



Anna Szendi*

Malarstwo pejzażowe jako narzędzie inspiracji dla sztuki ogrodowej XVIII i XIX w.

Landscape painting as an inspirational tool for the art of gardening of 18th and 19th centuries

W sztuce ogrodowej do XVIII w. przeważały układy geometryczne. Potrzeba zaznaczenia dominacji człowieka nad siłami przyrody w ogrodach wyrażała się m.in. ujarzmianiem natury poprzez zastosowanie kompozycji formalnych, często podporządkowanych obiektom architektonicznym i budowlanym [12]. Idea ta odcisnęła szczególnie silne piętno w okresie renesansu i baroku. Wraz ze zmianą poglądów filozoficzno-estetycznych, którym towarzyszył szerzący się kult nieskrępowanej przyrody, wyrażony w literaturze XVII i XVIII w.¹, a także dzięki rozpowszechnionemu w malarstwie pejzażowym mitowi arkadyjskiemu nastąpił zwrot ku formom swobodnym [1]. Zjawisko to nawiązywało również do doświadczeń chińskiej sztuki ogrodowej, która od dawnych czasów kształtowana była pod wpływem malarstwa pejzażowego² [2]. W Europie natomiast podobna praktyka stała się powszechna dopiero w XVIII w. i po-

Until the 18th century the art of gardening was dominated by geometric forms. The need to mark the dominance of man over the forces of nature in gardens was expressed for instance by taming nature through the application of formal compositions, often for the benefit of architectural structures or buildings [12]. The idea was especially evident in Renaissance and Baroque. Along with changes in philosophical and aesthetic ideas, which were accompanied by a growing cult of untamed nature, expressed in the literature of the 17th and 18th centuries¹ and as a result of the Arcadian myth popular in landscape painting, garden designs became more informal [1]. That phenomenon alluded also to the experience of Chinese garden art which for centuries had been developing under the influence of landscape painting² [2]. In Europe, however, a similar practice became popular only in the 18th century and it was preceded by the evolution of the meaning of landscape itself in visual art.

For a long time, the role played by landscape in paintings was secondary to their main subject and it only provided a background or complemented the spiritual mes-

* Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Technology.

¹ Francis Bacon, Alexander Pope, Richard Payne Knight oraz wielu innych poetów poświęcało swoje dzieła tematyce nowej sztuki ogrodowej opartej na czerpaniu wzorców z natury, krytykując jednocześnie formę ogrodów geometrycznych.

² Na popularyzację wiedzy o ogrodach chińskich mieli wpływ jezuici misjonarze, którzy przywieźli do Europy ryciny przedstawiające tamtejsze dzieła sztuki ogrodowej. Wprowadzenie „chińszczyzny” do ogrodów angielskich przypisuje się natomiast Williamowi Chambersowi, autorowi publikacji: *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils* (1757).

¹ Francis Bacon, Alexander Pope, Richard Payne Knight and many other poets dedicated their works to new garden art based on drawing from nature, criticizing at the same time geometric garden forms.

² The knowledge of Chinese gardens was more and more popular because of Jesuit missionaries who brought to Europe drawings of their pieces of garden art. The introduction of the solutions “Made in China” to English gardens is attributed to William Chambers, the author of *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils* (1757).

przedzona została ewolucją znaczenia samego krajobrazu w sztuce plastycznej.

Krajobraz w malarstwie przez długi czas odgrywał rolę drugorzędną. Podporządkowany właściwemu tematowi stanowił jego tło lub dopełnienie treści duchowych, przyczyniając się do stworzenia odpowiedniego nastroju. W średniowieczu traktowany był jako element symboliczno-religijny. W renesansie i baroku pełnił funkcję dokumentacyjną. Jako samodzielny temat wykształcił się dopiero na przełomie XV i XVI w.³ [13]. Istotnym etapem opisywanego zjawiska było pojawienie się wedyty jako tematu przedstawień malarskich i graficznych. Wiązało się to z zapotrzebowaniem na swego rodzaju pamiątki z podróży zagranicznych (tzw. *grand tour*), które wtedy stanowiły istotny element edukacji przedstawicieli arystokracji. Jedną z takich pamiątek były graficzne lub malowane widoki odwiedzanych miast. Moda ta została zapoczątkowana w głównej mierze przez licznie powstające obrazy przedstawiające Wenecję, która fascynowała wielu malarzy europejskich. Wzrost znaczenia pejzażu naturalnego w sztuce spowodowany był natomiast nowymi prądami filozoficznymi, nawołującymi do uwielbienia natury jako najwyższej doskonałości [11]. Nowe spojrzenie na ujęcie natury w malarstwie XVII w. wnieśli pracujący na terenie Italii Francuzi – Nicolas Poussin oraz Claude Lorrain, których interpretacja natury wykroczyła poza ramy naśladowania rzeczywistego jej wizerunku i podążyła w stronę tworzenia idealnych kompozycji, przy czym na tę idealność mogły składać się i takie cechy, jak ład kompozycyjny, i liryczny, pozbawiony brutalności nastroj [13]. Mniej więcej sto lat później osiągnięcie tego samego efektu stało się celem wielu planistów ogrodowych, którzy poszukiwali wskazówek dla swojej działalności w doświadczeniach twórców malarstwa krajobrazowego.

