnik w Shrubland Park, wprowadził cieniowanie kolorów, za pomocą sadzenia obok siebie rzędów lub grup roślin w podobnych barwach [Hobhouse 2005]. Na gruncie teorii problematykę barwy podejmował Goethe (*Theory of Colour*, przełożona na angielski w 1840 roku) oraz francuski naukowiec M. E. Chevreul (*Principles of Harmony and Contrast of Colours*, przełożona na angielski w 1854 roku). Joseph Paxton popierał gorąco teorię Chevreula dotyczące kolorów dopełniających i ich zastosowania w ogrodnictwie, natomiast Beaton uważał pracę Chevreula za spekulację teoretyka bez żadnego doświadczenia ogrodniczego. Istotnie, jego teorie nie uwzględniały ogólnych efektów zielonego tła, od którego nie da się oddzielić kolorów kwiatów. *Na nieszczęście teoretyków o wszystkich schematach kolorów można myśleć jako o abstrakcjach. Wykorzystując je w praktyce, trzeba brać pod uwagę wiele elementów, takich jak światło, punkt widzenia, zacienienie i, oczywiście, czynniki atmosferyczne. W wilgotnym, szarym, umiarkowanym klimacie Anglii jaskrawe kolory wydają się krzykliwe, podczas gdy jaśniejsze odcienie,*

blaknące w ostrym słońcu, będą jarzyły się przy pochmurnym niebie [Hobhouse 2005].

Zainteresowanie barwą i dążenie do czystości palety charakteryzuje również ówczesne malarstwo. Paryska wystawa Johna Constable'a wywarła wielkie wrażenie na francuskich malarzach. Czyste, świetliste barwy jego obrazów kojarzyły się z twórczością „Barbizończyków” i Corota, którego wystąpienie, podobnie jak wystąpienie Hueta, Rousseau, Daubigny'ego i Duprego, przypadło na okres bezpośrednio po tej wystawie (1825–1830) [Wojciechowski 1965]. Pod koniec wieku impresjoniści wyniosą czystą barwę na piedestał jako nadrzędny środek artystycznego wyrazu (ryc. 8).

Nawet wówczas, gdy dominującym trendem w ogrodnictwie były sztucznie kształtowane partery, nie brakowało zwolenników stylu bardziej naturalnego. Ich teoretycznymi manifestami były *The Wild Garden* (1870) Williama Robinsona oraz książki Shirleya Hibberda (1825–1890), który zalecał urządzenie ekstrawaganckich klombów i rabat tylko w większych ogrodach municypalnych i ostrzegał, że: *podczas obsadzania parterów równie łatwo popełnić omyłkę, co w czasie ich projektowania*. Ponad barwy podstawowe przedkładał naturalne, stonowane odcienie, uważał bowiem, że *stereotypowe powielanie zestawień szkarłatno kwitnących bodziszek i żółto pantofelników jest w najwyższym stopniu wulgarne i zdradza brak gu-*

stu, a powszechnie stosowane czerwienie, biele i błękity zadowolilyby raczej dzikusów i nie reprezentują artystycznego poziomu cywilizowanego społeczeństwa. Jego rada, by przy wykonywaniu bordiur, w celu scalenia wzoru, powtarzać rośliny lub grupy barw, jest aktualna do dziś. Pod koniec wieku idee Hibberda twórczo rozwinęli William Robinson i Gertrude Jekyll [Hobhouse 2005].

W XIX wieku we Francji, podobnie jak w Anglii, wprowadzano do ogrodów krajobrazowych fragmenty rozwiązane regularnie w postaci ornamentalnych parterów kwiatowych, zwanych *jardin fleuriste*.

Były one jak gdyby odpowiednikiem *italian garden* w ogrodach angielskich, choć miały odmienny charakter. Stanowiły wyodrębniony teren przeznaczony wyłącznie na rośliny kwiatowe i ozdobne liściaste. Nadawano im czasem postać nawiązująca do dawnych form stylowych. Zakładano je głównie w celu wyeksponowania walorów plastycznych rozmaitych roślin ozdobnych i stąd też, zwłaszcza w pierwszej połowie XIX wieku, planowano je często w powiązaniu ze szklarniami, a później i w otoczeniu budowli mieszkalnej [Majdecki 2008].