W XVIII w. fascynacja malarstwem krajobrazowym zbiegła się z nowymi oczekiwaniami wobec sztuki ogrodowej. Szczególną rolę w procesie kształtowania nowych ogrodów odegrała sztuka XVI i XVII w. dokumentująca zachowane świadectwa kultury antycznej. Wzrost zainteresowania tematyką antyku wywołany był osiągnięciami w dziedzinie badań archeologicznych oraz wspomnianymi już podróżami po Europie, których miejscem docelowym najczęściej stawała się Italia. Nawiązania do tematyki antyku pojawiły się w ogrodach m.in. w postaci budowli kształtowanych na wzór starożytnych świątyń, amfiteatrów, akweduktów oraz rzeźb przedstawiających mitologiczne postacie. Ogrody miały zatem stanowić odwzorowanie idealnego krajobrazu włoskiego, bogatego w elementy odnoszące się do starożytności. Z tego powodu inspirowanie się obrazami Nicolasa Poussina (1594–1665), Salvatora Rosy (1615–1673) oraz Claude’a Lorraina (1600–1682) przy zakładaniu ogrodów krajobrazowych stało się częstą praktyką planistów. Poussin, zafascynowany antykiem, skupiał się na uzyskiwaniu klasycznej harmonii.

sage, contributing to the creation of a proper mood. In the Middle Ages, it was considered to be a symbolic and religious element. In Renaissance and Baroque it served a documentary function. It emerged as an independent subject only at the turn of the 15th and 16th centuries³ [13]. The emergence of the view as a subject of paintings and graphic images was a significant stage in the development of the described phenomenon. It was connected with the demand for special kind of souvenirs of foreign trips (called *grand tours*) that were at that time an important element of education for aristocrats. Such souvenirs included graphic or painted views of the cities they visited. That fashion was originally started by numerous paintings of Venice that fascinated many European painters. The growth of significance of the natural landscape in art resulted, however, from new philosophical currents, propagating the love of nature as the ultimate perfection [11]. A new approach to capturing nature in paintings in the 17th century was introduced by such French painters working in Italy as Nicolas Poussin and Claude Lorrain whose interpretation of nature went beyond the imitation of its real image and towards the creation of ideal compositions which could include such elements as composition order and lyrical mood with no traces of brutality [13]. About a hundred years later the same effect was the objective of many garden designers who were looking for some clues in their activities in the experiences of landscape painters.

In the 18th century, the fascination with landscape painting coincided with new expectations of garden art. A special role in the process of emerging of new gardens was played by the art of the 16th and 17th centuries documenting the preserved relics of ancient culture. The growth of interest in antiquity resulted from the achievements in the field of archeological research and tours around Europe, most often with Italy as their ultimate destination. Allusions to antiquity were seen in gardens, e.g. in the form of structures built in imitation of ancient temples, amphitheatres, aqueducts and sculptures of mythological figures. Gardens were then supposed to present the ideal Italian landscape, full of elements alluding to antiquity. This is why drawing inspiration from paintings by Nicolas Poussin (1594–1665), Salvator Rosa (1615–1673), and Claude Lorrain (1600–1682) when building landscape gardens, became the usual practice of their designers. Poussin, fascinated with antiquity, focused on achieving the classical harmony. The elements building his landscapes remained in balance with one another as they were applied with careful selection and that is why they provided a sense of integrity. Poussin’s nature also emanated with special nobility and solemnity, being almost majestic. Lorrain, on the other hand, created Arcadian landscapes by his delicate approach to nature and creating an illusion of its ephemeral and changeable qualities. The ideal character of his designs manifests itself in capturing a happy mood on canvas, reflecting a mythical Arcadia. His paintings

³ Jak podaje Witz [13, s. 64], stało się to m.in. za sprawą Albrechta Dürera (1471–1528), który w swej twórczości wiele miejsca poświęcił na studiowanie natury. To właśnie u niego pejzaż pojawia się jako temat samodzielny, główny.

³ According to Witz [13, p. 64] it was caused by for instance Albrecht Dürer (1471–1528) who painted nature in many of his works. It is in his paintings where landscape emerged as a separate, main subject.

Elementy budujące jego krajobrazy pozostawały ze sobą w równowadze, dzięki ich starannemu dobraniu, i dlatego sprawiały wrażenie spójności. Przyroda Poussina emanowała także szczególną szlachetnością, powagą, będąc niemalże majestatyczną. Lorrain natomiast stworzył pejzaże arkadyjskie poprzez delikatne traktowanie natury i kreowanie wrażenia jej ulotności oraz zmienności. Idealność jego dzieł przejawia się w uchwyceniu na płótnie szczęśliwego nastroju, odbicia mitycznej Arkadii. Jego malarstwo stanowi poszukiwanie tego właściwego momentu, który niesie ze sobą określone uczucia oraz emocje [13]. Całkiem odmiennie do tematu krajobrazu podchodził Rosa, który malował krajobrazy pełne niepokoju, w górskiej, burzowej scenerii. Zarówno elementy klasycznego antyku, jak i zmieniające się nastroje wywołane różnymi widokami stały się później bardzo pożądane w ogrodowych układach swobodnych.

Sceny z obrazów wcześniej wspomnianych malarzy stały się inspiracją dla twórców krajobrazowych kompozycji ogrodowych, którzy odtąd starali się nadać swoim dziełom pierwiastek malowniczości [8]. Określenie ogrodu mianem *picturesque* oznaczało zatem reprezentowanie takiego rodzaju piękna, które pożądane było na obrazie, bądź też naśladowanie efektu uzyskiwanego w malarstwie krajobrazowym i odtwarzanie dostarczanych przezeń doznań wizualnych, a także syntezę piękna i wzniosłości. Na pejzaż idealny składały się odpowiednio dobrane i skomponowane w pozornym bezładzie elementy natury [10]. Uzupełniano je o budynki i budowle klasyczne lub rustykalne, które nie dominowały już nad elementami roślinnymi, tak jak w baroku. Idea malowniczości łączyła sztukę malarską i ogrodową, łatwo przenikając z płócien do kompozycji ogrodu [8]. Nic więc dziwnego, iż czynny lub pośredni udział w procesie projektowania i zakładania ogrodów mieli oprócz architektów i ogrodników również malarze, tacy jak np. Alexander Pope i William Kent.

Dążenie do uzyskania efektu zaczerpniętego ze scen malarskich inspirowanych przykładami malowniczego krajobrazu, a szczególnie związanych z pojęciem mitu arkadyjskiego, przedstawionych na obrazach cenionych artystów, stało się nie tyle popularne, ile powszechnie oczekiwane w praktyce planistów ogrodowych. Związki malarstwa ze sztuką ogrodową stanowiły tematykę podejmowaną przez wielu teoretyków tej dziedziny. Część z nich urzeczywistniła głoszone poglądy w postaci założonych przez siebie kompozycji krajobrazowych. Jednym z nich był Alexander Pope (1688–1744), malarz i poeta, który wyraził idee nowego stylu, pisząc: *Ogrodnictwo to malowanie krajobrazu, tak jak obrazu* [za: 3, s. 206]. Zachęcał do posługiwania się w sztuce ogrodowej malarskimi zabiegami, które pozwalałyby na uzyskanie złudzeń optycznych. Odpowiednie grupowanie drzew i krzewów dawało możliwość manipulowania perspektywą, jak również uzyskania kontrastów światłocieniowych. Jego ogród, który założył w Twickenham, pochodzący z około 1714 r., stanowił urzeczywistnienie głoszonych dla sztuki ogrodowej zaleceń. Asymetryczne umieszczenie głównych elementów ogrodu pozwoliło na odejście od układu osiowego. Zastosowanie małej skali budowli, które wyłaniały się nagle zza zakrętów ścieżek, oraz od-

demonstrate a search for that right moment which brings specific feelings and emotions [13]. The subject of landscape was approached in a totally different way by Rosa who painted landscapes full of unrest in a mountainous and stormy scenery. Both the elements of classical antiquity and the changing moods of the observer caused by various views later became highly desirable in informal garden layouts.

The scenes painted by the artists mentioned above became an inspiration for landscape garden designers who tried to add a picturesque element to their works [8]. A picturesque garden meant then presenting the kind of beauty which was desired in a painting or imitating the effect achieved in landscape painting and rendering the visual sensations provided by it as well as a synthesis of beauty and sublimity. An ideal landscape comprised the elements of nature adequately selected and composed in a seemingly disordered manner [10]. They were complemented with buildings and classical or rustic structures which, unlike in Baroque, did not dominate floral elements anymore. The idea of the Picturesque connected the art of painting with garden art, being easily transferred from canvas to garden compositions [8]. It is then no wonder that, apart from architects and gardeners, such painters as Alexander Pope and William Kent actively or indirectly participated in the process of designing and building gardens.

The effort to achieve the effect drawn from painting scenes inspired by examples of picturesque landscapes, and especially those connected with the idea of the Arcadian myth presented in the paintings by famous artists became not so much popular as universally expected in the practice of garden designers. The connections between paintings and garden art were the subject of discussions among many theoreticians in that field. Some of them realized those ideas in their own landscape compositions. One of them was Alexander Pope (1688–1744), the painter and poet who expressed the ideas of that new style when he wrote that *All gardening is landscape painting* [after: 3, p. 206]. He advocated the use of painting techniques in garden art which would provide optical illusions. Adequately grouping of trees and shrubs provided a possibility to manipulate the perspective and achieve chiaroscuro contrasts. The garden which he designed in Twickenham around 1714 was the fruition of garden art principles. The asymmetric arrangement of the main elements of the garden enabled him to depart from the axial layout. The employment of small scale structures which emerge suddenly from behind winding paths and adequate framing provided for optical extension of the garden space which comprised only 2 ha [14]. Pope included his experiences and remarks regarding the designing of landscape gardens in *An Essay on Criticism* (1711).

The new principles of garden art based on landscape painting became also the basis of designing activities of the painter and architect William Kent (1685–1748), famous primarily for his contributing to the creation of the landscape character of Stowe, Chiswick and Kensington gardens. He gained his artistic education during his stay in Italy where he lived for a few years and where he could not only learn the secrets of Italian paintings but also ab-

powiedniego kadrowania pozwoliło na optyczne powiększenie przestrzeni ogrodu zajmującego jedynie 2 ha [14]. Swoje doświadczenia i uwagi dotyczące projektowania ogrodów krajobrazowych Pope zawarł w dziele *An Essay on Criticism* (1711).

Nowe założenia sztuki ogrodowej opartej na doświadczeniach malarstwa krajobrazowego stały się także podstawą planistycznej działalności malarza i architekta Williama Kenta (1685–1748), znanego przede wszystkim z udziału w tworzeniu krajobrazowego charakteru ogrodu Stowe, Chiswick oraz Kensington. Wykształcenie artystyczne zdobył on podczas kilkuletniego pobytu we Włoszech, gdzie mógł nie tylko poznać tajniki tamtego malarstwa, ale również chłonąć śródziemnomorski krajobraz, bogaty w silne kontrasty światła i cienia, antyczne budowle oraz urozmaiconą rzeźbę terenu [8]. Czynniki te stanowiły dla Kenta, ale także innych twórców ogrodów, ważne narzędzie decydujące o tworzeniu scenerii ogrodowej. To za ich pomocą ogród stawał się bogaty w elementy wywołujące zaskoczenie, takie jak groty i urwiska, umożliwiające wprowadzenie widza w odpowiedni nastrój. Kent szczególnie upodobał sobie stosowanie kulisowej kompozycji (na którą składały się grupy drzew), a także wprowadzanie silnych kontrastów (zarówno światła i cienia oraz roślin zimozielonych i liściastych) [1]. W jego kompozycjach częstym elementem stały się również syngieltony ożywające duże przestrzenie polan. Inspiracje malarstwem można zaobserwować w zajmującym powierzchnię 17 ha ogrodzie Rousham, zrealizowanym w latach 1739–1741. Ogród ten miał układ składający się z powiązanych ze sobą widokowo części, w których pojawiły się elementy naśladujące formy zarówno antyczne, jak i gotyckie. Tereny kompozycji ogrodowej przy budynku pałacowym zostały powiększone przez połączenie ich z doliną rzeki Cherwell. Porastający jej stoki las włączono do układu, kształtując aleje i dukty. Innowacyjnym składnikiem ogrodu Rousham stał się strumień o serpentynowej linii [8]. Wzorcem przy tworzeniu tego ogrodu był obraz Claude'a Lorraina „Apollo i Muzy”. Bezpośrednie nawiązanie do tego dzieła stanowi umieszczona w ogrodzie rzeźba Wenus w otoczeniu łabędzi [4]. Podobne przedstawienie znajduje się na wspomnianym obrazie, z tą różnicą, że występuje na nim inne rzymskie bóstwo – wspomniany w tytule obrazu Apollo.