Ryc. 8. Camille Pissarro, *Ogród Mirabeau w Damps*

Fig. 8. Camille Pissarro, *The Mirabeau Garden in Damps*

Odrębne drogi rozwoju

Separate paths
of development

XVIII i XIX-wieczne zespolenie malarstwa pejzażowego i sztuki ogrodowej przyniosło rewolucyjne zmiany obu tym dziedzinom sztuki. Dalsze ich losy pokazały jednak, że tylko malarstwo było w stanie tę rewolucję twórczo wykorzystać. Wyzwoliło się z ograniczeń konwencji akademickiej, zrodziło impresjonizm, a następnie sztukę nowoczesną i wyznaczało nowe tendencje w sztuce przez cały XX wiek (dopiero w ostatnich latach jego prymatowi zagroziły nowoczesne środki wizualnej komunikacji). Natomiast sztuka ogrodowa, chociaż dysponująca większym niż kiedykolwiek wachlarzem środków technicznych i przebogatym wyborem materiału roślinnego, od drugiej połowy XIX, niemal do końca XX wieku w większości tkwiła nadal w epoce eklektyzmu, czerpiąc wzorce z własnej historii i ze zdobyczy innych dziedzin sztuki. Utraciła zdolność inspirowania i kreowania nowych koncepcji artystycznych.

Wydaje się, że sztuka ogrodowa przełomu XIX i XX wieku zaczęła szerzej czerpać swe inspiracje z osiągnięć współczesnej nauki, w szczególności z ekologii krajobrazu, architektury krajobrazu, ogrodnictwa oraz psychologii wypoczynku. Dziś inspiracji dla sztuki ogrodowej ra-

czej nie stanowią nowe nurty artystyczne, lecz idee ochrony różnorodności biologicznej i zrównoważonego rozwoju. Czy jednak ta ściśle naukowa i utylitarna postawa musi wykluczać możliwość powstania w obrębie sztuki ogrodowej nowego prądu artystycznego, twórczego i inspirowającego inne dziedziny sztuki? Odpowiedź na to pytanie znajduje się w rękach współczesnych architektów krajobrazu.

Emilia Śliwczyńska

Tadeusz J. Chmielewski

Zakład Ekologii Krajobrazu i Ochrony Przyrody
Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie
Department of Landscape Ecology and Nature
Conservation
University of Life Sciences in Lublin

Literatura

1. Charageat M., 1978, *Sztuka Ogrodów*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa, s. 184–185, 191, 202, 205, 209–210.
2. Giełdoń-Paszek A., 2007, *Zarys teorii i praktyki dydaktycznej w zakresie malarstwa pejzażowego na akademiach sztuk pięknych w Europie i w Polsce od momentu powstania akademii do początków XX wieku*, Cieszyn, s. 18, 22–27, 29, 38–39.
3. Hobhouse P., 2005, *Historia Ogrodów*, Wyd. Arkady, Warszawa., s. 206, 209–210, 212, 218, 229–231, 239–240, 246, 265–266, 269, 342.
4. Kant I., 1986, *Krytyka władzy sądenia*, PWN, Warszawa, cyt. za: J. Rylke, op.cit., s. 205.

5. Keswick M., 2007, *Okiem malarza* [w:] „Estetyka chińska. Antologia” pod red. A. Zemanek, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, s. 319.
6. Krakowski P., 1976, *Krajobraz idealny w malarstwie wieku XVIII i XIX* [w:] „Folia Historiae Atrium”, t. 12, s. 160.
7. Majdecki L., 2007, *Historia ogrodów tom 2: od XVIII wieku do współczesności*, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa, s. 87, 91–93, 104, 109–112, 121–122, 126, 205–206, 241, 245, 262, 312.
8. Mulewska M., 2000, *Specyfika wnętrza krajobrazowego jako jednostki kompozycyjnej* [w:] „Przyroda i miasto” pod red. J. Rylke, t. III, Wyd. SGGW, Warszawa, cyt. za: Rylke Jan, op. cit., s. 202.
9. Rylke J., 2002, *Metamorfozy formy w architekturze i sztuce ogrodowej* [w:] „Ogrody: historia architektury i sztuki ogrodowej” pod red. T. Krogulec, A. Różańska, J. Rylke, Wyd. SGGW, Warszawa, s. 201–203.
10. Wojciechowski A., 1965, *Z dziejów malarstwa pejzażowego od renesansu do początków XX wieku*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa, s. 38–39.
11. Woźniakowski J., 1974, *Góry niewzruszone*, Czytelnik, Warszawa, s. 200–212, 280–287.