Malarstwo pejzażowe stało się także inspiracją i jednocześnie wzorem dla ogrodu Painshill należącego do Charlesa Hamiltona (1704–1786), brytyjskiego szlachcica i polityka. Kompozycję tę zaczęto kształtować w 1738 r. w dolinie rzeki Mole. Urozmaicona rzeźba tego terenu stanowiła idealne miejsce do założenia układu krajobrazowego. Sąsiedztwo rzeki pozwoliło również na stworzenie w ogrodzie jeziora, które według nowej mody otrzymało serpentynową linię brzegową. Kompozycja ta stała się odpowiedzią na doświadczenia nabyte przez Hamiltona podczas odbytej w Italii *grand tour*. W związku z tym, w Painshill znalazły się takie elementy, jak Świątynia Bacchusa czy amfiteatr, a drzewostan ogrodu uzupełniono o nasadzenia roślinności klimatu śródziemnomorskiego. W kompozycji tej odnaleźć można również inspiracje czerpane z malarstwa Salvatora Rosy [4], a w szczegól-

sorb the Mediterranean landscape, full of stark contrasts of light and shadow, antique buildings, and its varied landscapes [8]. These factors were for Kent, as well as for other garden designers, an important tool determining the design of garden landscapes. It was because of them that gardens were full of surprising elements such as grottoes and precipices which created an appropriate mood in the viewers. Kent especially liked the application of repoussoir composition (including groups of trees) as well as the introduction of strong contrasts (both between light and shadow as well as evergreen and deciduous plants) [1]. His compositions often included such elements as single trees enlivening large glades. Inspiration drawn from paintings can be seen in Rousham where the garden comprising 17 ha was designed in 1739–1741. The garden's layout included sections connected with one another by views with elements imitating both antique and Gothic forms. The area of the garden composition by the palace building was enlarged by connecting it with the River Cherwell valley. Its wooded slopes were included into the layout with avenues and walkways. A serpentine stream was an innovative component of the Rousham garden [8]. The design of that garden was based on the painting “Apollo and the Muses” by Claude Lorrain. The statue of Venus surrounded by swans placed in the garden is a direct allusion to that work [4]. There is a similar image in the painting except that it features a different Roman deity – namely Apollo.

Landscape painting also became an inspiration and at the same time a pattern for Painshill garden owned by Charles Hamilton (1704–1786), a British nobleman and politician. The designing of that composition began in 1738 in the River Mole valley. Due to its varied lay of the land this area provided an ideal site to build a landscape park. Because of the proximity of the river it was also possible to create a lake in the garden which, according to the new fashion, featured a serpentine shoreline. The composition was the answer to the experience gained by Hamilton during his *grand tour* in Italy. As a result, Painshill had such elements as the Temple of Bacchus or an amphitheater, and some plants from the Mediterranean climate were added to the trees of the garden. The composition also demonstrates inspirations drawn from the paintings by Salvator Rosa [4], especially from “Bandits on a Rocky Coast” and “The Finding of Moses”. They included “rocky” grottoes located by the water, creating a sense of untamed nature and building a sense of horror. The slopes in the garden had densely growing plants with pine trees which were supposed to allude to the wild scenery in the paintings by Rosa [3]. Hamilton's park was also famous for the position of a hermit offered by its owner. The idea was that a hermit would be constantly present in the garden, which was supposed to enhance the true naturalistic character of the garden scenery and complement the ideal landscape, just like the pastoral motifs in the paintings by Lorrain, ultimately creating an idyllic mood. The hermit was supposed to seem deeply spiritual, emanate wisdom and demonstrate an inextricable bond with nature in opposition to civilization. It created then a sense of melancholia and a need for contemplation.

ności z obrazów: „Bandyty na skalistym wybrzeżu” oraz „Znalezienie Mojżesza”. Były nimi „skaliste” grotty położone nad zbiornikami wodnymi, stwarzające wrażenie nieokiełznanej natury i budujące nastrój grozy. Zbocza w ogrodzie porastała gęsta roślinność z udziałem sosen, które nawiązywać miały do dzikiej scenerii obrazów Rosy [3]. Dzieło Hamiltona zasłynęło także z oferowanej przez jego właściciela posady pustelnika. Przedsięwzięcie zakładało stałą obecność eremity w ogrodzie, co miało potęgować wrażenie naturalności sceny ogrodowej, stanowić dopełnienie idealnego krajobrazu, zupełnie jak akcenty pasterskie w obrazach Lorraina nadające im ostatecznie nastrój sielanki. Pustelnik miał sprawiać wrażenie głęboko uduchowanego, uosabiać mądrość i nierozrwalną więź z naturą, wraz z którą przeciwstawiany był cywilizacji. Wywoływał zatem nastrój melancholii oraz potrzebę kontemplacji.

Idee łączenia sztuki malarskiej z ogrodową można odnaleźć także w ogrodzie Stourhead w Wiltshire. Prace nad tym założeniem rozpoczęto w 1741 r. [6]. Ówczesny właściciel Stourhead, który stał się jednocześnie autorem tego układu ogrodowego, Henry Hoare II, poszukiwał inspiracji w obrazach Poussina, jak również Claude’a Lorraina. Umieszczony w ogrodzie Panteon nawiązywał zatem do Świątyni Apolla z obrazu Lorraina „Pejzaż z Eneaszem w Delos”. W ogrodzie Stourhead nosił jednak miano Świątyni Herkulesa. Również Świątynia Flory wzorowana była na świątyni doryckiej widniejącej na tym obrazie [6]. Z tego dzieła Claude’a Lorraina został także przejęty motyw murowanego mostku przerzuconego nad wodą. Ważną rolę w tym ogrodzie odgrywał układ wodny, składający się z jeziora i stawów, a także źródła rzeki Stour, nad którym wzniesiono grotę z figurą Nimfy [8]. Taki rodzaj rozplanowania elementów ogrodu miał wywołać wrażenie uczestniczenia w idealnej podróży podczas jego zwiedzania. Było to oczywiście nawiązanie do podróży, jaką Eneas, bohater wojny trojańskiej, odbył w utworze Wergiliusza. Kres tejże wędrówki miał dać początek panowaniu Trojan w Italii. Najważniejsze punkty peregrynacji podkreślone zostały poprzez otaczające jezioro budynki, nawiązujące swoim stylem do czasów antyku [6]. W ogrodzie znajdowała się zatem Świątynia Apolla, gdzie, według mitu, Eneas otrzymał przepowiednię o świetlanej przyszłości, czekającej na niego w krainie przodków. Panteon przywoływał natomiast odbyte podczas święta Herkulesa spotkanie Eneasza z Ewandrem, który wspomagał go w walce o Lacjum, kolebkę późniejszego państwa rzymskiego. Centralnie położone jezioro, obrazujące rzekę Tyber, miało stanowić rodzaj lustra, w którym odbijały się ogrodowe budowle i grupy drzew, podobnie jak na obrazach Claude’a Lorraina⁴ [3]. Kompozycja w Stourhead została doceniona przez wspomnianego wcześniej teoretyka nowej sztuki ogrodowej Williama Gilpina i wymieniona przez niego jako przykład nurtu malowniczego.

The idea of joining the art of painting with garden art can be also found in Stourhead gardens in Wiltshire. The works on that design began in 1741 [6]. The owner of Stourhead Henry Hoare II, who was at the same time the author of its layout, was looking for inspiration in the paintings by Poussin and Claude Lorrain. The Pantheon which was placed in the garden alluded then to the Temple of Apollo from the painting by Lorrain “Landscape with Aeneas at Delos”. In Stourhead gardens it was, however, referred to as the Temple of Hercules. Furthermore, the Temple of Flora imitated the Doric temple from that painting [6]. The motif of a stone bridge over the water was also taken from that painting by Claude Lorrain. The water system, including a lake and ponds as well as the source of the Stour River and the grotto with the figure of the Nymph, served an important role in that garden [8]. Such an arrangement of garden elements was supposed to create a sense of participation in an ideal journey while visiting it. It was an obvious allusion to the journey which Aeneas, a hero of the Trojan War, took in the work by Virgil. The end of that journey was supposed to be the beginning of the Trojans’ rule in Italy. The major stops in his peregrination were marked by the buildings surrounding the lake which alluded to antiquity [6]. The garden then featured the Temple of Apollo where, according to the myth, Aeneas heard a prophesy of his bright future awaiting him in the land of his ancestors. The Pantheon alluded to the meeting, during the festival in honor of Hercules, of Aeneas with Evander who supported him in the fight for Latium, the cradle of the Roman Empire in the future. A centrally located lake, representing the Tiber River, provided a kind of mirror to reflect the garden buildings and groups of trees, similarly to the paintings by Claude Lorrain⁴ [3]. The composition in Stourhead was acclaimed by the theoretician of new garden art William Gilpin who mentioned it as an example of the Picturesque.

The work on the design of the French garden at Ermenonville was preceded by studies of some fragments of landscape paintings [8]. It was owned and planned by Marquis René Girardin (1735–1808), a pupil of Rousseau. The Marquis included his remarks regarding garden art in *De la composition des paysages* (1777) where he presented the opinion that gardens should be designed on the basis of the principles of painting composition because only in this way can a specific garden both affect the viewers by visual sensations and animate their mind. Consequently, the garden’s layout was supposed to be composed of a series of scenes, being presented one after another, like in landscape paintings, and each of the scenes should be looked at from a specific place and at a specific time of the day. According to painting practice, framing in the foreground, which would provide a perspective view, was necessary in all such scenes. Such framing could be achieved by buildings or groups of trees as well

⁴ Widoki odbijające się w tafli wody stały się częstym motywem dzieł Lorraina. Można je zaobserwować m.in. na obrazach „Krajobraz z nimfą Egerią” oraz „Tivoli. Widok o zachodzie słońca”.

⁴ Views reflected in water were a popular motif in Lorrain’s paintings such as “Landscape with the Nymph Egeria” and “View of Tivoli at Sunset”.

Studia malarskie fragmentów krajobrazu poprzedziły prace nad kształtowaniem jednej z francuskich kompozycji założonej w Ermenonville [8]. Jej właścicielem i zarazem projektantem był markiz René Girardin (1735–1808), uczeń Rousseau. Uwagi dotyczące sztuki ogrodowej markiz zawarł w dziele *De la composition des paysages* (1777), w którym przedstawił pogląd, iż ogród należy formować w oparciu o zasady malarskiej kompozycji, gdyż tylko w ten sposób dzieło może zarówno poruszyć widza za pomocą doznań wizualnych, jak i ożywić jego umysł. Układ ogrodu miał zatem przypominać serię następujących po sobie scen naśladujących obrazy pejzażystów, przy czym każda scena powinna być oglądana z określonego miejsca, o właściwej porze dnia. Zgodnie z praktyką malarską niezbędną częścią wszystkich tak określanych scen miała być występująca na pierwszym planie rama kadrująca widok perspektywiczny. Mogły się na nią składać budynki lub grupy drzew, a także elementy przyrody nieożywionej tworzące kulisy [8]. Projektant podkreślał jednak, że kolejne widoki zestawiać należy w jedność z sobą i otaczającym je krajobrazem, tak by tworzyły razem zharmonizowaną całość. Girardin przy kształtowaniu Ermenonville współpracował z malarzem Hubertem Robertem (1733–1808) oraz architektem Jeanem-Marie Morelem (1728–1810) [6]. Prace, w których efekcie powstało krajobrazowe założenie o romantycznym charakterze, prowadzono w latach 1766–1776 [3]. Ogród zasłynął z umieszczonego na Wyspie Topolowej nagrobka filozofa i mentora Girardina, Jeana-Jacques’a Rousseau. Motyw wyspy z sarkofagiem stał się odtąd często powtarzanym elementem w ogrodach krajobrazowych⁵.

Poglądy Girardina na kształtowanie ogrodów krajobrazowych podzielał m.in. książę Hermann von Pückler-Muskau (1785–1871). Malarskie inspiracje przyczyniły się również do ukształtowania jego kompozycji ogrodowej w Bad Muskau. To niemieckie założenie, o bardzo dużej jak na ówczesne przykłady skali, zajmowało powierzchnię około 900 ha. Prace nad ogrodową kompozycją należy przypisać księciu Pücklerowi oraz planiście Eduardowi Petzoldowi (1815–1891). Książę zainspirowany osiągnięciami sztuki ogrodowej, z jakimi zapoznał się podczas swoich trzech podróży do Anglii, zaprzagnął stworzyć równie piękne założenie. Układ wodny ogrodu, który swój kształt zawdzięcza powstaniu nowych jezior i osuszeniu terenów podmokłych, został oparty na krętej linii wyznaczonej biegiem Nysy [8]. Zanim wykreowano rzeczywiste scenerie parku, książę studiował pejzaże wykonane przez Augusta Schimera (1802–1866), przedstawiające ich wyobrażenia, a następnie wybierał najlepsze z nich do realizacji [7]. Ogród według niego, podobnie jak w przekonaniu Girardina, stanowić miał sekwencję pięknych, odmiennych obrazów, wylaniających się z kolejnych zakrętów drogi. W ten właśnie sposób ukształtowane zostało jego dzieło w Bad Muskau, przy czym książę kładł duży nacisk na ograniczenie ekspono-

as some elements of inanimate nature used as repoussoir objects [8]. However, the designer emphasized that those different views should be combined with one another and with the adjoining landscape to create a harmonized entity. When planning Ermenonville Girardin cooperated with the painter Hubert Robert (1733–1808) and the architect Jean-Marie Morel (1728–1810) [6]. The works which resulted in a romantic landscape garden were carried out in 1766–1776 [3]. The garden became famous for the grave of the philosopher and Girardin’s mentor Jean-Jacques Rousseau on Poplar Island. From that moment the motif of an island with a sarcophagus was often employed in landscape gardens⁵.

Girardin’s ideas of designing landscape gardens were shared for instance by Prince Hermann von Pückler-Muskau (1785–1871). Painting inspirations also contributed to his garden design in Bad Muskau. This enormous German garden occupied about 900 ha. The work on the garden layout should be contributed to Prince Pückler and the garden designer Eduard Petzold (1815–1891). The Prince, inspired by garden art which he saw during his three tours of England, wished to create a garden of equal beauty. The garden’s water features, including new lakes and some boggy areas which were drained, were based on the winding line of the Neisse River [8]. Before the ultimate park’s landscapes were created, the Prince studied the landscapes made by August Schirmer (1802–1866) presenting their images and then selected the best of them to be built [7]. In his opinion, just like in Girardin’s opinion, the garden was supposed to present a sequence of beautiful and different paintings, emerging from behind the bends of the walkway. This is how his garden in Bad Muskau was created. However, the Prince limited the exposition of artifacts and instead he presented the beauty of free nature [1].

Apart from the creators who realized their landscape ideas in their garden designs, the development of garden art was also influenced by its theoreticians. The idea of the *Picturesque* in gardens was often discussed in theoretical dissertations, and the definition of the word *picturesque*, whose interpretation determined the direction of garden design development, was the subject of debates among many artists. It was an important subject for the theoretician of aesthetics William Gilpin (1724–1804) who is considered to be one of the originators of the idea of the *Picturesque* defined as that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture or objects which would look well in a picture. He emphasized in it primarily such properties as changeability, irregularity, wilderness and intricacy expressed in variety. Consequently, the garden should feature a landscape full of abundant, lush vegetation, overgrown ruins located for instance near precipices. Gilpin based his ideas on the principles of landscape painting and included them in his *Three Essays* (1792). His special love for wild nature demonstrates the evident influ-

⁵ Grobowiec na wyspie pojawił się m.in. w Wörlitz, ogrodzie należącym do księcia Leopolda III Friedricha Franza von Anhalt-Dessau (1740–1817), powstałym w latach 1769–1773.

⁵ For instance the garden at Wörlitz owned by Prince Leopold III Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817), designed in 1769–1773, features a tomb on the island.

wania w ogrodzie artefaktów na rzecz ukazania piękna swobodnej przyrody [1].

Oprócz twórców, którzy swoje krajobrazowe idee urzeczywistniali w postaci założonych przez siebie ogrodów, na rozwój sztuki ogrodowej wpływ mieli również jej teoretycy. Problematyka idei malowniczości w kompozycjach ogrodowych była często poruszana w pracach teoretycznych, a ustalenie znaczenia słowa *picturesque*, którego interpretacja decydowała o kierunku rozwoju kompozycji ogrodowej, stało się przyczyną polemik wielu artystów. Dużo miejsca w swojej twórczości poświęcił tej tematyce teoretyk estetyki William Gilpin (1724–1804), który uważany jest za jednego z twórców pojęcia *picturesque*, zdefiniowanego jako pewna jakość piękna odpowiednia do zaprezentowania na obrazie, czy też obiekty będące wdzięcznym tematem dla malarstwa. Podkreślał przede wszystkim składające się na nie takie cechy, jak zmienność, nieregularność, dzikość oraz zawilgość wyrażona w różnorodności. Zgodnie z tym pożądane w ogrodzie stały się scenerie bogate w bujną, gęstą roślinność, skrywającą różne ruiny położone np. w sąsiedztwie urwiska. Gilpin swoje spostrzeżenia oparł na zasadach malarstwa pejzażowego i zawarł w pracach teoretycznych zatytułowanych *Three Essays* (1792). Jego szczególne zamiłowanie do dzikiej natury prezentuje wyraźnie zauważalny wpływ malarstwa Salvatora Rosy. Liczne podróże po rodzimym kraju, w trakcie których porównywał swoje wyobrażenie o malowniczym pięknie do zastanych krajobrazów, zaowocowały szkicami i notatkami zamieszczonymi w jego dziennikach. Dzieło *Observations on the River Wye and several parts of South Wales, etc. relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the summer of the year 1770* opublikował w Londynie w 1782 r. Zawiera ono prezentujące krajobrazy Anglii ilustracje wykonane w technice akwatinty [8]. Stanowią one rodzaj dokumentacji inwentaryzacyjnej przedstawiającej pamiętki narodowe. Gilpin zwrócił w tej pracy uwagę na wspaniałość krajobrazów cechujących się nagłą zmianą charakteru widoków. Efekt ten można było osiągnąć w ogrodach poprzez zestawienie kontrastujących ze sobą scenerii.

Częściową polemikę z poglądami Williama Gilpina podjął autor prac teoretycznych poświęconych sztuce ogrodowej, Uvedale Price (1747–1829). Słowo *picturesque* rozumiał on jako określenie, którego znaczenia należy poszukiwać pomiędzy pojęciem piękna i wyniosłości. Malarstwo krajobrazowe stało się w jego mniemaniu punktem wyjścia dalszych poszukiwań idealnego ogrodu. Postulował on stosowanie malarskiej kompozycji, światłocienia, grupowania oraz harmonii w celu kształtowania struktury przestrzennej ogrodu. Myśli swoje zawarł w dziele *Essay on the Picturesque, As Compared With The Sublime and The Beautiful* (1794), gdzie zwrócił szczególną uwagę na potrzebę rozwijania kompetencji planisty ogrodów poprzez uzupełnienie wiedzy – jaką powinien on czerpać z płócien malarzy (w głównej mierze dotyczącej zasad kompozycji i zestawienia barw) – oraz studia nad naturą. Swoje spostrzeżenia opierał na przyrównaniu działalności planistów ogrodowych do twórczości malarzy, w szczególności Claude’a Lorraina. Głoszone przez niego poglądy miały odwieść projektan-

ce of paintings by Salvator Rosa. His numerous journeys around his home country, during which he compared his idea of picturesque beauty to the existing landscapes, resulted in sketches and remarks made in his memoirs. He published *Observations on the River Wye and several parts of South Wales, etc. relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the summer of the year 1770* in London in 1782. These travel writings include illustrations of the presented landscapes of England made in aquatint technique [8]. They constitute a kind of survey documentation of the national historic sites. In this publication, Gilpin described the magnificence of landscapes featuring sudden changes in the character of views. This effect could be achieved in gardens by designing contrasting landscapes.

William Gilpin’s opinions were partly challenged by the author of theoretical works on garden art Uvedale Price (1747–1829). In his opinion the meaning of the term *picturesque* should be placed between the beautiful and the sublime. For him landscape painting was the starting point to look further for the ideal garden. He advocated the use of painting composition, chiaroscuro, grouping and harmony in order to design the garden space. He presented his ideas in *Essay on the Picturesque, As Compared With The Sublime and The Beautiful* (1794) where he paid special attention to the need to develop the garden designers’ competences by gaining knowledge (which they should draw from paintings primarily regarding the principles of composition and combining colors) as well as through studies of nature. He based his opinions on comparing the activities of garden designers and painters, especially Claude Lorrain. His ideas were supposed to dissuade garden designers from the style which would be too ideal, ordered, and with no elements typical of the natural landscape which he commonly described as *rubbish*. He advocated the preservation of old trees in the gardens as well as paths full of ruts, and at the same time criticized the perfectly “smooth” landscapes of the gardens created by Lancelot Brown (1716–1783)⁶.

The theoretician of aesthetics Richard Payne Knight (1750–1824) presented an interpretation of the *Picturesque* that was different from that of Price’s and more similar to that of Gilpin’s. For him the term meant imitating the way in which landscape was presented in paintings. He presented his approach to designing gardens based on the views presented in paintings by such artists as Claude Lorrain and Salvator Rosa in *The Landscape – A Didactic Poem* (1794) [5]. He praised there, e.g. the use of groupings of plants as the element concealing straight lines in landscape and also appreciated the great views of mountainous landscapes by Rosa. It was that combination of contrasting pleasant and scary landscapes that he strongly recommended to the creators of landscape gardens, with which they could cause the viewers to get emotional and animate their minds [4]. The views of mountainous landscapes with elements of horror in the form of deep precipices,

⁶ English landscape architect, known also as “Capability”, who altered one of the most famous English landscape gardens – Stowe.

tów ogrodów od stylu zbyt idealnego, uporządkowanego, pozbawionego wszystkich tych elementów typowych dla naturalnego krajobrazu, które określał wspólnym mianem *rubbish*. Proponował przy tym zachowanie w ogrodach starych drzew i pełnych kolein ścieżek, krytykując jednocześnie doskonale, „gładkie” krajobrazy ogrodów wykreowanych przez Lancelota Browna (1716–1783)⁶.

Odmianą od Price’a, a bardziej zbliżoną do Glipina interpretację pojęcia *picturesque* zaprezentował teoretyk estetyki Richard Payne Knight (1750–1824). Słowo to oznaczało dla niego naśladowanie sposobu, w jaki krajobraz przedstawiany był w malarstwie. Swoje podejście do projektowania ogrodów w oparciu o widoki prezentowane na obrazach wcześniej wspomnianych artystów, takich jak Claude Lorrain oraz Salvator Rosa, przedstawił w dziele zatytułowanym *The Landscape – A Didactic Poem* (1794) [5]. Wychwalał w nim m.in. stosowanie grup roślin jako elementu zacierającego linie proste w krajobrazie, a także doceniał wspaniałe widoki autorstwa Rosy przedstawiające górski pejzaż. To właśnie zestawienie kontrastujących ze sobą scenerii miłych oraz groźnych stanowiło jego główne zalecenie dla twórców ogrodów krajobrazowych, dzięki któremu mogli oni wywołać u widza efekt wzruszenia i pobudzenia własnego umysłu [4]. Widoki górskiego krajobrazu zawierające elementy grozy w postaci urwistych przepaści, wodospadów czy burzliwej pogody zainspirowały twórców ogrodów do komponowania podobnych scenerii poprzez zakładanie sztucznych wzniesień i wodospadów w otoczeniu gęstej roślinności, jak to miało miejsce np. w Leasowes⁷.

Na przełomie XVIII i XIX w. ogrody krajobrazowe stały się zdecydowanie najbardziej popularnym stylem w sztuce ogrodowej. Rozwój malarstwa pejzażowego, fascynacja krajobrazem włoskim i utrwalający się w świadomości społeczeństwa pierwiastek historyzmu wpłynął na sposób kształtowania i postrzegania ogrodów [9]. Sztuka ogrodowa silnie zespoliła się ze sztuką malarską. Narastanie tego zjawiska obserwować można zarówno na gruncie praktycznym w postaci kolejnych kompozycji krajobrazowych, jak i teoretycznym, w pozostawionych przez wielu twórców dziełach podejmujących tematykę dotyczącą zasad kształtowania założeń ogrodowych. Odtąd ogród stanowić miał żywy obraz, przestrzegać malarzkich reguł kompozycji, harmonii i światłocienia, dostarczać przeżyć. Wzrost znaczenia malarstwa pejzażowego zaowocował zatem wprowadzeniem jego zasad do sztuki ogrodowej. Stało się ono źródłem cennych wskazówek dla planistów, a niekiedy nawet gotowych wzorów niezbędnych przy kreacji idealnego ogrodu krajobrazowego.

waterfalls or stormy weather inspired garden creators to design similar scenery by building artificial densely overgrown hills and waterfalls such as for instance in Leasowes⁷.

At the turn of the 18th and 19th centuries landscape gardens became the most popular style in garden art. The development of landscape painting, the fascination with Italian landscapes, and the element of historicism, whose presence in the social awareness was more and more evident, affected the way in which gardens were designed and perceived [9]. Garden art became strongly connected with the art of painting, which can be seen in both practice – in the number of landscape designs and in theory – in many written works on garden design principles. From that time on the garden was supposed to be a living painting, follow the principles of painting composition, harmony, and chiaroscuro, and evoke emotions. The growth of significance of landscape painting resulted then in the introduction of its principles into garden art. It provided useful clues for garden designers and sometimes even ready made patterns necessary for the creation of the ideal landscape garden.

Translated by
Tadeusz Szalamacha

⁷ The garden belonged to William Shenstone who developed it in 1743–1763. It was an example of *ferme ornée*.

⁶ Angielski architekt krajobrazu, zwany również „Capability”, twórca przekształceń jednego z najslawniejszych angielskich ogrodów krajobrazowych – Stowe.

⁷ Ogród ten należał do Williama Shenstone’a, który rozwijał go w latach 1743–1763. Był to przykład tzw. *ferme ornée*.

Bibliografia/References

- [1] Bogdanowski J., Ciołek G., *Ogrody polskie*, Arkady, Warszawa 1978.
- [2] Chmielewski T.J., Śliwczyńska E., *Wpływ malarstwa XVIII i XIX w. na styl ogrodów krajobrazowych i ich współczesne odniesienia*, „Architektura Krajobrazu” 2011, nr 1 (30), 4–14.
- [3] Hobhouse P., *Historia ogrodów*, Arkady, Warszawa 2005.
- [4] Hunt J.D., *The Figure in the Landscape. Poetry, painting, and the gardening during the eighteenth century*, Johns Hopkins University Press, London 1989.
- [5] Hunt J.D., Willis P., *The genius of the place, the English landscape garden 1620–1820*, MIT Press, London 1988.
- [6] Impelluso L., *Gardens in art*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2007.
- [7] Jankowski E., *Dzieje ogrodnictwa w Polsce w zarysie*, nakładem Banku dla Handlu i Przemysłu w Warszawie, Warszawa 1923.
- [8] Majdecki L., *Historia ogrodów*, t. 2: *Od XVIII w. do współczesności*, PWN, Warszawa 2008.
- [9] Majdecki L., *Ochrona i konserwacja zabytkowych założen ogrodowych*, PWN, Warszawa 1993.
- [10] Przybylski R., *Ogrody romantyków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- [11] Swirida I., *Ogród epoki oświecenia a utopia*, [w:] E. Chojecka (red.), *Sztuka a natura. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Oddział Górnośląski SHS, Katowice 1991, 289–300.
- [12] Szafrńska M., *Parki krajobrazowe XVI w.*, [w:] E. Chojecka (red.), *Sztuka a natura. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Oddział Górnośląski SHS, Katowice 1991, 265–281.
- [13] Witz I., *Krajobraz w malarstwie*, PZWS, Warszawa 1970.
- [14] Zachariasz A., *O różnym pojmowaniu genius loci w ogrodach*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2010, R. 107, z. 5-A, 13–30.

Streszczenie

Wiek XVIII objawił się w sztuce ogrodowej zamiłowaniem do układów swobodnych, kultem nieskrępowanej przyrody, powrotem do natury. Tendencje te wyrosły na fundamencie przemian estetyczno-filozoficznych, fascynacji kulturą antyku i Dalekiego Wschodu oraz malarstwem pejzażowym, spełniającym idee mitu arkadyjskiego. Szczególnie ważnym aspektem opisywanego zjawiska była ewolucja roli krajobrazu w sztuce malarskiej, która podniosła go do rangi samodzielnego tematu i choć traktowała go w sposób wyidealizowany, to jednak dała możliwość zwrócenia uwagi na jego naturalne piękno. Sceny z widoków Lorraina, Poussina oraz Rosy stały się wzorcem w kształtowaniu ogrodów krajobrazowych. Powszechną praktyką stało się zapraszanie malarzy do współpracy przy zakładaniu kompozycji ogrodowych bądź inspirowanie się ich dziełami w celu uzyskania odpowiedniego efektu wizualnego w ogrodzie. Dzięki temu powstawały założenia krajobrazowe o charakterze malowniczym, w których można zaobserwować elementy zapożyczone z płócien malarzy.

Słowa kluczowe: malarstwo pejzażowe, ogrody krajobrazowe, ikonografia

Abstract

The 18th century was manifested in the art of gardening by passion for an irregular system, unfettered worship of nature, return to nature. These trends grew on a foundation of aesthetic and philosophical transformation, fascination with the antique and the Far East culture, and landscape painting, fulfilling ideas of Arcadian myth. A particularly important aspect of this phenomenon was the evolution of the role of landscape in the art of painting, which raised it to the rank of an independent subject and although it was treated in an idealized way, it provided an opportunity to draw attention to its natural beauty. Scenes from views of Lorrain, Poussin and Rosa became a pattern in the development of landscaped gardens. It became common practice to invite artists to collaborate in the establishment of garden composition, or to be inspired by their works in order to obtain the appropriate visual effect. Thus formed picturesque landscaped gardens where you can see elements borrowed from the canvases of painters.

Key words: landscape painting, landscape gardens, the iconography



Rys. Aleksandra Pucelik
Drawn by Aleksandra Pucelik